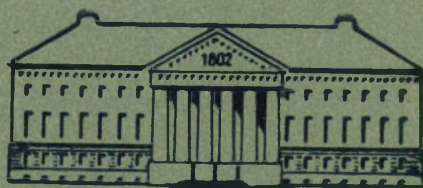




TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS
ALUSTATUD 1893. a. VIHK 308 ВЫПУСК ОСНОВАНЫ в 1893 г.

ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ
СИСТЕМАМ
VI



ТАРТУ 1973

WORKS ON SEMIOTICS
TÖÖD SEMIOOTIKA ALALT

VI

Р. 4-1167
A. S. II - 1464.2

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS
ALUSTATUD 1893 a. VIINIK 308 ВЫПУСК ОСНОВАНЫ В 1893 г.

ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ

VI

*Сборник научных статей в честь
Михаила Михайловича Бахтина
(к 75-летию со дня рождения)*

ТАРТУ 1973

Редколлегия: Л. Вальт, Б. Гаспаров, Б. Егоров, Вяч. Иванов, И. Куль,
Ю. Лотман (ответственный редактор), Х. Рятсеп, И. Чернов.

Институт
Лингвистика
9А-827

ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ
VI

На русском и английском языках
Тартуский государственный университет
ЭССР, г. Тарту, ул. Юликооли, 18

Ответственный редактор Ю. М. Лотман
Корректор Л. Аболдуева

Сдано в набор 31. III 1971 г. Подписано к печати 4/IV 1973 г. Бумага типографская
№ 1, 60×90. 1/16. Печ. листов 35,75+4 вклейки. Учетно-издат. листов 43,3. Тираж 1500 экз.
МВ-03090. Заказ № 2022.

Типография им. Х. Хейдемманна, ЭССР, г. Тарту, ул. Юликооли, 17/19. II

Цена 4 руб. 33 коп.

7-2



Handwritten signature

TARTU ÜLIKOGU
RAAMATUKOGU

ЗНАЧЕНИЕ ИДЕЙ М. М. БАХТИНА О ЗНАКЕ, ВЫСКАЗЫВАНИИ И ДИАЛОГЕ ДЛЯ СОВРЕМЕННОЙ СЕМИОТИКИ¹

Вяч. Вс. Иванов

1. М. М. Бахтину принадлежит заслуга выдвижения еще в 20-х гг. тех идей, которые лишь в настоящее время становятся в центре внимания исследователей знаковых систем и текстов. В частности, он указал на непосредственную связь исследования знаков с общей наукой об идеологиях², которую он предлагал создать: все виды идеологической деятельности объединяются своим знаковым — двусторонним — характером. Согласно формулировкам первых его книг, «где нет знака — там нет и идеологии» (5³, с. 15), «всему идеологическому принадлежит знаковое значение» (5, с. 17), «все продукты идеологического творчества — произведения искусства, научные работы, религиозные символы и обряды и пр. — являются материальными вещами <...> Правда. эти вещи особого рода, им присуще значение, смысл, внутренняя ценность. Но все эти значения и ценности даны только в материальных вещах и действиях» (3, с. 15). В те же годы теоретическим осмыслением того, как «в данности единого материального знака, слова воплощаются и конденсируются единство культурного смыслового и субъек-

¹ Статья представляет собой переработанный и расширенный текст доклада, прочитанного в ноябре 1970 г. на заседании Объединения по структурной лингвистике при Лаборатории вычислительной лингвистики МГУ, которое было посвящено 75-летию М. М. Бахтина.

² Этот аспект работ М. М. Бахтина особенно подчеркивается в серии недавних публикаций Ю. Кристевой, постоянно на них ссылающейся, см. напр.: J. Kristeva. La sémiologie comme science des idéologies. — «Sémiotica», I, 1969, № 2, p. 197, p. 3; ее же, La Sémiotique, science critique et/ou critique de la science, — в кн: J. Kristeva. *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*. Paris, 1969, p. 32, p. 32.

³ Здесь и далее в тексте в скобках указываются номера работ М. М. Бахтина, согласно списку, приложенному к статье. Курсив здесь и далее в цитатах везде принадлежит М. М. Бахтину.

тивного содержания»⁴ занимался Г. Г. Шпет, которого с М. М. Бахтиным сближало и исследование проблемы социальной оценки (ценности) знака-слова. Но они расходились в понимании отношения ценности («созначения» по Шпету) и значения, которые Шпет в отличие от Бахтина «помещает в разные сферы» (5, с. 128). В духе недавних работ, объединяющих семиотический (знаковый) подход с аксиологическим (ценностным)⁵, Бахтин утверждает, что значение знака формируется оценкой — «изменение значения есть, в сущности, всегда *перезценка*: перемещение слова из одного ценностного контекста в другой»⁶ (5, с. 127; ср. 3, с. 162). Первое издание «Курса общей лингвистики» Соссюра Бахтин критиковал за то, что в нем «языковые связи не имеют ничего общего с идеологическими ценностями»⁷ (5, с. 69). Значения и ценности «становятся идеологи-

⁴ Г. Г. Шпет. Внутренняя форма слова (этюды и вариации на темы Гумбольдта), М., 1927, с. 203. Подробнее об общесемиотических взглядах Г. Г. Шпета (в сопоставлении с идеями М. М. Бахтина и современных западных лингвистов) см. написанный автором раздел об общей семиотике в сб.: Кибернетику на службу коммунизму, т. 5, М., 1967, с. 371—372. В упомянутом там же исследовании «Герменевтика», законченном еще в 1918 г., Шпет писал по поводу введенного Августином разделения на учения о вещах или учения о знаках, что это разделение «должно быть положено в основу, классификации наук, но <...> до сих пор не продумано до конца во всем своем принципиальном значении <...>» (архив Г. Г. Шпета).

⁵ С. Morris. Signification and significance. A study of the relations of signs and values. Cambridge, Mass, 1964. Книга Ч. Морриса, являющегося одним из создателей современной семиотики в ее варианте, продолжающем идеи Пёрса, особенно интересна тем, что она ориентирована на описание произведений изобразительного искусства в их ценностном аспекте.

⁶ В качестве одной из наиболее ярких иллюстраций можно указать на анализ слов со значением 'несчастный, плохой': Г. Шухардт. Избранные статьи по языкознанию. М., 1950, с. 232—234. Ср. также термины 'обездоленный, нищий, убогий' типа славянских *u-bogъ, *ne-bogъ, хеттского a-šiu-ant- 'нищий' < *n-d(e)i-u-ont- **'без-божий', греч. ἄ-θεος в значении 'оставленный богами' в «Царе-Эдипе» Софокла (E. Laroche. Les noms anatoliens du «dieu» et leurs dérivés, — «Journal of cuneiform studies», vol. 21 /за 1967 г./, p. 174), развитие значений слов со значением 'сирота' (В. Порциг. Членение индоевропейской языковой области. М., 1964, с. 182), 'чуждый' (L. H. Gray. Foundations of language. New York, 1939, p. 259—260; развитие 'святой' > 'глупый', обратное тому, которое представлено в «Идиоте» Достоевского или «Poor Idiot boy» Вордсворта). Г. Шухардт (Избранные статьи по языкознанию, с. 234) в связи с этим вспоминал о предложении Ницше объявить конкурс на сочинение «Что дает языкознание, в особенно этимологическое исследование, для истории развития моральных понятий?»

⁷ Следует, однако, заметить, что эта критика в настоящее время после издания всех источников по курсу Соссюра должна быть отнесена больше к издателям посмертного «Курса общей лингвистики», чем к самому Соссюру, который утверждал, что «ce système d'unités qui est un système de signes est un système de valeurs» («та система единиц, которая является системой знаков, является одновременно системой ценностей»), — F. de Saussure, Cours de linguistique générale. Edition critique par R. Engler. fasc. 2, Wiesbaden, 1967, p. 254—255, см. там же (p. 255) о социальности

ческой действительностью только осуществляясь в словах, в действиях, в одежде, в манерах, в организациях людей и вещей, одним словом, в каком-либо знаковом материале» (3, с. 16). Этот тезис использовался М. М. Бахтиным прежде всего для доказательства «материальной воплощенности и сплошной объективной данности всего идеологического творчества» (3, с. 17). Этим определяется доступность идеологического творчества объективному методу познания и изучения: «каждый идеологический продукт и все в нем «идеально значимое» — не в душе, не во внутреннем мире и не в отраженном мире идей и чистых смыслов, но в объективно доступном идеологическом материале, — в слове, в звуке, в жесте, в комбинации масс, линий, красок, живых тел и пр.» (3, с. 17).

Выделяя в качестве предмета семиотики — «*философии знака*» (5, с. 42) — и науки об идеологиях «особый мир — *мир знаков*», существующий «рядом с природными явлениями, предметами техники и предметами потребления» (5, с. 16), М. М. Бахтин устанавливал наличие в знаках «различных типов связи значения с его материальным телом <...> в искусстве значение совершенно неотделимо от всех деталей воплощающего его материального тела. Художественное произведение значимо все сплошь. Самое соиздание тела-знака здесь имеет первостепенное значение. Технически служебные и потому заместимые элементы здесь сведены к минимуму» (3, с. 22); «*между телом и смыслом в области культуры нельзя провести абсолютной границы*» (13, с. 240). Из этого следует важность установления прежде всего связей между разными уровнями эстетических текстов, а не вычленения отдельных уровней, как это делалось (по отношению, например, к уровню звуковой организации стиха или к сюжету в прозе) в тех работах ОПОЯЗа, с установками которых спорил Бахтин (3). В последние годы интерес специалистов по структурной поэтике, пришедшей на смену опытам формального анализа, сосредоточен на изучении межуровневых отношений: поэтому, например, звукописью занимаются не относительно к смыслу, а по отношению к нему (что отчасти предвосхитил Соссюр в своих «Анаграммах»). Изолированное изучение отдельных высших уровней предлагается лишь некоторыми исследователями, ориентирующимися на опыт изучения синонимических преобразований при переходе от высших уровней к низшим в лингвистической семантике. Но, судя по смешанному характеру ранних систем письма, основанных на комбина-

предопределенности ценности, которую Соссюр (в отличие от Бахтина) для систем знаков считал полностью условной в отличие от экономической ценности — стоимости, частично зависящей от соответствующих вещей (там же, р. 178). Ср. также ниже о ценностном аспекте категорий времени и пространства, исследованном Бахтиным.

ции знаков «высших» (смысловых) уровней с фонетическими («низшими»), в процессе синтеза текста переплетаются разные степени доведения частей порождаемого высказывания до реально произносимого знака. Тем более проблематичной остается возможность разделения разных этапов в процессе синтезирования художественного текста, так как в нем поверхностная структура, определяемая формальными ограничениями, может влиять на глубинную образную структуру, например, потому что при увеличении числа формальных ограничений, как в терцинах, необходимо увеличение числа синонимических выражений, достигаемое за счет переносных и образных словоупотреблений, необычных словосочетаний и т. п. Заданной в некоторых пределах мера таких выражений остается только в научных или нейтральных текстах, с которыми по преимуществу имеет дело лингвистическая семантика.

В отличие от произведения искусства в научный текст, согласно Бахтину, вносится много добавочных моментов; потому облегчен перевод с языка на язык. Основной очередной задачей науки об идеологиях, в качестве одной из ветвей которой Бахтин рассматривал литературоведение, в конце 20-х гг. он считал «детальное изучение специфических особенностей, качественного своеобразия каждой из областей идеологического творчества — науки, искусства, морали, религии» (3, с. 11). «Ведь у каждой из них свой язык, свои формы и приемы этого языка» (там же). На примере языка карнавала эта же проблема отношения между разными системами знаков была исследована М. М. Бахтиным в его позднейших конкретных литературоведческих и историко-культурных работах, где в соответствии с идеей диалога между разными сферами культуры Бахтин приходит к выводу, что «карнавал выработал целый язык символических конкретно-чувственных форм — от больших и сложных массовых действий до отдельных карнавальных жестов. Язык этот дифференцированно, можно сказать, членораздельно (как всякий язык) выражал единое (но сложное) карнавальное мироощущение, проникающее все его формы. Язык этот нельзя перевести сколько-нибудь полно и адекватно на словесный язык, тем более на язык отвлеченных понятий, но он поддается известной транспонировке на родственный ему по конкретно-чувственному характеру язык художественных образов, т. е. на язык литературы» (8, с. 163). Такую транспонировку Бахтин назвал карнавализацией литературы. Ее анализ составил основное содержание книги о Рабле.

Согласно Бахтину, каждая из областей идеологического творчества «формирует свои специфические знаки и символы, в других областях неприменимые. Здесь знак создается специфической идеологической функцией и неотделим от нее» (5, с. 21). Такие «основные, специфические идеологические знаки» нельзя

заместить другими, но все они «опираются на слово и сопровождаются словом, как пение сопровождается аккомпанементом» (5, с. 22).

Предвосхищая широко используемое в современной семиотике разграничение естественного языка и надязыковых (вторичных моделирующих) систем знаков, он замечал, что только слово «может нести *любую* идеологическую функцию: научную, эстетическую, моральную, религиозную» (5, с. 21), «слово сопровождает и комментирует всякий идеологический акт <...> Все проявления идеологического творчества, все иные, не словесные знаки обтекаются речевой стихией, погружены в нее и не поддаются полному обособлению и отрыву от нее» (5, с. 22). Поэтому слово Бахтиным рассматривается как главный объект науки об идеологиях и знаковых системах.

Как и все другие знаки, слово Бахтин изучает в контексте конкретных форм социального общения (1; 5, с. 28—29). Эта точка зрения, основанная на коммуникативном понимании искусства и других явлений культуры, противопоставляется привычной, ставшей сама собой разумеющейся: «Мы охотнее всего представляем себе идеологическое творчество как какое-то внутреннее дело понимания, постижения, проникновения и не замечаем, что на самом деле оно все сплошь развернуто во вне — для глаза, для уха, для рук, что оно не внутри нас, а между нами» (3, с. 17). По существу здесь предвосхищалось то использование общей модели коммуникации, которое широко распространилось только после создания теории информации. В качестве особенно яркого примера исследования социальной (коммуникативной) ситуации⁸, определяющей структуру высказывания, следует отметить очень глубокое понимание психоанализа, изложенное М. М. Бахтиным в его первой книге: «Все те словесные высказывания пациента (его вербальные реакции), на которые опирается психологическая конструкция Фрейда, и являются такими сценариями прежде всего того ближайшего маленького социального события, в котором они родились, — психоаналитического сеанса» (2, с. 119)⁹. Исходя из коммуника-

⁸ Изучение ситуации наряду с анализом акта обмена знаками (acte sémique) проводится в настоящее время в работах Прието по общей семиотике: L. J. Prieto. Messages et signaux. Paris, 1966. Но Прието разделяет эти два аспекта, тогда как Бахтин наметил исследование их взаимосвязи.

⁹ В связи с некоторыми глубокими сходствами рассматриваемых ниже концепций со взглядами С. М. Эйзенштейна, следует отметить, что именно цитированное место книги привлекло внимание Эйзенштейна, в те же годы занимавшегося переосмыслением психоанализа. На экземпляре книги, хранящемся в библиотеке Эйзенштейна, пометка — «19—6.1—28. Moscow. Genlin» (ссылка на фильм «Генеральная линия» — «Старое и новое», для интерпретации которого Эйзенштейн широко пользовался системой понятий, выработанных при освоении им психоанализа).

тивного подхода к предмету психоанализа, Бахтин одним из первых¹⁰ наметил пути к его семиотической переинтерпретации, которая в те же годы предлагалась Э. Сэпиром, а позднее была развита в школе Лакана, а также Шэндзом и рядом других современных ученых.¹¹

Коммуникативный подход Бахтин распространил на все знаковые явления интеллектуальной жизни: «Внутренний мир и мышление каждого человека имеет свою стабилизированную социальную аудиторию, в атмосфере которой строятся его внутренние доводы, внутренние мотивы, оценки и пр. Чем культурнее данный человек, тем более данная аудитория приближается к нормальной аудитории идеологического творчества» (5, с. 102). Исследование искусства в коммуникативном аспекте делало для М. М. Бахтина особенно важным выявление «форм художественного общения при определении структур художественных произведений» (3, с. 24). «Вне этих своеобразных форм социального общения нет поэмы или оды, нет романа, нет симфонии» (3, с. 22). По сходному пути шел в своих работах конца 20-х годов Ю. Н. Тынянов, в частности, в его исследовании оды как ораторского жанра. Известное сходство в подходе к проблеме жанров можно обнаружить и при сравнении идей М. М. Бахтина о взаимодействии литературных жанров (в особенности романа) и внелитературных — жизненно-бытовых и идеологических (12, с. 116) — с мыслью о канонизации «низших» жанров, использовавшейся в историко-литературных работах ОПОЯЗа: достаточно в качестве одного из самых удачных примеров сослаться на сопоставление некоторых стихов Ахмато-

¹⁰ Предвосхищение в книге (2) позднейшей социологической критики фрейдизма не раз отмечалось Р. О. Якобсоном на семиотических симпозиумах.

¹¹ H. C. Shands. *Psychoanalysis and the Twentieth century Revolution in Communication*. В сб.: *Modern Psychoanalysis*. Ed. by J. Marmor. New York, 1968. Тонкие мысли о роли высказывания, речи (discours) для психоанализа, перекликающиеся с идеями книги (2), см. в статье: E. Benveniste. *Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne*, — E. Benveniste. *Problèmes de linguistique générale*. Paris, 1966, pp. 77—78. В этой статье, в частности, показана неточность тех лингвистических аргументов, на которых основывался Фрейд в своих суждениях об амбивалентности значения слов. Тем не менее догадка о такой амбивалентности была верной, как это показал в исследовании «площадного» слова М. М. Бахтин (9), верно ссылающийся в этой связи и на особый архаизм ругательств, ср. в этом плане типологически важный материал в статье: M. J. Meggitt. *Male-Female Relationship in the highlands of Australian New Guinea*. — «*American Anthropologist*», vol. 66, N 4, 1964, pt. 2. special publication «New Guinea. The Central Highlands». В амбивалентности «площадного слова» обнаруживается точный аналог, с одной стороны, явлению нейтрализации лингвистических оппозиций, с другой, тому снятию противоположностей между двоичными противопоставлениями в ритуале и карнавале, о котором речь идет ниже в связи с книгами (8) и (9).

вой с речитативным фольклором типа частушек, проведенное Б. М. Эйхенбаумом¹².

Для Бахтина с определенными ситуациями общения связаны «речевые жанры», выделение которых необходимо и для изучения жанров словесного искусства (1; 5, с. 115—116; 8; 9; 12). Но литературный жанр не выводится прямо из жизненного, а связан с прошлым того же литературного жанра: «Жанр живет настоящим, но всегда *помнит* свое прошлое, свое начало. Жанр — представитель творческой памяти в процессе литературного развития» (8, с. 142). Последняя мысль, допускающая переформулировку в терминах кибернетических моделей, согласуется с новейшими теориями литературной коммуникации, где одновременно учитывается современная литературная ситуация и «ряд развития» (*vývinový rad*), вместе образующие литературный контекст¹³. В настоящее время при наличии развитых представлений о роли памяти как составного звена канала коммуникации такая модель представляется естественной или даже очевидной. Введение понятия памяти жанра как узлового в исторической поэтике нельзя не признать выдающимся достижением М. М. Бахтина, которому удалось тем самым снять противоположение исторической и синхронической поэтики. С помощью этого понятия описывается передача во времени жанровых структур, сформировавшихся ранее в условиях непосредственного общения, которые сами по себе «конститутивны лишь для некоторых художественных жанров» (3, с. 23).

2. Наиболее смелой мыслью в общей концепции знака, развитой в первых книгах Бахтина и вытекавшей из выдвижения на первый план коммуникативного аспекта, было понимание им соотношения между знаком и высказыванием. Хотя сделанные им конкретные выводы, касающиеся структуры высказывания, оказали несомненное влияние на ряд лингвистов и литературоведов, тем не менее эта концепция в целом намного опережала свое время и поэтому осталась без отклика. По словам Ж. Дюмезиля в предисловии к одной из его последних книг, возвращение к тому, что было открыто еще 30 лет назад и тогда оста-

¹² Б. М. Эйхенбаум. Анна Ахматова. В кн.: Б. М. Эйхенбаум. О поэзии. Л., 1969, с. 89 и 114—115. С этой точки зрения особенно интересны стихи, написанные Ахматовой в последний период («За такую скоморошину» и др.).

¹³ F. Miko. Text a štýl. K problematike literárnej komunikácie. Smena, 1970, s. 121. В этой книге обобщена та чехословацкая традиция, где с воздействием работ (6) и (7) и «Архаистов и новаторов» Тынянова соединялась оригинальная теория литературного развития, см. в особенности: М. Вакоч. Problém vývinovej periodizácie literatúry. В кн.: А. Роровић. Strukturalizmus v slovenskej vede. Martin, 1970, s. 95—101. Аналогии между идеями Бахтина о динамике жанров и выводами других чехословацких ученых, в частности, Мукаржовского, указаны в заметке: D. Okáli, Michal Bachtin o epose a románe. — «Slovenská literatúra», XVII, 1970, N 6, s. 671.

лось незамеченным, стало обычным в гуманитарных науках¹⁴. Почти дословное совпадение с упомянутой концепцией ранних книг М. М. Бахтина обнаруживается в нескольких недавних статьях крупнейшего западноевропейского лингвиста старшего поколения — Э. Бенвениста (которому эти книги не были известны). Бенвенист, несмотря на то, что он — как ученик Меие — может рассматриваться в качестве прямого наследника Соссюра во втором поколении, выступил против односторонности того понимания языка, которое восходит к Соссюру. Согласно Бенвенисту, развитию семиотического исследования языка «препятствовало, парадоксальным образом, то самое орудие, которое ее создало: знак»¹⁵. Для дальнейших исследований оказывается необходимым создать наряду с семиотикой знака семантическую теорию высказывания. Этого требуют как цели собственно лингвистических исследований, так и задачи сравнения языка с другими системами. Мысль Бенвениста можно поэтому пояснить примером, заимствованным из семиотики киноязыка. Монтажное немое кино 20-х гг. сравнительно легко описывалось, в частности, в работах С. М. Эйзенштейна и других теоретиков того времени, как аналог словесного языка потому, что каждая монтажная фраза членилась на отдельные единицы — кадры, которые можно было соотнести со знаками словесного языка; поэтому, например, тот же Эйзенштейн мог ставить перед собой задачу передать словесный образ посредством монтажной фразы («кровавая бойня» в «Стачке» и т. д.). Для многих фильмов современного звукового кино более характерно стремление в пределе к кадру-эпизоду, т. е. к исчерпыванию целого эпизода в границах одного кадра; отсюда и роль таких приемов, как трэвеллинг — непрерывное движение камеры при сохранении одинакового угла между оптической осью аппарата и снимаемым рядом вещей (например, горизонтальное скольжение камеры вдоль улицы, по которой скользят долго может идти герой, сопровождаемый скользящей камерой). Искусственным было бы описание макроструктуры таких фильмов в терминах единиц, меньших, чем целый кадр-эпизод. Оказывается, что и по отношению к словесным текстам реальной единицей описания должно быть целое высказывание, иногда достаточно большое по величине. Утверждая эту мысль, поле-

¹⁴ G. Dumézil. *Heur et malheur du guerrier*. Paris, 1969, Préface.

¹⁵ E. Benveniste. *Sémiologie de la langue* (2). — «*Semiotica*», I, 1969, N 2, p. 134. Следует подчеркнуть, что вся программа развития семиотики, изложенная в этой статье, разительным образом напоминает ту, которая за 40 лет до этого была изложена в книге (5): совпадает не только установка на анализ высказывания, как основной единицы (7, с. 66), но и понимание языка как главного («модельного») объекта семиотического исследования, определение целей «металингвистического» (по Бахтину, «метасемантического» у Бенвениста, p. 135) исследования и т. п.

мически заостренную против выдвижения знака в качестве основной и единственной единицы описания в школе Соссюра, Бенвенист говорит об исследовании структуры высказывания в лингвистике и «метасемантическом» изучении структуры текста в других сферах семиотики как о двух главных задачах семиотики «второго поколения»¹⁶. Но именно эти две задачи не только были сформулированы на основании сходных общесемиотических идей, но и конкретно решались в трудах Бахтина, изданных за 40 лет до статей Бенвениста. Если многие из рассматриваемых в работах Бахтина проблем ставились им лишь в общем виде в качестве программы для будущей философии языка¹⁷, то проблемы структуры высказывания (в особенности в связи с передачей чужого слова) и «металингвистики» — научной дисциплины, занимающейся диалогическими отношениями (6; 8, с. 62—64) — были в его работах изучены достаточно детально и конкретно. В этом смысле его работы намного опережали позднейшие исследования в области «анализа речи» (*discourse analysis*)¹⁸ и транслингвистики, отличаясь от них (как и от традиционной риторики¹⁹) и в том отношении, что для Бахтина основная разница между «металингвистикой» и лингвистикой заключается не в размерах объекта исследования (предложение в лингвистике, текст из многих предложений в транслингвистике), а характером подхода: в «металингвистике» исследуется коммуникативный аспект. Поэтому ее предметом по Бахтину может быть и отдельный знак-слово, выступающий в контексте реального общения, тогда как Бенвенист продолжает использовать термин «знак» только в том смысле, который ему придавал Соссюр.

Как и Бенвенист в цитированных своих статьях, Бахтин указал на ограниченность такого соссюровского понимания «высказывания» (*parole*), которое выводило его за пределы системного изучения (4; 5, с. 96—98). Опережая недавние дискуссии о картезианской лингвистике в ее отношении к Гумбольдту и

¹⁶ E. Benveniste. *Sémiologie de la langue* (2), p. 135.

¹⁷ Следует отметить, что сама дисциплина «философия языка», задачи и история которой были очерчены Бахтиным (5, с. 55 и сл.), под этим же названием окончательно сложилась лишь в последние десятилетия, см. в особенности: "The structure of language. Readings in the philosophy of language". Ed. by J. A. Fodor, J. J. Katz. New Jersey, 1964.

¹⁸ Z. Harris. *Papers in structural and transformational linguistics*. New Jersey, 1970, p. 313—379.

¹⁹ Эти отличия от традиционной риторики, включающей Бахтиным (с этим существенным ее переориентированием) в область металингвистики (1; 5, с. 116), следует особенно иметь в виду в связи с опытами нового осмысления риторики в свете структуральной науки: W. O. Handricks [Рец. на кн.] G. N. Leech "A linguistic guide to English poetry". — "Lingua", vol. 25, 1970, N 2, p. 175—176.

Соссюру²⁰, Бахтин утверждал, что корни рационалистической концепции языка как системы знаков «уходят в картезианскую почву» (4, с. 124 и примеч. 11; ср.: 5, с. 70 и примеч. 11). «Для всего рационализма характерна идея *условности, произвольности языка* и не менее характерно *сопоставление системы языка с системой математических знаков*. Не отношение знака <...> к порождающему его индивиду, а отношение *знака к знаку внутри замкнутой системы*, однажды принятой и допущенной, интересует математически направленный ум рационалистов. Другими словами, их интересует только *внутренняя логика самой системы знаков*, взятой как в алгебре, совершенно независимо от наполняющих знаки идеологических значений» (5, с. 70). Этот чисто синтаксический (в широком логико-математическом и семиотическом смысле) подход к языку и другим знакам, характерный для многих направлений науки (таких, как ОПОЯЗ в начальный период его деятельности) и искусства 20-х гг., М. М. Бахтин критиковал, исходя из более общего семантического и прагматического (социологического или коммуникативного) рассмотрения высказываний.

Основываясь на том, что у каждого высказывания есть «тема» или «тематическое единство» (5, с. 119), Бахтин предложил понимание значения как «*технического аппарата осуществления темы*» (5, с. 120). В этом можно было бы видеть

²⁰ N. Chomsky. Cartesian linguistics, New York — London, 1966. Хомский, однако, считает, что в картезианской лингвистике была с самого начала выдвинута идея языка как средства самовыражения, что расходится с ее характеристикой у Бахтина. Основным отличием понимания истории западноевропейской философии языка у Хомского от сходных разделов ранних работ М. М. Бахтина было то, что последний акцентировал различие между картезианским рационализмом и романтизмом Гумбольдта, тогда как первый подчеркивает то, что их объединяло (см. там же, р. 21 и др.) Впрочем, Бахтин (в частности, в связи с интерпретацией Гумбольдта Г. Г. Шпетом в упомянутой выше книге), указывал на сложность идей Гумбольдта, благодаря которой тот мог «сделаться наставником далеко расходящихся друг от друга направлений» (5, с. 59). В том контексте философской антропологии, который особенно существен для идей Бахтина, важно то, что творческий характер языка и мышления, который Хомский подчеркивает вслед за Гумбольдтом, он переносит и на другие аспекты человеческой деятельности, исследованные Гумбольдтом в его Ideen zu einem Versuch die Grenzen der Wirksamkeit des Staats zu bestimmen (1792). См.: N. Chomsky. Cartesian linguistics, p. 91, n. 50—51; Его же. Language and Mind. Harcourt, Brace, 1968; Его же. Notes on anarchism. — "The New York Review of Books", vol. XIV, 1970, N 10, p. 32, n. 11. Из недавних критических работ, оценивающих лингвистическую тесноту Гумбольдта и ее истолкование Хомским, см. в особенности: E. Coseriu. Semantik, innere Sprachform und Tiefenstruktur. — "Folia linguistica", t. IV, 1970, 1/2; там же, S. 61, см. о понимании трансформационной грамматики как «грамматики функционирования отдельного языка в процессе говорения», что сближает ее с «металингвистикой» в смысле Бахтина; Косериу при этом ссылается на важную в том же плане мысль Сешез о переходе к «организованному высказыванию» ("parole organisée") как цели лингвистического описания.

сходство с тем направлением новейшей лингвистической семантики, которое строит модель перехода «от смысла к тексту», но Бахтин при этом выдвигал на первый план *«множественность значений — конститутивный признак слова»* (5, с. 121). Поэтому его идеи ближе не к описанию значений для дискретного случая однозначных значений слов научного текста, на который до сих пор ориентировалась лингвистическая семантика, а к модели для непрерывного случая, которую в последнее время предлагали строить при описании значений в поэтическом языке²¹. Согласно Бахтину «между лингвистическими формами элементов высказывания и формами его целого нет непрерывного перехода и вообще нет никакой связи. Из синтаксиса мы только путем скачка попадаем в вопросы композиции» (5, с. 94). Так же и Бенвенист, описывая задачи изучения речевой деятельности, создающей сообщения, говорит, что «сообщение несводимо к последовательности элементов, каждый из которых может быть распознан по отдельности; смысл не образуется посредством сложения знаков, наоборот, смысл ('подразумеваемое'), рассматриваемый как целостное единство, воплощается и разделяется на отдельные 'знаки', являющиеся *словами*»²², «мир знака замкнут. От знака к фразе нет перехода»²³. Если М. М. Бахтин оспаривает установку рационализма на сравнение языка с системой математических знаков, в начале упомянутых выше статей Бенвенист говорит о трудностях, возникающих при приложении к естественному языку и другим семиотическим системам того логико-математического понимания знака, которым пользовался Ч. Пёрс²⁴ (отличавшийся от Сос-

²¹ S. Marcus. *Poetica matematică*. București, 1970, p. 133. Точно так же можно различать дискретный случай структур типа схемы волшебной сказки по Проппу или детективного рассказа и непрерывный случай романов Достоевского, исследованных Бахтиным. По отношению к прозе достаточно строгое понимание непрерывности художественного текста может быть предложено на основании установления связей между образами, обнаруживаемыми на протяжении сколь угодно длинных отрезков текста, см. о «Мертвых душах»: Андрей Белый. *Мастерство Гоголя*. М., 1934 (где предполагаются и непрерывные звуковые связи, вытекающие и из идеи «анаграмм» Соссюра). Утверждение о роли непрерывности сообщения в произведении искусства представляется особенно существенным для современного кино, где на этом строится сюжет такого фильма, как "Blow-up" Антониони: метонимическая деталь изображения может быть увеличена в сколь угодно большое число раз, благодаря чему изображение дробится на мельчайшие части, но сохраняется его многозначность, т. е. при любом дроблении (и увеличении деталей) не образуется однозначных фрагментов целого. Если в языке слова сами по себе дискретны (в означающей их стороне), то в кино непрерывным может быть и означающее, и означаемое.

²² E. Benveniste. *Sémiologie de la langue* (2), p. 133.

²³ Там же, p. 134.

²⁴ E. Benveniste. *Sémiologie de la langue* (1). — "Semiotica", I, 1969, N 1, pp. 2—3. Следует, однако, заметить, что выдвигание на первый план высказывания не противоречит пониманию языка как совокупности цепочек знаков в логике и математической лингвистике.

сюра тем, что знаки для него далеко не все были условными). Как ранее Бахтин, Бенвенист подчеркивает разницу между распознаванием повторяющегося знака — «сигнала» в терминах Бахтина (5, сс. 81—82, где гибкий знак в конкретном высказывании противопоставляется неподвижному сигналу) и пониманием высказывания: «семиотическое (знак) должно быть *узнано* (гесоппи), семантическое (высказывание) должно быть *понято*»²⁵. Так же и Бахтин, формулировки которого дословно совпадают с цитированной мыслью Бенвениста, исходил из того, что «процесс понимания ни в коем случае нельзя путать с процессом узнавания. Они глубоко различны. Понимается только знак, узнается же сигнал. Сигнал — внутреннее неподвижная, единичная вещь, которая на самом деле ничего не отражает и не преломляет, а просто является техническим средством указания на тот или иной предмет (определенный и неподвижный) или на то или иное действие (тоже определенное и неподвижное!)» (5, с. 82); это разграничение используется в книге (5) для критики того рефлексологического объяснения языка²⁶, которое выдвигалось в 20-х годах и имело много общего с бихевиористским пониманием его в дескриптивной лингвистике, борющейся с ментализмом²⁷. Различение, близкое к цитированному разграничению сигнала и знака в высказывании, в те же годы проводил С. М. Эйзенштейн, противопоставлявший застывший знак — условный символ живому «символу в становлении» (*Symbol im Werden*), изучавшемуся им в связи со «становлением образа»²⁸. Для него это различие было изменчивым: «С течением времени, в специфических условиях образ способен

²⁵ E. Benveniste. *Sémiologie de la Langue* (2), p. 134. По Бенвенисту оба эти аспекта есть только у языка; только семиотический аспект есть у таких систем, как этикет; только семантический у таких, как изобразительное искусство.

²⁶ Ср. отчасти сходные возражения против такого описания языка в терминах второй сигнальной системы, при котором все слова (в том числе и абстрактные типа *опять*, *или*, являющиеся основным объектом исследования современной лингвистической семантики) рассматриваются как результаты «поэлементной проекции» (когда каждое слово поставлено во взаимно-однозначное соответствие с некоторым элементом, им обозначаемым) в статьях: Н. А. Бернштейн. Очерки по физиологии движений и физиологии активности. М., 1966, с. 285 и 305.

²⁷ Последовательное обоснование правомерности менталистской точки зрения в свете современной науки о языке проводится в указанных выше работах Н. Хомского. Эта точка зрения не была принята во внимание в тех критических замечаниях, которые (в духе бихевиоризма) делает Ю. Кристева в предисловии к французскому переводу книги Бахтина о Достоевском по поводу употребления Бахтиным таких слов, как «сознание»: J. Kristeva. *Une poétique ruinée*. В кн.: M. Bakhtine. *La poétique de Dostoïevsky*. Paris, 1970, p. 10, 21.

²⁸ «Дневник» С. М. Эйзенштейна, т. V в, с. 63, § 32 (архив П. М. Аташевой). Следует отметить, что к своей семиотической концепции искусства Эйзенштейн пришел после увлечения опытами чисто рефлексологического его описания в 20-е гг.

застывать в неподвижность символа, а символ — проникаться динамикой и возвращаться в образность»²⁹. Для Бахтина «идеологический знак должен погрузиться в стихию внутренних субъективных знаков, зазвучать субъективными тонами, чтобы остаться живым знаком, а не попасть в почетное положение непонятной музейной реликвии» (5, с. 51).

По Бахтину «конститутивным моментом для языковой формы как для знака является вовсе не ее сигнальная себестоимость, а ее специфическая изменчивость, и для понимания языковой формы конститутивным моментом является не узнавание «того же самого», а понимание в собственном смысле слова, т. е. ориентация в данном контексте и в данной ситуации, ориентация в становлении, а не «ориентация» в каком-то неподвижном пребывании» (5, с. 83). Эти идеи были основаны на последовательном разграничении точки зрения слушающего (на которую, согласно Бахтину, по традиции ориентировалась лингвистика) и точки зрения говорящего, роль которой была подчеркнута Бахтиным, в этом превосхитившим одну из основных мыслей лингвистической концепции Хомского (как и многих других современных лингвистов, выдвигающих на первый план языковую интуицию говорящего, формальное описание которой составляет основную цель порождающей грамматики). Соотношение этих двух точек зрения рассматривается вслед за Бахтиным в качестве одной из основных проблем общей лингвистики и поэтики Р. О. Якобсоном, построившим коммуникативную модель для описания языковых сообщений и поэтических текстов, и его продолжателями.

3. Согласно Бахтину, «понять чужое высказывание — значит ориентироваться по отношению к нему, найти для него должное место в соответствующем контексте. На каждое слово понимаемого высказывания мы как бы наслаиваем ряд своих отвечающих слов <...> *Всякое понимание диалогично*. Понимание противостоит высказыванию, как реплика противостоит реплике в диалоге» (5, с. 123). Диалог безусловно является, если пользоваться терминологией самого Бахтина, доминантой его научного творчества, центральным и узловым понятием, вокруг которого группируются основные его темы и достижения. По Бахтину «диалогическое общение — сфера подлинной жизни слова» (7, с. 270); диалогические отношения выявляются и в таких видах речи, которые предполагают установку на чужое слово, и в формах организации текста типа абзацев (5, с. 131—

²⁹ С. М. Эйзенштейн. Режиссура. В кн.: Избранные произведения, т. 4, М., 1966, с. 669. Ср. также противопоставление застывших «культурно-поэтических» образов и образа-орудия, рождающегося из столкновения слагающих его частей. О. Мандельштам. Разговор о Данте. М., 1967.

134), недавно вновь привлечших лингвистов³⁰. Исследованию сферы диалогических отношений подчинены все задачи «металингвистики». Различные аспекты «двуголосой» речи (с установкой на чужое слово) впервые были систематизированы Бахтиным. В предложенной им классификации (8, сс. 266—267), представляющей собой нечто вроде периодической системы элементов для описания прозы, нашли свое место такие виды прозаического рассказа, как сказ, исследовавшийся ранее представителями ОПОЯЗа, в частности, Б. М. Эйхенбаумом³¹, но вне связи с проблемой чужой речи. На этом примере отчетливо видна преемственность между опоязовцами и Бахтиным, усвоившим и развившим достижения школы ОПОЯЗа при всех теоретических несогласиях с ней. В общей концепции М. М. Бахтина по-новому предстала и проблема несобственно-прямой речи, которой посвящена специальная (последняя) часть книги (5). Полученные к тому времени результаты в этой области, в начале XX в. заинтересовавшей многих литературоведов и лингвистов, Бахтин осмыслил в свете своей концепции «речи о речи», «высказывания о высказывании» (5, с. 136) или «сообщения о сообщении» (message referring to message)³², как писал Р. О. Якобсон 30 лет спустя, перефразируя в духе теории информации термины работы (5). Заслугой Бахтина было также и то, что это явление, в высокой степени характерное для авангардистской прозы³³, он связал с теми особенностями «социальных судеб высказывания», благодаря которым в большинстве областей «словесного творчества преобладает не «изреченное»,

³⁰ См. новейшие работы о структуре абзаца, указанные в кн.: Ю. М. Лотман. Структура художественного текста. М., 1970, с. 371, прим. 7.

³¹ Кроме ранних работ Эйхенбаума о сказе, связанных с опытом нашей прозы 20-х гг. и тогда же использованных Бахтиным (6; 8, с. 256—257), следует отметить и более поздние статьи его о Лескове, содержащие интересные мысли о пародировании диалектов и стилей (в том числе стихотворного) Лесковым, созвучные кругу идей Бахтина: Б. М. Эйхенбаум. «Чрезмерный» писатель. В кн.: Б. Эйхенбаум. О прозе, Л., 1969, с. 341—344. О типах «двуголосого слова» в современной литературе ср. статью автора: «Поэтика». — «Литературная энциклопедия». т. 5, М., 1969, с. 938.

³² R. Jakobson, Shifters, verbal categories, and the Russian verb. Harvard university (Cambridge, Mass), 1967, p. 1, см. R. Jakobson. Selected writings, II, Word and Language, Mouton, The Hague — Paris, 1971, p. 130. См. также изложение этой работы в заметке автора: «Код и сообщение». — «Бюллетень Объединения по машинному переводу», 1957, № 5.

³³ См. написанную под влиянием работ (6) и (7) интересную книгу: L. Doležel. O stylu moderní české prózy. Praha, 1960, целиком посвященную этой проблеме. Новая литература вопроса указана также в кн.: A. Neuberger. Die Stilformen der „Erleben Rede“ in neueren englischen Roman. Halle (Saale), 1957, и в ст.: Ю. Я. Никулихин. Специфика несобственно прямой речи и ее место среди других видов высказывания (на материале произведений немецкой художественной литературы). В сб.: Проблемы немецкого языкознания и методики преподавания немецкого языка. Уч. зап. факультета ин. яз. Тульского пед. ин-та, вып. 4, Тула, 1970.

а «сочиненное» слово. Вся речевая деятельность здесь сводится к размещению «чужих слов» и «как бы чужих слов». Даже в гуманитарных науках проявляется тенденция заменять ответственное высказывание по вопросу изображением современного состояния данного вопроса в науке с подсчетом и индуктивным выводением «преобладающей в настоящее время точки зрения», что и считается иногда наиболее солидным «решением» вопроса <...> Художественная, риторическая, философская и гуманитарная научная речь становится царством «мнений» (5, с. 188). Поэтому особенно значительной становится роль цитаты, проблема которой с недавнего времени заново ставится в семиотических исследованиях³⁴. Бахтин эту проблему осветил с точки зрения роли чужого слова. Он отмечает, что «одна из интереснейших стилистических проблем эллинизма — это проблема цитаты. Бесконечно разнообразны были формы явного, полускрытого и скрытого цитирования, формы обрамления цитат контекстом, формы интонационных кавычек, различные степени отчуждения или освоения цитируемого чужого слова. И здесь нередко возникает проблема: цитирует автор благоговейно или, напротив, с иронией, с насмешкой. Двусмысленность в отношении к чужому слову часто бывает нарочитой» (11, с. 16). «Отношение к чужому слову в средние века было не менее сложным и двусмысленным»; почти что с раблезианским богатством эпитетов он перечисляет далее виды цитат в средневековых текстах: «Роль чужого слова, цитаты, явной и благоговейно подчеркнутой, полускрытой, скрытой, полусознательной, бессознательной, правильной, намеренно искаженной, ненамеренно искаженной, нарочито переосмысленной и т. д. в средневековой литературе была грандиозной» (11, с. 17), «границы между чужой и своей речью были зыбки, двусмысленны, часто намеренно извилисты и запутаны. Некоторые виды произведений строились, как мозаики, из чужих текстов» (11, с. 17). Подобные «коллажи» из цитат, подобные упоминаемым Бахтиным септо из чужих стихов и полустуший, вновь стали обычными в современной художественной прозе (например, у Ж. П. Фая), где цитаты могут рассматриваться как метонимические заместители целого текста. Они входят тем самым в метонимическую систему прозаического повествования. Посткубистическая функция цитат в коллажах особенно ясно выступает в ранних записях Эйзенштейна, писавшего в 1928 г., что «композицией цитат

³⁴ Anna Wierzbicka. *Dociekania semantyczne*. Wrocław—Warszawa—Kraków, 1969, глава IX (*Deskrypcje czy cytaty?*), с. 177 и сл.; ср. также последний раздел (*"The problem of quotation"*) в сб.: *Sign, language, culture*. The Hague—Paris, 1970. Ср. также близкое к идеям Бахтина осмысление роли цитат у Аввакума (впервые исследованных В. В. Виноградовым): Б. А. Успенский *Поэтика композиции*. М., 1970, с. 62—63.

можно сделать целый трактат»³⁵. В позднейших его сочинениях, где часто используются композиции из цитат, он сам их объясняет (в духе «линейного стиля» цитирования) желанием «минимального искажения самих объектов, из которых составляется монтажный образ»³⁶. Сходные мысли можно найти у Томаса Манна, который постепенно приходил к стремлению «рассматривать жизнь, как произведение культуры, в образе мифологического клише, и предпочитать цитату собственному изобретению»³⁷. В те же годы подобную «упоминательную клавиатуру» Данте в связи с ролью у него цитат (отчасти продолжающей изученную Бахтиным средневековую традицию) описывает Мандельштам³⁸, в творчестве которого значение скрытых цитат особенно велико. Неслучайно в 30-х гг. тема «контрапункта» (заглавие романа О. Хаксли) или диалога составных частей культурной традиции или разных культур, противопоставляемых друг другу (З; 13, с. 240) ставится одновременно и в гуманитарных науках, и в словесном искусстве, где ею определяется структура многих произведений.

Согласно Бахтину, выдвигание на первый план диалогических отношений характерно для художественной прозы, тогда как в поэзии до ее «прозаизации» в XX в. значительно большую роль играет прямое, непосредственно направленное на свой предмет слово (8, с. 267). Неслучайно то, что большой поэт, как Лучан Блага, слова которого приводит румынский математик С. Маркус в книге о математической поэтике, может утверждать, будто «настоящий диалог между двумя людьми по существу невозможен. Любой диалог сводится к двум чередующимся монологам»³⁹. Но другой поэт — Т. С. Элиот, детально разбиравший соотношение первого, второго и третьего лица в

³⁵ «Дневник» С. М. Эйзенштейна, т. V, с. 14, § 14 (Архив П. М. Аташевой).

³⁶ С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения, т. 2, М., 1964, с. 334. Следованием этому принципу определяется и построение настоящей статьи.

³⁷ Thomas Mann. *Gesammelte Werke*, 12 Bd, Berlin, 1956, S. 204. Подробнее об этих взглядах Манна см.: В. Микушевич. Проблема цитаты («Доктор Фаустус» Томаса Манна по-немецки и по-русски). В сб.: *Мастерство перевода* 1966, М., 1968. В свете идей Бахтина с этой ролью цитат у Т. Манна следует сопоставить выводы о функции несобственно прямой речи в его романах (5, с. 180), развитые в недавнее время: Ю. Я. Никулихин. Специфика несобственно прямой речи... (там же литература вопроса). С мыслями М. М. Бахтина о полифонии романа сближаются наблюдения о «Polyphones Gewebe» романов Манна: G. Fourrier. *Thomas Mann*, Paris, 1960, p. 85, 265; F. Dabèzise. *Visages de Faust au XX-e siècle*, Paris, 1967, p. 377.

³⁸ О. Мандельштам. Разговор о Данте, с. 11.

³⁹ "Un adevărat dialog între doi oameni este în fond cu neputință. Orice dialog se reduce la două monologuri alternante", цит. по: S. Marcus. *Poetica matematică*, p. 134.

поэтическом тексте, пришел к выводу, что «в любом поэтическом произведении, от частного размышления до эпоса или драмы, можно услышать больше чем один голос»⁴⁰. Однако только в прозе двухголосое слово становится основным фактором повествования. Благодаря этому авторская речь тоже может восприниматься как чужая, что «часто находит свое композиционное выражение в появлении рассказчика, замещающего автора в обычном смысле слова», как «у Достоевского, Андрея Белого, Ремизова, Сологуба и у современных русских романистов» (5, с. 143; 6 и 8). Иными словами, чужое слово как тема определяет и композицию. Заимствуя из высоко им ценимых (3, с. 19) искусствovedческих работ Вёльфлина разграничение «линейного стиля» и «живописного» (5, с. 142), Бахтин противопоставляет линейному рационалистическому стилю передачи чужой речи (в XVII—XVIII вв.) живописный стиль, стирающий ее границы, как у перечисленных русских писателей. Но и у других прозаиков в структуре абзацев Бахтин видел «как бы ослабленный и вошедший внутрь монологического высказывания диалог» (5, с. 133).

Монолог Бахтин вообще понимает как диалог, вошедший внутрь («интериоризированный» в терминах Пиаже, которые использует в другой своей работе на эту тему Бенвенист, и здесь полностью совпадающий с Бахтиным⁴¹). «Слово должно было сначала родиться и созреть в процессе социального общения организмов, чтобы затем войти в организм и стать внутренним словом» (5, с. 50). Эта идея, впервые отчетливо выраженная в исследованиях Бахтина в 1926—1929 гг. (1—2 и 5), позднее (в 1934 г.) была поставлена Л. С. Выготским в связь с данными экспериментально-психологических работ Пиаже о детской эгоцентрической речи. Гипотеза Выготского о том, что эта последняя является промежуточным этапом между диалогической речью и внутренней речью, подтвердилась благодаря магнитофонным записям монолога ребенка перед засыпанием, произносимого в отсутствии взрослого⁴². Понимание Выготским

⁴⁰ T. S. Eliot. The three voices of poetry. В кн.: T. S. Eliot. On poetry and poets. New York, 1961, p. 109; ср. там же, p. 106, обсуждение приложимости к стихам Рильке и Валери определения лирики как поэзии первого лица, предложенного Готфридом Бенном ("Probleme der Lyrik").

⁴¹ E. Benveniste. L'appareil formel de l'énonciation. — "Langages", mars, 1970, N 17, "L'énonciation", p. 16. Статья представляет собой точный аналог раздела о высказывании в работе (5).

⁴² R. H. Weir. Language in the crib. The Hague, 1962; см. там же статью: R. Jakobson. Anthony's contribution to linguistic theory, p. 18, (R. Jakobson. Selected writings, II, p. 285), где речь идет о теории Выготского; ср.: Л. С. Выготский. Психология искусства. Изд. 2-е. М., 1968, с. 501. Относительно интериоризации и объяснения внутренней речи по Выготскому ср. также: H. C. Shands. Semiotic approaches to psychiatry. The Hague—Paris, 1970, p. 295 а. 10. Роль исследования внутренней речи для се-

«функционального многообразия речи»⁴³ — «речевых жанров», по Бахтину зависящих от конкретных ситуаций общения, первичности диалога по отношению к монологу⁴⁴ и соотношения внутренней речи с монологической и диалогической не только во многом совпадает с выводами более ранних работ Бахтина, но и обнаруживает их влияние. В этом можно убедиться, в частности, сопоставив разбор одного и того же места из «Дневника писателя» Достоевского у Бахтина (5, с. 124—125 и сл.) и Выготского⁴⁵. В свою очередь под очевидным влиянием Выготского и его школы был С. М. Эйзенштейн, перед смертью Выготского встречавшийся с ним, А. Р. Лурия и с Н. Я. Марром для совместной работы над психологической проблематикой искусства и языка. Путь Эйзенштейна от исследования знаков монтажного киноязыка к попыткам проникнуть средствами кино и одновременно научными методами в строй внутренней речи в известной мере аналогичен рассмотренному выше на примере работ Бахтина и Бенвениста движению от рационалистически (логически) понимаемого знака как основного объекта семиотики на первом этапе ее развития к высказыванию, в том числе интериоризованному. По словам Эйзенштейна, «наша эпоха — *остроидейная и интеллектуальная* — не могла не прочесть в кадре прежде всего его свойства *идеологической энграммы — знака*; не могла не *усмотреть в сопоставлении кадров становления нового качественного элемента, нового образа, нового понятия*»⁴⁶; но дальнейшее развитие теории киноязыка привело Эйзенштейна к необходимости сравнения его не столько с письменной и устной речью, сколько с речью внутренней, «где аффективная структура присутствует в наиболее полном и чистом виде. Но строй этой *внутренней речи* уже неотъемлем от того,

миотики в последнее время отмечается Р. О. Якобсоном: R. Jakobson. Language in relation to other communication systems. В сб.: "Linguaggi nella società e nella tecnica". Milano, 1970, p. 4 (там же о Выготском) и 9, R. Jakobson. Selected writings, II, p. 698, 702.

⁴³ Л. С. Выготский. Мышление и речь. В кн.: Л. С. Выготский. Избранные психологические исследования. М., 1956, с. 360.

⁴⁴ Там же, со ссылкой на Л. В. Щербу и Л. П. Якубинского (ср. 5, с. 137 и 172).

⁴⁵ Там же, с. 361—362. В книге Выготского, вышедшей первым изданием в 1934 г. уже после смерти автора, есть и несколько других случаев, где не указаны источники соответствующих мест книги: на с. 334 не поставлена в кавычки цитата из Фосслера (о Декарте), см.: К. Фосслер. Грамматические и психологические формы в языке. В сб.: Проблемы литературной формы. Л., 1928, с. 188—189; не приведен источник эпиграфа к главе 7 (из Мандельштама, см. об этом: Л. С. Выготский. Психология искусства, с. 507). Следует пожелать, чтобы все подобные случаи были оговорены в комментарии к подготавливаемому «Собранию сочинений» Выготского.

⁴⁶ С. М. Эйзенштейн. Диккенс, Гриффит и мы. В кн.: Избранные произведения, т. 5, М., 1968, с. 171. Здесь и далее в цитатах курсив Эйзенштейна.

что именуется *чувственным мышлением*⁴⁷. Теоретические изыскания в области внутренней речи, посвященные главным образом анализу внутреннего монолога у Джойса (в особенности преддремотному потоку сознания жены Блума в последней главе «Улисса»), у Эйзенштейна в 30-х гг. были связаны с его замыслами воспроизведения внутреннего монолога в кино (в сценарии фильма «Американская трагедия»), что позднее было осуществлено Феллини, Бергманом, Аленом Рене. Обращаясь позднее к той же проблеме в своей книге «Метод», Эйзенштейн останавливался на том, как подслушал «магию истинного хода внутренней речи» Достоевский в некоторых местах «Кроткой»⁴⁸. Этот же рассказ и авторское предисловие к нему разбираются Бахтиным в книге о Достоевском для иллюстрации того, как «внутреннее слово» героя о себе самом становится последней целью построения⁴⁹ (7, с. 72—74). От опытов воссоздания

⁴⁷ Там же, с. 176.

⁴⁸ Эйзенштейн, однако, считал, что в «Кроткой» у Достоевского «всего лишь в двух-трех местах прорываются <...> истинные образцы «никого синтаксиса» («Метод», глава «Фрэнк Бедман», архив П. М. Аташевой). Такое сосредоточение на форме, а не только на содержании внутреннего монолога, примером которого может быть также ранний опыт Льва Толстого «История вчерашнего дня» (с записью дремотного «потока сознания»), представляет собой особенно важный для искусства XX в. путь, принципиально отличный от объективной подачи внутреннего монолога (в «линейном стиле»), см. об этой последней: Б. А. Успенский. Поэтика композиции, с. 60, 71. Если несобственно прямая речь, согласно книге (5), за которой следует Б. А. Успенский (Поэтика композиции, с. 91 и след.), определяется формально как такая, которая может быть посредством одного ряда трансформаций переведена в прямую речь, а посредством другого ряда в косвенную, то внутренний монолог «живописного стиля» (в школе потока сознания) неперевожим ни в косвенную, ни в прямую речь без потери существенных его композиционных свойств. По верной формулировке Л. Долежелы в основе внутреннего монолога в современной прозе лежит тенденция непосредственно передать внутреннюю речь, см.: L. Doležel. O stylu moderní české prózy, с. 159 (см. там же, с. 158 о полифонии в смысле Бахтина), ср.: J. Mukařovský. Dialog a monolog, — «Kapitoly z české poetiky», I, Praha, 1948. Внутренний монолог жены Блума, с этой точки зрения изучавшийся Эйзенштейном, в связи с проблемой несобственно прямой речи разобран в кн.: A. Neubert. Die Stilformen der "Erleben Rede" ..., с. 143—144. К аналогиям с кино и полифонией ср.: И. Гурвич. Киномонтаж и современная зарубежная проза. В сб.: Из истории зарубежных литератур. Научн. тр. Ташкентского ун-та, Ташкент, 1970. Идеи Эйзенштейна, касающиеся кинематографических аналогов внутреннему монологу Джойса, использованы во втором разделе (Thetechinics) книги R. Humphrey. Sream of consiousness in the modern novel, Berkley—Los Angeles, 1953 (где рассмотрены и соответствующие места «Улисса»). Взаимодействие приемов монтажного кинематографа и современной прозы (в частности, Фолкнера) приводится в современной семиотике в качестве одного из наиболее убедительных примеров того общения разных сфер культуры, которое связано с общесемиотической проблемой их специфичности: С. Metz. Spécificité des codes et spécifité des langages. — "Semiotica", 1969, № 4, с. 380—381, ср. выше о постановке этой проблемы Бахтиным.

⁴⁹ Этому не противоречит то, что с биографической стороны не исключено отражение в этой повести и некоторых мотивов, пережитых самим

внутреннего монолога средствами кино Эйзенштейн перешел к обоснованию общеэстетической теории, основанной на том, что «закономерности построений внутренней речи оказываются именно теми закономерностями, которые лежат в основе всего разнообразия закономерностей, согласно которым строится форма и композиция художественных произведений. И ... нет ни одного формального приема, который не оказался бы скопом с той или иной закономерности, путем которой, в отличие от логики внешней речи, строится речь внутренняя»⁵⁰. В своей книге «Grundproblem» Эйзенштейн исследовал «основную проблему» теории искусства, которая заключается в том, что в самой структуре произведения отражаются глубинные слои чувственного мышления (связанного с внутренней речью), но одновременно в искусстве осуществляется вознесение «к высшим идейным ступеням сознания»⁵¹. Описание этого двойственного процесса можно связать с тем пониманием внутренней речи, которое было разработано Выготским, рассматривавшим знаки как орудия управления поведением. С этой точки зрения использование человеком внутренней речи, сохраняющей «функцию» общения, представляет «своеобразную форму сотрудничества с самим собой»⁵², «регулирование посредством слова чужого поведения постепенно приводит к выработке вербализованного поведения самой личности»⁵³.

Для трактовки этих проблем в исследовании М. М. Бахтина о фрейдизме, написанном несколькими годами раньше цитированных работ Выготского, особенно существен вывод, согласно которому «внутри вербализованной области поведения человека имеют место весьма тяжелые конфликты между *внутренней и внешней речью* и между различными пластами внутренней речи»⁵⁴ (это согласуется и с идеей Эйзенштейна о кон-

автором, ср. совпадение начала предисловия к «Кроткой»: «Представьте себе мужа, у которого лежит на столе жена» и начала записи Достоевского, сделанной 16 апреля 1864 г. (через день после смерти первой жены): «Маша лежит на столе» ... Совпадает не только внешняя ситуация, но и внутренняя установка: муж, только что потерявший жену, старается уяснить для себя самую правду (о покойнице — в «Кроткой», о бессмертии — в более ранней записи автора).

⁵⁰ С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения, т. 2, с. 109.

⁵¹ Там же, с. 120.

⁵² Л. С. Выготский. Развитие высших психологических функций. Из неопубликованных трудов. М., 1960, с. 451 (написано в 1929—1930 гг.).

⁵³ Там же, с. 194 (написано в 1930—1931 гг.).

⁵⁴ Незнакомством с этой ранней книгой объясняются те замечания о монологе с точки зрения психоанализа, которые делает в своей восторженной статье о Бахтине Ю. Кристева, критикуя и дополняя его понимание монолога: J. Kristeva. Le mot, le dialogue et le roman. В кн.: J. Kristeva. *Σημειωτική*. Recherches pour une sémanalyse, p. 155, ср. с. 149; ср. ее же

фликте, составляющем суть основной проблемы искусства). Как и Выготский⁵⁵, отталкиваясь от критического переосмысления идей таких мыслителей, как Дильтей (5, с. 34—36) и Шелер, Бахтин приходит к семиотическому пониманию высших психических функций, которые всегда «существуют только в *знаковом материале*» (5, с. 37). Бахтин исходит из роли для переживания его «знакового воплощения, <...> организующий и формирующий центр находится не внутри (т. е. не в материале внутренних знаков), а вовне. Не переживание организует выражение, а, наоборот, выражение организует переживание» (5, с. 101). Поэтому наряду с «мы — переживанием» (высшие психические функции в терминах Выготского) выделяются низшие чувствования — «я — переживания», лишенные в своих крайних формах коммуникативного проявления: «В отношении к потенциальному (а иногда и явно ощущаемому) слушателю можно различать два полюса, два предела, между которыми может осознаться и идеологически оформляться переживание, стремясь то к одному, то к другому. Назовем эти пределы условно: «я — переживание» и «мы — переживание». Собственно «я — переживание» стремится к уничтожению; оно теряет по мере приближения к пределу свою идеологическую оформленность, а, следовательно, и осознанность, приближаясь к физиологической реакции животного. Стремясь к этому пределу, переживание утрачивает все потенции, все ростки социальной ориентации, а поэтому теряет и свое словесное обличье» (5, с. 164). В частности, группы сексуальных переживаний могут выпадать из социального контекста и в связи с этим утрачивать словесную осознанность (2, с. 136—137). Бессознательное Фрейда Бахтин рассматривает как «неофициальное сознание» (2, с. 128); «чем шире и глубже разрыв между официальным и неофициальным сознанием, тем труднее мотивам внутренней речи пре-

предисловие к французскому переводу книги Бахтина о Достоевском: J. Kristeva. Une poétique ruinée. В кн.: M. Bakhtine. La poétique de Dostoïevsky. Paris, 1970, pp. 13, 15. В действительности же теория Бахтина была создана благодаря преодолению психоанализа с той семиотической точки зрения, которая и до наших дней остается наиболее убедительной; он был не предшественником открытий Фрейда (там же, с. 7 и далее), а их интерпретатором, по-новому их описывавшим.

⁵⁵ Семиотический подход к высшим психологическим функциям изложен в кн.: Л. С. Выготский. Развитие высших психологических функций. Критическое рассмотрение взглядов Дильтея и Шелера на высшие чувствования см. в публикации: Л. С. Выготский. Спиноза и его учение об эмоциях в свете современной психоневрологии, — «Вопросы философии», 1970, № 7 (глава из последней книги Выготского, написанной в 1934 г., где детально изучена проблема соотношения между аффектом и выразительным проявлением; эта же проблема в другом плане в 20-е гг. внимательно изучалась в биомеханике, от постулатов которой отталкивались Н. А. Бернштейн и С. М. Эйзенштейн: каждый из них пришел к необходимости выделения семиотического уровня психических функций — уровень Е по Бернштейну).

рейти во внешнюю речь» (2, с. 134). Следовательно, в ранней работе, посвященной переинтерпретации данных психоанализа с семиотической точки зрения, формулируется та проблема соотношения между официальным и неофициальным сознанием, которая составит содержание серии позднейших историко-культурных работ М. М. Бахтина, посвященных противопоставлению «официального монолога» диалогу (6 и 8) и неофициальной карнавальной культурной традиции средневековья и Возрождения (8, с. 162—183; 9; 11). В книге о Рабле «неофициальные элементы речи» или «непубликуемая сфера», освобожденная от иерархии и запретов официального языка, противопоставлены ему как особый язык, которому соответствует и особый коллектив — карнавальная «толпа на площади» (9, с. 203). Само содержание образов гротескного тела, изученных в книге о Рабле, близко к тому кругу символов, которые исследовались Фрейдом и его школой; общее есть и в тезисе об амбивалентности площадных слов и карнавального образа. Но точка зрения Бахтина принципиально отлична от фрейдовской: он анализирует тот неофициальный народный язык, который сложился в определенных — праздничных, карнавальных, ярмарочных — ситуациях неофициального общения. Этот язык карнавала пользуется, в частности, набором символов, которые могут иметь много общего с «я — переживанием» (образы низа тела), но по отношению к этому языку (как, видимо, и вообще по отношению к творчеству Рабле и его современников) нельзя говорить о «бессознательном» (хотя бы и о коллективном бессознательном Юнга), потому что у Рабле символы карнавала выступают в качестве осознанного коммуникативного средства.

С той точки зрения, которая была выработана Бахтиным еще в ранних его трудах, биологические и биографические факторы существенны только для «нижних пластов жизненной идеологии» (5, с. 111). «То, что обычно называется «творческой индивидуальностью», является выражением основной твердой и постоянной линии социальной ориентации данного человека <...> Сюда входят, таким образом, слова, интонации и внутрисловесные жесты, проделавшие опыт внешнего выражения в более или менее широком социальном масштабе, как бы социально хорошо пообтершиеся, отшлифованные реакциями и репликами, отпором или поддержкой социальной аудитории» (5, с. 110—111). Поэтому же карнавальный язык оказывается средством связи нижних пластов внутренней речи с широкой социальной средой (иначе говоря, способом ретрансляции индивидуально-биологического в социальное). Так на материале праздника решается общий вопрос «житейского жанра», составляющего часть социальной среды, который был сформулирован еще в первых работах Бахтина (1; 5, с. 116). Из этого видно, в какой степени единым оказывается все его научное творчество, кото-

рое неотделимо от социального контекста эпохи, объясняющего и многие разительные сходства и в постановке задач, и в их решении с названными выдающимися его современниками⁵⁶. Одной из таких центральных идей эпохи в 40-е гг. становится мысль о «контрапункте» разных языков — поэтому в книге о Рабле язык карнавала рассмотрен не столько в плане соотношения праздничных речевых жанров и речи данного автора — Рабле, сколько в более широком аспекте карнавализации литературы, т. е. соотношения между языком карнавала и языком литературы⁵⁷.

5. Упреждая то понимание семиотики как науки об отношениях между системами знаков, а лингвистики — как науки об отношениях между языками, которое получило развитие в 60-х гг. века, Бахтин впервые высказал мысль о роли многоязычия в развитии осознания языка и в словесном языковом творчестве, прежде всего для жанра романа. Он открыл роль «чужого слова» для первых филологических и лингвистических опытов и для древнейшей философии языка. Недавние работы в области социологии письма⁵⁸, возникающего только в тех обществах, где в качестве отдельного социального ранга выделяются жрецы, подтвердили его тезис о том, что «первыми

⁵⁶ В связи с другими отмеченными параллелями стоит указать на то, что Эйзенштейн, согласно записям его дневника 1928 г., «захлебывался Рабле» и в предчувствии будущего фильма о Левенштейне мечтал о постановке современного Гаргантюа, где в «трагическом гротеске» («une grotesque tragique» — запись во время чтения Рабле сделана по-французски) война с Пикрохолом переплеталась бы с войной 1914—1918 гг. («Дневник» Эйзенштейна, т. Va, с. 84, § 88, архив П. М. Аташевой). Для самого Эйзенштейна, как и для Рабле, характерно отсутствие граней между осознаваемым и бессознательным во фрейдовском смысле, что может быть доказано анализом его дневников, автобиографических и научных записей и рисунков. Снятость этих граней представляется одной из характернейших черт личности ренессансного типа. Поэтому «непубликуемые сферы» (9, с. 459, прим. 1) играют для нее особую роль. Историческая роль таких личностей может быть интерпретирована в духе мыслей Бахтина о карнавале и его связях с критическими (кризисными) переходными моментами, в том числе и в развитии науки (9, с. 57 и 414).

⁵⁷ Поэтому не представляются убедительными возражения, сделанные узко с позиции академической науки о Рабле в ст.: F. Yates. [Рец. на кн.] Mikhail Bakhtin. Rabelais and his world. — "The New York Review of Books", vol. XIII, 1969, N 6. В этой рецензии семиотический аспект книги, верно подчеркнутый К. Поморской в ее предисловии к переводу на английский язык, противопоставляется традиционному историко-литературному, тогда как заслуга Бахтина состоит именно в синтезе синхронно-функционального описания с диахроническим. В еще более обнаженной форме (благодаря отсутствию ссылок на другие современные работы о Рабле, обзору которых в основном посвящена статья Ф. Йэйтс) непонимание семиотических задач этого исследования обнаруживается в критике В. Б. Шкловского: Тетива. М., 1970, с. 257 и след.

⁵⁸ Ю. В. Кнорозов. Древняя письменность Центральной Америки. — «Советская этнография», 1952, № 3; Его же. Письменность майя. М., 1963.

филологами и первыми лингвистами всегда и всюду были *жрецы*» (5, с. 88); осознание иноязычного священного текста оказывается их задачей. К этому можно добавить, что этот текст, если и не был всегда иноязычным, состоял из знаков иного типа, чем обычный устный язык, в частности, он мог быть письменным высказыванием. Роль чужого слова для возникновения сознательной мысли о языке сходна с тем, как представляет себе Бахтин становление романного слова под влиянием сопоставления разных языков: «Совершается превращение языка из абсолютной догмы, каким он является в пределах замкнутости и глухого одноязычия, в рабочую гипотезу постижения и выражения реальности» (11, с. 11). С активным многоязычием, т. е. с «контрапунктом» разных языков Бахтин связывает самое возникновение романа (10, с. 101—102). «Всякий роман в большей или меньшей мере есть диалогизированная система образов «языков», стилей, конкретных и неотделимых от языка сознаний. Язык в романе не только изображает, но и сам служит предметом изображения» (10, с. 89). Если метаязык⁵⁹ лингвистики (в частности, древнеиндийской) стал формироваться для истолкования чужого языка (например, санскрита), то и в романе благодаря многоязычию обнаруживается метаязыковое употребление слова. С этой точки зрения Бахтин предлагает такую новую интерпретацию пародийно-трагестирующих форм, согласно которой в них «предметом повсюду служит сам язык в его прямых функциях» (11, с. 10). Тем самым обнаруживается место этих жанров, подготовлявших роман, в истории языка как семиотического средства, первоначально не отделявшегося от концептов и денотатов, им обозначаемых. Пародийно-трагестирующие формы «освобождали предмет от власти языка, в котором предмет запутался как в сетях, они разрушали нераздельную власть мифа над языком, освобождали сознание от власти прямого слова <...> была создана «дистанция» между языком и реальностью» (там же). Пародию Бахтин понимает как результат скрещения двух языков, т. е. как «внутриязыковый» гибрид» (11, с. 21), иными словами, как креолизованный текст, если воспользоваться термином, предложенным в работах по семиотике в 60-е гг. еще до опубликования цитированной работы М. М. Бахтина (написанной значительно ранее). Для романа достаточно характерной оказывается и межъязыковая креолизация, т. е. многоязычие (двуязычие как част-

⁵⁹ Здесь и далее «метаязык» понимается в обычном общепринятом смысле (как язык, используемый для исследования другого языка), восходящем к логическому (у Тарского и его школы). Соответственно термину «металингвистика», предложенному ранее в другом смысле М. М. Бахтиным (ср. «метасемантику» в том же смысле у Бенвениста), следует предпочесть термин «транслингвистика», введенный Р. Бартом для обозначения научной дисциплины, изучающей структуру текстов, больших, чем предложение.

ный его случай) — как в русской литературе⁶⁰, так и в других европейских⁶¹, а также и в литературах «третьего мира»⁶².

В своей критике ранних работ ОПОЯЗа (3) М. М. Бахтин в качестве одного из существенных упреков формальной (морфологической) школе указал на то, что ее средства оказываются недостаточными для описания такого важнейшего жанра, как роман. Литературоведческие работы М. М. Бахтина (6, 8—12) все посвящены этой основной для него теме. Роман он изучает в его истоках или на материале, уже ставшим классическим. Но это для него прежде всего жанр, становящийся на глазах истории, эксперимент, совершаемый литературой (а не мертвое наследие прошлого). Нельзя не увидеть глубочайшей внутренней переклички сформулированных им закономерностей романа и структуры таких романов XX в., как «Улисс» Джойса, период создания которого был временем молодости Бахтина. Переплетение и диалогическое сопоставление разных речевых жанров, их конфликт внутри романа, многие из черт жанра романа, сближающих его с пародийно-травестирующими формами, достигли едва ли не наиболее полного завершения именно в «Улиссе», сама структура которого пародийно-травестийна (в ней пародируется структура гомеровской «Одиссеи»).

Не меньшее значение идеи Бахтина имеют и для исследования новейшего жанра киноромана, в котором диалогическое, а часто и карнавальное построение дано в особенно отчетливой форме⁶³. Такой роман, как «Евгений Онегин», «подчеркнуто

⁶⁰ См. о «Войне и мире»: Б. А. Успенский. Поэтика композиции, с. 73 и сл.; об «Анне Карениной»: R. Jakobson and M. Halle. *Fundamentals of language*. The Hague, 1956, p. 18; R. Jakobson. *Selected writings*, vol. 1, 2 ed., Mouton, The Hague—Paris, 1971, p. 476.

⁶¹ Любопытный материал для сравнения с русско-французским двуязычием в соответствующих главах «Войны и мира» представляет шведско-французское двуязычие в прозе И. Альмквиста. Для изучения вопроса о связи многоязычия романа с многоязычием большого города значительный интерес представляет «Голем» Мейринка, воспроизводящий пеструю многоязычную среду Праги начала нашего века (следует, однако, оговориться, что многоязычие такого города, как Угарит, намного древнее романа, но нет догородского многоязычия).

⁶² Ср., в частности, использование французского языка в одном из лучших романов новой вьетнамской литературы: Vũ Trọng Phụng. *Số đỏ, Nhà-pỏi*, 1957 (1 изд. 1937).

⁶³ В качестве наглядного примера Кристева (J. Kristeva. *Une poétique du génie*, p. 20) уже указывала на «Сатирикон» Феллини; его литературный прообраз — роман Петрония — детально изучался М. М. Бахтиным (8, с. 151, 157, 158, 161 и др.; 12, с. 109 и 112). Роль поздней античности в построениях М. М. Бахтина в области истории романа представляется возможным сопоставить с темой поздней античности в стихах и романной прозе К. Вагинова (в данном случае речь идет не только о типологическом сходстве ввиду наличия биографических связей между ученым и писателем).

романное начало» (12, с. 112) в котором было раскрыто М. М. Бахтиным (10; 12, с. 112 и др.), становится образцом для современного романа, в частности, французского, где на первый план выдвигается цитатное чужое слово⁶⁴.

Для исследования современного романа (и в еще большей степени киноромана) особое значение имеет рассмотрение его структуры в свете тех точек зрения, с которых ведется повествование. В последнее время этот подход к роману, предложенный М. М. Бахтиным и детально им проведенный в книге о Достоевском (6 и 8), изложен в технически более разработанной форме: этому посвящена монография Б. А. Успенского, на более специальном языке описывающего принципы смены точек зрения в прозе⁶⁵. В общем очерке структурной поэтики Цветана Тодорова отмечается в этой связи сходство этой стороны концепции книги Бахтина о Достоевском — «без сомнения одной из самых важных в области поэтики»⁶⁶ — с постановкой той же проблемы точки зрения Лаббокком⁶⁷, следовавшим за Генри Джемсом и его исследовавшим, и Пуйоном, различавшим три основных типа точек зрения⁶⁸, из которых для концепции, выдвинутой Бахтиным, особенно важна точка зрения, отождествляющаяся с точкой зрения персонажа («*vision avес*»)⁶⁹. Но необходимо подчеркнуть, что в отличие от указанных новейших работ по структурной поэтике проблема точки зрения в книге Бахтина о Достоевском не становилась технической или технологической (технический аспект изучения искусства для него всегда был второстепенным). Меньшая техническая отработанность изложения восполнялась глубиной постановки вопроса, которая была связана с мировоззренческой темой другого человека, несомненно сближавшей книгу (6), изданную еще в 1929 г., с такими позднейшими работами, как «Бытие и небытие» Сартра, подытожившего сделанное в этой области в экзистенциаль-

⁶⁴ См. об этом цитированную выше статью автора «Поэтика», с. 938; Его же. О точных методах в литературоведении. — «Вопросы литературы», 1967, № 10, с. 124; Л. С. Выготский. Психология искусства. с. 517.

⁶⁵ Б. А. Успенский. Поэтика композиции. Ср.: Ю. М. Лотман. Структура художественного текста, с. 320—335 (особенно с. 333—334 о кино) и с. 380, прим. 27 (о работах М. М. Бахтина). Применительно к прозе Чехова этот метод описания проводится в кн.: А. П. Чудаков. Поэтика Чехова, М., 1971.

⁶⁶ T. Todorov. Poétique. В кн.: O. Ducrot, T. Todorov, D. Sperber, M. Safouan, F. Wahl. Qu'est-ce que le structuralisme? Paris, 1968, p. 158.

⁶⁷ P. Lubbock. The craft of fiction. London, 1965 (1 изд. — 1921), ср.: W. C. Booth. The rhetoric of fiction, Chicago, 1961.

⁶⁸ J. Pouillon. Temps et roman. Paris, 1946. Идеи этой работы о времени представляют интерес в свете выводов Бахтина о времени в романе (8 и 12).

⁶⁹ T. Todorov. Poétique, p. 159, ср. p. 117—118.

ной философии⁷⁰. Формулировка Бахтина «сознание себя самого все время ощущает себя на фоне сознания о нем другого, «я для себя» на фоне «я для другого» (8, с. 277) целиком совпадает с утверждением Сартра: «Мне необходим другой для того, чтобы я мог целиком охватить все структуры моего бытия. Для — себя отсылает к Для — другого»⁷¹. Как уже приходилось отмечать, открытия Бахтина, относящиеся к Достоевскому — родоначальнику современного европейского романа, естественным образом согласуются с идеями Сартра о романе, где, как в мире Эйнштейна, нет привилегированного наблюдателя⁷²; во втором издании своей книги Бахтин сам сравнивает диалогическую полифонию Достоевского с эйнштейновским миром, где признается множественность систем отсчета (8, с. 361). Мысль о том, что «научные картины одной и той же реальности могут и должны быть умножены — вовсе не в ущерб истине»⁷³, утвердилась и в таких гуманитарных науках, как структурная лингвистика, где впервые она была сформулирована⁷⁴ представителями тех восточных культурных традиций, где издавна признавалось наличие нескольких равно приемлемых картин мира⁷⁵ (характерно, что Нильс Бор видел в «100 видах Фудзи» Хокусаи отчетливое воплощение принципа дополнительности в широком понимании). Характерно, что именно востоковед Ф. И. Щербатской в

⁷⁰ J.-P. Sartre. *L'être et le néant*. Paris, 1943, p. 275—367 (раздел *L'existence d'autrui*).

⁷¹ Там же, p. 277. Нельзя не отметить вместе с тем и очень существенных отличий концепции Бахтина от идей Сартра как в связи с проблемой «другого» (см. ниже о «другом» как «незнакомце» — представителе человека вообще, как о чистом отношении), так и в других вопросах, обсуждаемых обими мыслителями: проблема отрицания, детально изучаемая, в частности, на материале языковых отрицаний, Сартром решается в чисто логическом плане (J.-P. Sartre, *L'être et le néant*, с. 39 и след.), тогда как Бахтин (9, с. 446—452) именно на этом примере показывает недостаточность чисто логического подхода.

⁷² Это сопоставление идей Бахтина и Сартра о романе было независимо друг от друга проведено в 1968 г. Т. Годоровым (Т. Годоров. *Поэтика*, p. 159) и автором — в статье «Об аналогиях между буддийской логикой и современной европейской наукой», — в сб.: *Материалы по истории и филологии Центральной Азии*, 112 (Тр. Бурятского ин-та общественных наук, вып. 1, серия востоковедения), Улан-Удэ, 1968, с. 145. Иначе пишет о перекличке идей Бахтина и Сартра J. Kristeva. *Une poétique ruinée*, p. 16, где отмечается сходство с семиотическим пониманием роли «другого» в психоанализе, ср.: E. Benveniste. *Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne*, p. 77.

⁷³ П. Флоренский. *Мнимости в геометрии*. М., 1922, с. 7.

⁷⁴ Yuen-Ren Chao. *The non-uniqueness of phonemic solutions of phonetic systems*. — "Readings in linguistics", 2 ed., New York, 1958 (печатаемая статья 1934 г.)

⁷⁵ J. Ziman. *Public knowledge. The social dimension of science*. Cambridge, 1968, p. 22. Займан подчеркивает необходимость выбора одного из альтернативных описаний в европейской науке. Эта возможность остается и в мире Достоевского, см. ниже об «авторитетнейшей установке» у него, данной как в пределе в образе «идеального человека».

30-е гг. (почти одновременно с выходом в свет первого издания книги Бахтина о Достоевском) в конце своей «Буддийской логики» возрождает форму мировоззренческого сократического диалога, где соединяются и противопоставляются голоса разных индийских и европейских мыслителей⁷⁶. Раскрывая то новое, что вносит полифонический диалогизм Достоевского в европейскую традицию, Бахтин писал: «Вера в самодостаточность одного сознания во всех сферах идеологической жизни не есть теория, созданная тем или другим мыслителем, нет — это глубокая структурная особенность идеологического творчества нового времени, определяющая все его внешние и внутренние формы» (8, с. 108). В полифоническом же мире Достоевского «*монологическая субстанция*» идей менее важна, чем их «*функция*» в диалоге (8, с. 123). Выделяя самосознание героя как художественную доминанту, разлагающую монологическое единство произведения, Бахтин поясняет свою мысль противопоставлением Расина и Достоевского: «Герой Расина — весь бытие, устойчивое и твердое, как пластическое изваяние. Герой Достоевского — весь самосознание. Герой Расина — неподвижная и конечная субстанция, герой Достоевского — бесконечная функция» (8, с. 68). У Достоевского «кульминационные пункты <...> — вершины диалогов — возвышаются над сюжетом в абстрактной сфере чистого отношения человеку к человеку» (8, с. 357). Здесь выступает та — основная — сторона в понимании темы «другого человека» у Достоевского, которая объединяет Бахтина не с экзистенциальной философией, а с ранней прозой Пастернака «*Детство Люверс*», посвященной появлению в самосознании героини «другого человека». Цитируя почти дословно совпадающее с «*Детством Люверс*» место из «*Исповеди Ставрогина*»⁷⁷, Бахтин говорит, что

⁷⁶ См. об этом подробнее в заметке автора «Федор Ипполитович Шербатской». — «Народы Азии и Африки», 1966, № 6, с. 148. Яркую аналогию работе Бахтина о полифонии романа представляет недавно опубликованное, но написанное в конце 20-х гг., исследование Г. В. Чичерина, посвященное Моцарту в его сопоставлении с музыкой XX в. При этом Чичерин, как и Бахтин в своих первых книгах, отталкивался от опыта исторического рассмотрения музыкальных форм у Беккера (P. Bekker. Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen, Berlin und Leipzig, 1926). Структуру «оперы—игры» Чичерин сопоставил с романом XIX в.: «Моцартовская картина мира, его мироощущение глубоко проблематичны, схватывают все противоречия, и таким же клубком противоречий является перед ним каждый живой характер: *каждый проблематичен* <...> это именно сближает его с романом XIX в., особенно Бальзаком, даже с Достоевским», Г. Чичерин. Моцарт, Л., 1970, с. 210, ср. с. 95, 134, 251 и др.

⁷⁷ Сходство это определяется более глубокими причинами, чем литературное влияние, так как «*Детство Люверс*» написано до первой публикации «*Исповеди Ставрогина*». Переключки в идеях Бахтина и Пастернака не являются случайными, как это видно и из оценки книги (3) в письме Б. Л. Пастернака (в связи с оценкой философской стороны книги в этом письме стоит отметить роль марбургской школы в становлении обоих мыслителей), см. текст письма в «Трудах по знаковым системам», V (Уч. зап. Тартуского ун-та, вып. 284), Тарту, 1971, с. 528—529.

«этот другой человек — «незнакомец, человек, которого никогда не узнаете», — выполняет свои функции в диалоге вне сюжета и вне своей сюжетной определенности, как чистый «человек в человеке», представитель «всех других» для «я». Вследствие такой постановки «другого» общение принимает особый характер и становится по ту сторону всех реальных и конкретных социальных форм» (8, с. 356); по Бахтину в таких местах романов осуществляется выход в мистериально-карнавальное пространство и время.

Понимая идеи Достоевского всегда как диалог идей (иногда как внутренний диалог в самосознании героя — «идеолога»), Бахтин замечает, что у Достоевского в романах нельзя вычлнить отдельных мыслей или их целостной системы: он мыслит личностями — цельными позициями личности и их сочетаниями (8, с. 123—124); семиотическая идея личности как знака, выдвинутая еще Пёрсом, или человека как сообщения, поставленная Винером, здесь приобретает вполне отчетливый смысл. Еще в ранних работах М. М. Бахтина намечено понимание личности как темы языка: «Внутренняя личность есть выраженное или загнанное во внутрь слово» (8, с. 181). Эта мысль конкретизируется в исследовании личности и самосознания у Достоевского, чью соборность Бахтин понимает как «мир сопряженных смысловых человеческих установок. Среди них он ищет высшую авторитетнейшую установку, и ее он воспринимает не как свою истинную мысль, а как другого истинного человека и его слово. В образе идеального человека или в образе Христа представляется ему разрешение идеологических исканий» (8, с. 170).

6. Диалог сознающих себя личностей у Достоевского синхронистичен: «Достоевский в художественной форме дает как бы социологию сознаний, правда, лишь в плоскости сосуществования» (8, с. 44). Бахтин выявляет принципиально синхронистическую установку Достоевского, которая по существу сближает его со многими течениями гуманитарной науки XX в. и с новым европейским романом, потому что «внутренний диалог» (термин, введенный по отношению к роману Бахтиным задолго до Клода Мориака) разворачивается всегда в одном временном срезе. «Основной категорией художественного видения Достоевского было не становление, а *сосуществование и взаимодействие* <...> Достоевский, в противоположность Гете, самые этапы стремился воспринять в их *одновременности*, драматически *сопоставить* и *противопоставить* их, а не вытянуть в становящийся ряд. Разобраться в мире значило для него помыслить все его содержания как одновременные и *угадать их взаимоотношения в разрезе одного момента*» (8, с. 38). Художественно меткой представляется мысль о том, что этим же объясняется «пристрастие Достоевского к журналистике и его любовь к газете, его глубокое и тон-

кое понимание газетного листа как живого отражения противоречий социальной современности в разрезе одного дня» (8, с. 40).

Время Достоевского, выключенное из исторического времени⁷⁸, как и особенности категории пространства в его романах, объясняются полифоническим диалогом: «Событие взаимодействия полноправных и внутренне незавершенных сознаний требует иной художественной концепции времени и пространства, употребляя выражение самого Достоевского, «неэвклидовой» концепции» (8, с. 237). Категория пространства у Достоевского раскрыта Бахтиным на страницах, написанных не только ученым, но и художником: «Достоевский «перескакивает» через обжитое, устроенное и прочное, далекое от порога, внутреннее пространство домов, квартир и комнат <...> Достоевский был менее всего усадебно-домашне-комнатно-квартирно-семейным писателем» (8, с. 228).

Особенностью описания М. М. Бахтиным категорий пространства и времени, изучение которых в разных моделях мира стало позднее одним из основных направлений исследования вторичных моделирующих семиотических систем, является последовательное рассмотрение ценностной стороны модели. В своем докладе, прочитанном в 1938 г., свойства романа как жанра М. М. Бахтин в большой степени выводил из «переворота в иерархии времен», изменения «временной модели мира» (12, с. 114), ориентации на незавершенное настоящее. Рассмотрение здесь — в соответствии с разобранными выше идеями — является одновременно семиотическим и аксиологическим, так как исследуются «ценностно-временные категории» (12, с. 107), определяющие значимость одного времени по отношению к другому: ценность прошлого в эпосе⁷⁹ противопоставляется ценности на-

⁷⁸ Кажется возможным напомнить в этой связи о мнении Рильке об отношении Достоевского ко времени: «Er zuletzt selbst die Zeit anschauen durfte (in seinem «Tagebuch des Schriftstellers»), weil er ihr nicht in den Arm fiel, sie aufzuhalten, sich ihr nicht in den Weg stellte, sie zu überreden, sondern sie auslegte wie ei äußerst vorläufiges Bild für das unendliche Geschehen, dessen Schauplatz, für eine Weile Gottes, in unserem inneren Dasein ausgespart worden ist», R. M. Rilke. Briefe aus den Jahren 1907 bis 1914. Leipzig, 1933, S. 327.

⁷⁹ Следует отметить, что проблема времени в античном эпосе в духе современной науки впервые была поставлена университетским учителем М. М. Бахтина — Ф. Ф. Зелинским еще в начале века в его статье: F. Zelinsky. Die Behandlung gleichzeitiger Ereignisse im antiken Epos. — «Philologus», Suppl. vol. VIII 1901, N 3. Эта статья повлияла как на недавние литературоведческие исследования (см. ссылки на нее в кн.: E. Lämmert. Die Bauformen des Erzählens. Stuttgart, 1955, во многих отношениях близкой к работам М. М. Бахтина о романе), так и на семиотические работы. В частности, ссылаясь на эту статью Ф. Зелинского, Р. О. Якобсон еще в 30-е гг. (в ст.: R. Jakobson. Upadek filmu. — «Listy pro umění a kritiku», I, Praha, 1933) отметил сходство показа времени в эпосе и в немом кино и указал в этой связи на иные возможности,

стоящего для романа. В терминах структурной лингвистики можно было бы говорить об изменении соотношения времен по маркированности (признаковости) — немаркированности. Воссоздавая средневековую картину космоса, Бахтин приходил к выводу о том, что «для этой картины характерна определенная **ценностная акцентировка пространства: пространственным ступеням, идущим снизу вверх, строго соответствовали ценностные ступени**» (9, с. 395). С этим связывается роль вертикали (там же): «Та конкретная и зримая модель мира, которая лежала в основе средневекового образного мышления, была существенно вертикальной» (9, с. 436), что прослеживается не только в системе образов и метафор, но, например, и в образе пути в средневековых описаниях путешествий. К близким выводам пришел П. А. Флоренский, отмечавший, что «искусство христианское выдвинуло вертикаль и дало ей значительное преобладание над прочими координатами <...> Средневековье увеличивает эту стилистическую особенность христианского искусства и дает вертикали полное преобладание, причем этот процесс наблюдается в западной средневековой фреске», <...> «важнейшую основу стилистического своеобразия и художественный дух века определяет выбор господствующей координаты»⁸⁰. Подтверждением этой мысли служит проведенный М. М. Бахтиным анализ перехода в эпоху Возрождения от иерархической вертикальной средневековой картины к горизонтали, где основным становилось движение во времени из прошлого в будущее (9, с. 395).

7. Одной из главных черт книги М. М. Бахтина о карнавальной культуре, делающей ее бесспорно структурной по основным

реализованные в позднейших фильмах (см. теперь: R. Jakobson, *Linguística, Poética, Cinema*. São Paulo, 1970). Из последующих работ о категории времени в повествовании следует отметить кн.: Н. Weinrich, *Tempus: Besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart, 1964.

⁸⁰ П. А. Флоренский. Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях, раздел «Время и пространство», § 58 (архив П. А. Флоренского). Типологии таких основных образов посвящен другой труд П. А. Флоренского «*Symbolarium*», см.: «Труды по знаковым системам», V, с. 521—527 (о вертикали с. 526). В свете других приведенных сопоставлений следует отметить, что С. М. Эйзенштейн не раз говорил об исторической роли вертикальной композиции как в теоретических своих работах (начиная с известной его речи о форме экрана, произнесенной в Голливуде: С. М. Эйзенштейн. Динамический квадрат. В кн.: *Избранные произведения*, т. 2, с. 318—319), так и в связи с опытом воспроизведения средневекового мифа в «Валькирии», где основной темой становилась «активность, сценически разрешаемая *вертикально вверх*». С. М. Эйзенштейн. Воплощение мифа. В кн.: *Избранные произведения*, т. 5, с. 342. К числу универсальных образов, изучавшихся как Бахтиным, так и Флоренским и Эйзенштейном, относится противоположение выпуклого и вогнутого, существенное в концепции гротескного тела у Бахтина (9, с. 344 и др.). Флоренский в своем «Анализе пространственности», как и Эйзенштейн, использовал это противоположение при классификации разных типов эстетических установок.

установкам, является то, что эта книга построена на анализе нескольких основных бинарных противопоставлений, в частности, противопоставления **верх** — **низ**, рассматриваемого одновременно в разных планах — социальном, иерархическом, пространственном, телесном⁸¹ и т. п. Следует подчеркнуть, что бинарный характер основных оппозиций, определяющих структуру мира Рабле, является не данью предвзятой концепции, а объективной данностью. Это доказывается совпадением данного тезиса книги Бахтина с результатами исследования Пари, установившего в мире Рабле ряды двоичных противопоставлений, в точности соответствующих тем, которые Леви-Стросс находит в мифе⁸².

По существу книгу (9) можно было бы озаглавить «Верх и низ» в духе тех оппозиций (более конкретного характера), по названиям которых озаглавлены тома «Мифологических» («Mythologiques») Леви-Стросса. С этим трудом книгу Бахтина роднит и характер «вживания» автора в архаическую традицию (мифологическую у Леви-Стросса, карнавальную — у Бахтина): перифразируя Леви-Стросса, можно было бы сказать, что карнавальная культура сама сказывается через автора этой книги. Но, помимо этого характерного сочетания строгости концептуальной структурной основы книги и художественного образного языка, соответствующего самому предмету исследования, книги Бах-

⁸¹ Одной из главных причин непонимания книги М. М. Бахтина В. Б. Шкловским (см. В. Б. Шкловский. Тетива, с. 284—285) является то, что из всех этих аспектов он (вероятно, в полемических целях) выбрал только последний, истолкованный им при этом в том примитивно-гедонистическом духе, который и в ранних, неизмеримо более содержательных книгах В. Б. Шкловского до его отхода от ОПОЯЗа вызывал критику М. М. Бахтина (3) и Л. С. Выготского (Л. С. Выготский, Психология искусства). От критического усвоения сделанного ОПОЯЗом Бахтин сделал шаг вперед, к структурной поэтике, тогда как упомянутая книга Шкловского может быть во всех отношениях охарактеризована только негативно.

⁸² J. Paris. La mode, la rupture. — «Change. 4. La mode, l'invention», 1969, p. 167. Этот же вывод, сделанный еще до знакомства с книгой М. М. Бахтина о Рабле, повторен и в последующей книге: J. Paris. Rabelais au futur. Paris, 1970, p. 117—118, где в библиографии дается ссылка и на книгу Бахтина. Пари, в частности, имел в виду место у Рабле, где совмещение признаков «левый» и «нечетный», восходящее к пифагорейскому отражению древнегреческого мифологического ряда бинарных оппозиций (см.: G. E. R. Lloyd. Polarity and analogy: two types of argumentation in early Greek thought. Cambridge, 1966, ср.: И. Д. Рожанский. Анаксагор. М., 1972, с. 14, 170), переосмыслено в карнавальном духе: «Si les syllables du nom estoient en nombre impar, soubdain, sans voir les personnes, il les disoit estre maleficiés, borgnes, boiteux, bossus du cousté dextre. Si elles estoient en nombre par, du cousté gauche», F. Rabelais. Oeuvres, t. 3, Pantagruel. Paris, 1935, p. 26; в русском переводе Н. М. Любимова: «Если слоги тех или иных имен составляли нечетное число, он, не глядя определял, что эти люди кривы на правый глаз, хромят на правую ногу и горб у них справа. Если же четное, то поражена, мол, у них левая сторона». Ф. Рабле. Гаргантюа и Пантагрюэль. Пер. Н. Любимова. М., 1961, с. 480.

тина и Леви-Стросса обнаруживают много общего в понимании характера функционирования оппозиций в ритуале или карнавале, исторически восходящем к обрядовому действию. Для Леви-Стросса главной целью ритуала и мифа является нахождение промежуточного звена (медиация) между двоичными противоположностями. Структурный анализ амбивалентности «площадного слова» и образа привел Бахтина (независимо от структурной антропологии и раньше, чем ее создателей) к выводу о том, что «карнавальная форма стремится охватить и объединить в себе оба полюса становления или оба члена антитезы: рождение — смерть, юность — старость, верх — низ, лицо — зад, хвала — брань» (8, с. 238). С этой точки зрения Бахтин внимательно изучил различные формы инверсии, переворачивания отношений между низом и верхом — «перемещение иерархического верха в низ» (9, с. 91) в карнавале, в частности, в обряде объявления шута королем или в «переодевании, то есть обновлении» (там же; 9, с. 214): «Поэтому в карнавальных образах так много изнанки, так много обратных лиц, так много нарочито нарушенных пропорций. Мы видим это прежде всего в одежде участников. Мужчины переодеваются женщинами и обратно <...>» (9, с. 447). Один из крупнейших представителей структурной антропологии Э. Лич посвятил проблеме карнавала, в частности, средневекового, специальную работу, изданную спустя два десятилетия после завершения М. М. Бахтиным его диссертации о Рабле (1940 г.). В этой работе Лич почти дословно повторяет выводы М. М. Бахтина: по словам Лича, во время карнавальных празднеств «индивид вместо того, чтобы подчеркивать свою социальную личность (social personality) и официальное положение, как бы старается их замаскировать. Мир предстает в маске, формальные правила ортодоксальной (orthodox) жизни забыты <...>»⁸³ Он отмечает «крайнюю форму празднества, в которой участники <...> стараются играть роль, прямо противоположную тому, чем они действительно являются: мужчины выступают в роли женщин, женщины — в роли мужчин, короли становятся нищими, слуги — хозяевами»⁸⁴. Структуру ситуации, в которой меняются местами

⁸³ E. Leach. Rethinking anthropology. London, 1961, p. 135.

⁸⁴ Там же. Согласно Личу, инверсия ролей является крайним полюсом по отношению к «формальному» («официальному» в терминах Бахтина) поведению; маскарад занимает промежуточное положение между этими полюсами. Представляется, что в данном случае оказывается возможным установление прямых связей с выводами структурно-функциональной социологической школы, занимающейся преимущественно исследованием социальных ролей, в частности, в ценностном аспекте. Для решения поставленной М. М. Бахтиным диахронической проблемы значимости карнавала в кризисные (переломные) периоды особенно важна гипотеза, по которой нахождение промежуточных звеньев («медиация») между противополож-

участники такой пары, как «принц и нищий», примерно в те же годы, когда Бахтин писал свою работу о карнавале, изучил С. М. Эйзенштейн. По его мнению, «эта тема соприкасается с одной из самых глубоко таинственных ситуаций обмена социальными положениями (раб — государь) в обрядах, пола путем переодевания в сатурналиях и даже в историко-политических случаях — таинственная история Ивана Грозного и татарского князька Симеона Бекбулатовича, временно заменявшего царя всея Руси на престоле»⁸⁵. По признанию самого Эйзенштейна, во второй серии его фильма «Иван Грозный», где Иван сажает на трон Владимира Андреевича, велев нарядить его в царские одежды, «эта ситуация перенесена на смерть Владимира Андреевича <...> Этот обмен одеждami (и местами) стоит в одном ряду с другими обмeнами одеждami. А основной обмен одеждami — это обмен мужской и женской между мужчинами и женщинами. Карнавальная традиция, разрастающаяся во всепереодевание»⁸⁶, была воспроизведена Эйзенштейном в этом фильме, где сначала дана та карнавальная ситуация, которую Эйзенштейн считал «основной» — исходной: Федор пляшет в женской одежде и в женской маске. за чем следует обмен одеждami между царем и подданным и убийство карнавного царя — Владимира, соответствующее той же традиции, описанной Бахтиным в связи с убийством шутовского царя (9, с. 220, ср. об украшении смеховой жертвы на с. 225). Следует подчеркнуть, что в книге Бахтина указано наличие карнавного элемента в опричнине (9, с. 294), который еще только начинают исследовать историки⁸⁷. К числу

ными социальными ролями в ритуальном действе, представляющем собой источник карнавала, может быть связана с культурными изменениями: N. Ross Grumgine. Ritual drama and culture change. — «Comparative studies in society and history», vol. 12. 1970, N 4, p. 361—372 (там же см. о другом типе — традиционном неменяющемся обществе, в которое «встроено» повторяющееся ритуальное действо, как средневековый карнавал).

⁸⁵ С. М. Эйзенштейн. Grundproblem (архив П. М. Аташевой).

⁸⁶ Там же. См. также статью автора «Eisenstein et la linguistique structurale moderne», — «Cahiers du cinéma», N 220—221, 1970. Почти буквальное совпадение последних строк с мыслями М. М. Бахтина и целый ряд других аналогий, отмеченных выше, представляет интерес с точки зрения типологии идей, возникающих в одних и тех же исторических ситуациях в одно и то же время (при всей полярной противоположности конкретных биографий высказавших их мыслителей); существенно, разумеется, и сходство первоначальных культурных и научных импульсов (в данном случае психоаналитических), переработанных и преодоленных обоими исследователями. Вместе с тем следует поставить и вопрос о предвосхищении в цитированных трудах разнообразных современных форм карнавала (в частности, happening) и карнавализованного искусства и т. д.

⁸⁷ Р. Г. Скрыпников. Опричный террор. Уч. зап. Ленинградского пед. ин-та им. А. И. Герцена, Л., 1969, с. 162—163. В свете указанных Бахтиным особенностей карнавного отношения к площадному «непубликуемому» слову особый интерес представляет рассказ Пискаревского летописца (см. там же, с. 163, прим. 1) о том, как царь повелевал

тем, объединяющих труд Бахтина с цитируемыми записями Эйзенштейна, принадлежит и анализ мотива андрогина в связи с идеей двутелости, возникающей благодаря снятию двоичных оппозиций (типа жизнь — смерть, мужской — женский): «События гротескного тела всегда развертываются на границе одного и другого тела, как бы в точке пересечения двух тел: одно тело отдает свою смерть, другое — свое рождение, но они слиты в одном двутелом (в пределе) образе» (9, с. 349). Рисунком Леонардо да Винчи, упоминаемым в этой связи Бахтиным (9, с. 350), наваян рисунок Эйзенштейна «Леонардо»⁸⁸. Экстатическое соединение в Леонардо да Винчи разных полюсов бинарных оппозиций, о котором Эйзенштейн не раз писал (ссылаясь и на трудах исследователей)⁸⁹, в этом рисунке обозначено как пластически, так и символически — древнекитайской спиралью — образом соединения двух противоположных начал (бинарных оппозиций) — *инь* и *ян*.

8. Но наиболее яркую параллель всей концепции книги Бахтина и отдельным приводимым в ней иллюстрациям представляет то, как Эйзенштейн исследовал смех над смертью в народных обрядах, воспроизводившихся им и в финале фильма «Que viva México!»⁹⁰. Бахтин дал очень глубокое толкование смеха над

«писать тайно» «срамные слова», произнесенные теми, кто гулял на его пиру, «и наутрея повеле к себе список принести речей их и удивишася о сем, что такие люди разумныя и смиренныя от его царьского синклита, такие слова простыя глаголюще <...>», после чего показал им самим эти записи, ср. также представление Ивана Грозного «скоморохом» и превосходным знатоком «скоморошьяго дела» в народных песнях и сказках: С. Шамбинаго. Песни времен Ивана Грозного. Сергиев Посад, 1914, с. 201 (ср. об опричнине в связи с шутовской потехой и трагическим переодеванием там же, с. 17, 23, 29, 56—57, 66); ср. А. Н. Веселовский. Сказки об Иване Грозном. В: Собр. соч., т. 16, М.—Л., 1938 (впервые напечатано в 1876 г.), где следует отметить мотив переодевания Ивана и характерный для карнавального образа поиск объединения двух полюсов в заданной Грозном задаче: придти к нему «ни конем, ни пешу, ни в платье и ни нагу».

⁸⁸ Рисунок воспроизведен в альбоме: С. М. Эйзенштейн. Рисунки разных лет. М., 1968, лист 2. О карнавальности мироощущения Леонардо писал Бахтин (9, 58); ср. также замечания о Леонардо в связи с проблематикой соединения противоположностей в кн.: Г. Чичерин. Моцарт.

⁸⁹ См., например: С. М. Эйзенштейн. Режиссура. В кн.: Избранные произведения, т. 4, М., 1966, с. 667 («таков Леонардо в единстве еще одной антитезы <...>»), о древнекитайском символе спирали см. там же; с. 653—654 и рис. 1. Подробно тема андрогина развита Эйзенштейном в специальной главе «Grundproblem».

⁹⁰ См., в частности: С. М. Эйзенштейн. Монтаж. В кн.: Избранные произведения, т. 2, с. 365—366. Сходство с карнавалом в понимании Бахтина видно и в представлении власти (включая мексиканских министров) как карнавального чучела (ср. 9, с. 231). В искусстве 40-х гг. ожили и некоторые другие гротескные образы, занимавшие в это время Бахтина в его научных трудах, в частности, скульптурная фигура смеющейся старухи (ср. 9, с. 31) стала образом эпохи для Барлаха.

смертью в народных обрядах, показав, что этот образ принадлежит к числу амбивалентных, в которых соединены оба противоположных полюса (9, с. 444—445). В одной из лучших статей Р. О. Якобсона при анализе старочешской средневековой смеховой мистерии, имеющей общие черты с фарсом «Живые мертвецы», изученным Бахтиным (9, с. 324), делается сходный вывод о роли смеха в ритуальной победе жизни над смертью⁹¹, подсказанный статьей В. Я. Проппа⁹².

Если принять то противопоставление «чистого» формализма (точнее морфологического дескриптивизма) и структурализма, которое было выдвинуто Леви-Строссом в его статье о первой книге Проппа⁹³, то как самого Проппа в его работах 40-х гг., так и Бахтина следует отнести не к формальному, а к структурному направлению в исследовании семантики мифа и ритуала, во многом предвещавшему структурную антропологию. В том же русле шла работа О. М. Фрейденберг⁹⁴ (законченная в 1927 г.), значение которой отмечал М. М. Бахтин (9, с. 62,

⁹¹ R. Jakobson. Medieval mock mystery (The old Czech *Unguentarius*). В сб.: *Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer*, Bern, 1958, p. 263. Кроме работы П. Г. Богатырева, цитируемой в этой связи Р. О. Якобсоном, следует отметить его же статью: R. Bogatyrew. Zur Frage der gemeinsamen Kunstgriffe im altschechischen und im volkstümlichen Theater. — «Slavische Rundschau», Jahrgang X, 1938, N 6 (Franz Spina zum Gedächtnis), S. 158—159, П. Г. Богатырев. Вопросы теории народного искусства. М., 1971, с. 154.

⁹² В. Я. Пропп. Ритуальный смех в фольклоре. Уч. зап. ЛГУ, № 46, Л., 1939. Ср. замечания о смехе в мифе в книге ученицы Леви-Стросса: M. Guyot. Les mythes chez les Selk'nam et les Yamana de la Terre de Feu. Paris, 1968.

⁹³ См.: Е. М. Мелетинский. Структурно-типологическое изучение сказки. В кн.: В. Я. Пропп, Морфология сказки. Изд. 2. М., 1969, с. 143—144 (там же дальнейшая литература); Л. С. Выготский. Психология искусства, с. 511.

⁹⁴ В частности, в свете сказанного выше следует отметить четкую формулировку об обмене ролями между царем и рабом, которого затем казнят в сатурналиях: О. М. Фрейденберг. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936, с. 88, ср. о смехе над смертью: там же, с. 106 (книга О. М. Фрейденберг обсуждается в записях к «Grundproblem» Эйзенштейна). «Сдвиг», «мотив перевернутых отношений» в античном карнавале тогда же изучался в статье, развивавшей мысли работ Ф. Ф. Зелинского о древнеаттической комедии: А. Пиотровский. Театр Аристофана. В сб.: А. Пиотровский. Театр, кино, жизнь. Л., 1969, с. 178—182 (там же отмечен двойной характер этих обрядов); В. Б. Шкловский, приводя из этой статьи цитаты, безусловно представляющие собой наиболее ценную часть соответствующего раздела его книги (В. Г. Шкловский. Тетива, с. 267—268), не заметил того, что речь идет о явлении, подробно разобранном Бахтиным, которому он почему-то противопоставляет Пиотровского. Из последних работ, предвосхитивших структурный анализ античного мифа, следует отметить в особенности монографию Я. Э. Голосовкера «Логика античного мифа» (архив Я. Э. Голосовкера), где во многом обнаруживается сходство с методами исследования трансформации группы мифов в «Мифологичных» Леви-Стросса (характерно, что Голосовкер занимался также и философской структурой романа Достоевского).

прим. 1). Но в отличие от ориентации на пралогическое, характерной для О. М. Фрейденберг, как и для школы Марра в целом, и для С. М. Эйзенштейна в «Grundproblem», Бахтин настаивал на длительности пути, отделяющего карнавал от «примитивных» ритуалов (9, с. 306). Это не мешает ему признавать то, что карнавальная традиция, например, у Шекспира, изученного с этой же точки зрения О. М. Фрейденберг и Эйзенштейном, своими корнями уходит в доисторическое прошлое (13, с. 239), т. е. возводится к культурным архетипам. Но Бахтина наряду с этой диахронической проблематикой продолжали интересовать и вопросы синхронного функционального анализа текста, что сближало его с такими учеными, как Г. А. Гуковский, Б. М. Эйхенбаум, Ю. Н. Тынянов, использовавшими в те же годы свой опыт исследований структуры текста в работах, посвященных истории литературы. Каждый из этих ученых по-своему решал проблему соединения диахронического исследования с синхроническим.

Не случайно в исследовании карнавальской традиции Бахтин стремится проследить ее вплоть до наших дней — до литературных ее отражений, например, у Хэмингуэя (8, с. 215, прим. 1). Роль цирка, весьма существенная для художественного творчества XX в.⁹⁵, оправдывает и интерес, в недавнее время возникший к цирку у исследователей, применяющих к нему семиотические методы⁹⁶. В связи с этим следует заметить, что цирк как новейшее продолжение древней карнавальской традиции изучался Бахтиным, сделавшим тонкие наблюдения об «организации балаганного и циркового пространства» в сравнении с театральной и мистериальной сценой (9, с. 383—384), о контрастных парах в балаганной и цирковой комике (9, с. 218, 472). По существу эти пары исторически соответствуют дуальным близнецным парам, воплощающим два ряда двоичных оппозиций (такие пары до сих пор сохраняются и в драматургии, например, в пьесе Беккета «В ожидании Годо»), так же, как «четыре черта», ана-

⁹⁵ Ср. об этом в статье автора: Ритмическое строение «Баллады о цирке» Межирова. В сб.: Poetics. Poetyka. Поэтика II. Warszawa, 1966, и в кн.: К. И. Рудницкий. Режиссер Мейерхольд. М., 1968, с. 34.

⁹⁶ P. A. Bouissac. The circus as a multimedia language. — «Language sciences», 1970, N 11 (там же литература). Его же. Pour une sémiotique du cirque, — «Semiotica», III, 1971, N 2; Его же. Le statut sémiotique de l'affiche de cirque, — «Semiotica», III, 1971, N 4; Его же. Les avatars du clown, — «Semiotica», V, 1972, N 3. Предшественником современной науки и здесь оказывается С. М. Эйзенштейн, детально разбирающий основные особенности цирка и причины его воздействия во введении к «Grundproblem» и ряд цирковых мотивов в собственном творчестве в тексте этой книги. Подход Эйзенштейна, как и Бахтина, к этой проблеме является преимущественно диахроническим.

лизуемые Бахтиным (9, с. 353, 289—290) в конечном счете восходят к стражам четырех «сторон света», соотнесенных со стихиями.

Возвращаясь к теме ритуального смеха на похоронах в одной из своих последних статей (11, с. 8), М. М. Бахтин замечает, что «все серьезное должно было иметь и имело циркового дублера. Как в сатурналиях шут дублировал царя, раб — господина, так и во всех формах культуры создавались такие же смеховые дублеры» (11, с. 9). «Отзвуки этого смехового параллелизма живы еще и сегодня, например, в довольно обычном дублировании цирковым клоуном серьезных и опасных номеров программы» (11, с. 24), что оказывается сравнимым с «вторым шутовским планом в драмах и комедиях Шекспира» (11, с. 23) и с четвертой драмой у греков (современный пример такого дублирования был разобран также и в работе Р. О. Якобсона).

В книге о Рабле изучены и некоторые другие виды знаковых систем — такие, как игры⁹⁷, городские «крики» (на примере «криков Парижа»), аналогичные тем звуковым рекламам, которые исследовал на более позднем материале П. Г. Богатырев; характерно, что в этой связи М. М. Бахтин напоминает и о роли звуковых средств в век радио⁹⁸ (9, с. 197). Но особый интерес для общей семиотики и отдельных семиотических дисциплин представляют выводы, сделанные М. М. Бахтиным при исследовании им символики телесных образов как особого языка. Как отмечает сам Бахтин, приложения этих его идей могут быть существенны и для анализа таких знаковых систем, как одежда и моды, танцы (9, с. 349, примеч. 2). Мифологический и ритуальный аспект той же проблемы был намечен им на примере таких образов, как Пуруша в ведийском гимне (9, с. 381), которому

⁹⁷ Соответствующая глава книги была в английском переводе включена в сб.: *Game, Play, Literature*. — «Yale French Studies», N 41, 1968, представляющий собой опыт структурного описания игры в разных аспектах (см. там же, р. 168, высокую оценку трудов М. М. Бахтина). Ср. об игре в связи с книгой Бахтина: J. Paris. *Rabelais au futur*; А. Я. Гуревич. *Смех в народной культуре Средневековья*. — «Вопросы литературы», 1966, N 6, с. 213, где ставится вопрос о соотношении смеха и игры, ср. тезис об игре как 'обратном образе' священного, сходный с мыслью Бахтина о «смеховых дублерах»: E. Benveniste. *Le jeu comme structure*. — «*Deucalion*», 1947, N 2, р. 161—167; см. также замечание о роли игры в связи с гротеском в критической статье: Л. М. Баткин. *Смех Панурга и философия культуры*. — «Вопросы философии», 1967, № 12, с. 120.

⁹⁸ Высказанный Бахтиным тезис о большей роли звуковых средств в предшествующие века представляет интерес сопоставить с данными об архаических культурах, ориентированных на звуковые средства коммуникации: P. L. Kilbride and M. C. Robbins. *Pictorial depth perception and acculturation among the Baganda*. — «*American anthropologist*», vol. 71, 1969, N 2, р. 299.

можно привести типологические параллели из африканских⁹⁹ и других мифологий; для социологической интерпретации исключительное значение имеет вывод о характере «сочетания расчленения тела с расчленением общества» (9, с. 381), т. е. установление взаимно-однозначных соответствий между «гротескным телом» и системой социальных рангов. Ввиду эволюционно раннего характера языка телесных образов выводы этой части книги представят большой интерес для диахронической семиотики. Предложенная М. М. Бахтиным типология этих образов может помочь в отыскании многих остающихся темными вопросов, в частности, историко-литературных¹⁰⁰. Сама логика движения М. М. Бахтина от постановки рассмотренных выше общесемиотических проблем к конкретным исследованиям семиотических систем этого типа в высокой степени поучительна для современной семиотики, одной из основных задач которой остается разработка общесемиотического набора понятий и соотношений, пригодного для описания разных знаковых систем, в том числе и тех, которые устроены принципиально отлично от естественного языка. М. М. Бахтин является одним из первых исследователей знаковых систем, обогатившим и науку о языке благодаря раздвижению ее горизонтов, по-новому освещенных сравнением языка с надъязыковыми (вторичными) моделирующими семиотическими системами. Подобно тому, как согласно изложенным идеям

⁹⁹ G. Galame-Griaule. *Ethnologie et language: la parole chez les Dogons*. Paris, 1965 (где с ведийским обнаруживается совпадение вплоть до числа членов гротескного тела: $22 = 21 + 1$). Идея Бахтина об особом понимании границ между телом и миром, высказанная в связи с изучением гротескного тела (9, сс. 341—343 и след.) представляет особый интерес в свете постановки той же проблемы в современной социальной психологии и лингвистике (в частности, при изучении категории неотчуждаемой принадлежности, которая в норме характеризует такие части тела, как нос), ср. особенно близкое к идеям Бахтина объяснение табуирования («непубликуемости») языковых обозначений выделений человеческого тела их амбивалентностью, связанной с промежуточным положением их между телом и миром, т. е. с медиацией между членами бинарной оппозиции: E. Leach. *Anthropological aspects of language: animal categories and verbal abuse*. В сб.: *New directions in the study of language*. Ed. by Lenneberg. Cambridge, Mass., 1964, p. 38.

¹⁰⁰ См. например, некоторые примеры, разобранные в статье автора: Об одной параллели к карнавалескому «Вию». — Труды по знаковым системам, 5, Тарту, 1971. Как заметил Бахтин (8, с. 210, примеч. 1), «Гоголь еще воспринял существенное непосредственное влияние украинского карнавального фольклора». Тем больший интерес представляет сопоставление усвоенных им карнавальных образов с такими, которые были им созданы по карнавалескому типу символов гротескного тела, как «Нос», объясняющийся указанными Бахтиным общими закономерностями (9, с. 343). Ср. также важные для интерпретации образа носа у Гоголя (и других писателей, в частности, у Катутла в стихотворении 13-ом его собрания) наблюдения об универсальной символической значимости этого образа (9, с. 97 и особенно 342).

Бахтина многоязычие создает предпосылки науки о языке, а контрастное сравнение разных культур — условия для понимания каждой из них, семиотическое многоязычие эпохи сделало возможным осознание каждой из систем знаков в рамках общей науки о таких системах, одним из создателей которой в современной форме является М. М. Бахтин.

Цитированные статьи и книги М. М. Бахтина

1. В. Н. Волошинов¹⁰¹. Слово в жизни и слово в поэзии. — «Звезда», 1926, № 6.
2. В. Н. Волошинов. Фрейдизм. М.—Л., 1927.
3. П. Н. Медведев. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л., 1928.
4. В. Н. Волошинов. Новейшие течения лингвистической мысли на Западе. — «Литература и марксизм», кн. 5, 1928.
5. В. Н. Волошинов. Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. Л., 1929 (переиздание: «*Janua Linguarum*», series anastatica, 5, Mouton, The Hague—Paris, 1972).
6. М. М. Бахтин. Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929.
7. В. Н. Волошинов. Конструкция высказывания. — «Литературная учеба», 1939, № 3.
8. М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963 (переработанное и дополненное издание работы 6).
9. М. М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965.
10. М. Бахтин. Слово о романе. — «Вопросы литературы», 1965, № 8.
11. М. М. Бахтин. Из предстории романного слова. — Уч. зап. Мордовского ун-та, № 61, Саранск, 1967.
12. М. М. Бахтин. Эпос и роман. — «Вопросы литературы», 1970, № 1.
13. М. Бахтин. Смелее пользоваться возможностями. — «Новый мир», 1970, № 11.

¹⁰¹ Основной текст работ 1—5 и 7 принадлежит М. М. Бахтину. Его ученики В. Н. Волошинов и П. Н. Медведев, под фамилиями которых они были опубликованы, произвели лишь небольшие вставки и изменения отдельных частей (в некоторых случаях, как в (5) и заголовков) этих статей и книг. Принадлежность всех работ одному автору, подтверждаемая свидетельствами очевидцев, явствует из самого текста, как можно убедиться по приводимым цитатам.

Уже после окончания работы над текстом статьи автор получил возможность познакомиться с двумя откликами на французские переводы книг М. М. Бахтина, каждый из которых, в частности, подтверждает необходимость изучения книги «Фрейдизм» для всякого, кто хочет понять всю систему взглядов ученого. Так, замечание К. Фриу (С. Frioux. *Baktine devant ou derrière nous*. — «*Littérature*», 1971, № 1, p. 111) о близости идей Бахтина к мыслям об архетипах Юнга (и, добавим, в еще большей степени — к пониманию жанра как архетипа у таких литературоведов, испытывавших влияние Юнга, как Фрай) остается неполным из-за незнания того, как мыслится взаимоотношение коллективной и индивидуальной психики у Бахтина. Это же относится и к наблюдению о возможности психоаналитической интерпретации теории гротескного тела в книге о Рабле (S. Gabay. *Rabelais: des années 30 à 1970*, там же, p. 118). В обоих случаях (как и в упоминавшемся выше соответствующем месте предисловия Кристевой, с которой по другим поводам спорит Фриу) Бахтину предлагается вернуться к тому, что было отправной точкой его эволюции в 20-е годы.

**МИФ, ФОЛЬКЛОР, РЕЛИГИЯ
КАК МОДЕЛИРУЮЩИЕ СИСТЕМЫ**

К ПРОБЛЕМЕ ДОСТОВЕРНОСТИ ПОЗДНИХ ВТОРИЧНЫХ ИСТОЧНИКОВ В СВЯЗИ С ИССЛЕДОВАНИЯМИ В ОБЛАСТИ МИФОЛОГИИ

(ДАННЫЕ О ВЕЛЕСЕ В ТРАДИЦИЯХ СЕВЕРНОЙ РУСИ И ВОПРОСЫ
КРИТИКИ ПИСЬМЕННЫХ ТЕКСТОВ)

Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров

I. Общая проблема, сформулированная в заглавии статьи, обсуждается нами на материале различных данных, представленных в словарных записях, в некоторых вырожденных формах ритуала или обряда, в местных народных преданиях этимологического характера и, наконец, в поздних литературных обработках этих преданий и в других литературных текстах, более или менее верно отражающих старую традицию, но дошедших в вариантах или копиях позднейшего времени. Конкретно эта тема возникла в связи с исследованием следов мифа о Боге Грозы, преследующем своего противника. При анализе этого мифа на индоевропейском материале выяснилось, что наиболее архаичной ипостасью противника громовержца был змей — дракон¹ типа Вритры или Валы в «Ведах». При выяснении следов того же мифа в балтийской традиции удалось обнаружить обозначение этого противника тем же корнем **vel-*, в литовском переосмысляемом в духе позднейших представлений о нечистой силе; этот же корень в балтийской мифологии относится к кругу представлений о смерти, покойнике, похоронном ритуале, что находит параллель как в германской традиции (мифологические обозначения типа имен Валькирий и Вальхаллы), так и в недавно изученных индоевропейских языках (лувийском, тохарских). Белорусские данные, географически смежные с литовскими, среди других славянских выделяются тем, что они сохраняют

¹ V. Ivanov, V. Toporov. Le mythe indo-européen du dieu de l'orage poursuivant le serpent: reconstruction du schéma. — «Échanges et communications. Mélanges offerts à C. Lévi-Strauss à l'occasion de son 60-ème anniversaire», Mouton, Paris — The Hague, 1970, p. 1180—1202.

до сих пор сам миф, отраженный на разных стадиях развития, поскольку оба персонажа известны в целом ряде вариантов. В этой традиции громовец и его противник могут выступать в разных вариантах, но характерна усиленно подчеркиваемая связь противника бога грозы со скотом (мотив укрывания или запираания скота, соответствующий аналогичным ведийским мифам). Кроме того, следует отметить, что одна из ипостасей противника бога грозы представлена великанами, называемыми *Велетами*, в имени которых, вероятно, отражается тот же корень².

В свете этих выводов оказалось необходимым заново пересмотреть и относящиеся сюда собственно русские материалы. Пытаясь найти следы упомянутой мифологемы в русской традиции, достоверными можно признать лишь относительно немногочисленные факты. Сюда прежде всего относятся сведения о Перуне в древнерусских текстах³, в которых содержатся указания на некоторые его атрибуты, но нет мотива борьбы с противником. Этот последний может быть только реконструирован в самом гипотетическом виде, во-первых, на основании ряда различительных признаков, позволяющих предположить наличие противоположных признаков у врага Перуна, во-вторых, на основании более поздних формул типа проклятий, где выступает предикат (со значением 'бить, поразить') с двумя местами, одно из которых заполнено именем Перуна, а второе образует ту пустую клетку, которую следует заполнить на основании косвенных источников. Эти гипотезы можно подтвердить и позднейшими текстами, которые можно рассматривать как трансформацию реконструируемых мотивов с заменой Перуна Ильей-пророком, который бьет нечистую силу.

Поскольку в других названных выше традициях поединок бога-громовца с его противником происходит из-за обладания скотом, естественно предположить, что к этой же сфере должен принадлежать и противник Перуна у восточных славян. Как это соображение, касающееся семантики, так и внешние этимологические доводы приводят к гипотезе о том, что этим противником первоначально был Велес-Волос, выступающий как *скотий бог* уже в договорах русских с греками. Основание для противопоставления Перуна и Велеса содержалось уже в анализе их древних функций, которые отражены в их атрибутах, зани-

² Более подробно белорусские данные освещены в специальных работах, одна из которых — «К семиотическому анализу мифа и ритуала (на белорусском материале)», — «Sign. Language. Culture», Mouton, Paris — The Hague, 1970, а другая — составит второй том монографии «Славянские языковые моделирующие семиотические системы».

³ В. В. Иванов и В. Н. Топоров. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. М., 1965, с. 12—13 и далее.

маемом ими месте в последовательности богов и в текстах⁴. Есть некоторые основания для того, чтобы различать Перуна как бога княжеской дружины и Велеса как бога всей остальной Руси. Это же различие может объяснить и географическую разницу между сведениями о Перуне, приуроченными к крупным административным центрам, и Волосе, данные о котором практически известны по всему Северу восточнославянской территории, причем они сохраняются и в то время, когда сведения о Перуне уже отсутствуют.

В настоящее время можно считать установленным, что на всей этой территории до недавней поры существовал культ покровителя скота, который чаще всего выступал под именем Власия. В текстах, записанных в той же области, можно предположить регулярное отождествление восточнославянской формы *Волос-* и заменявшей ее *Влас-* в имени святого Власия — покровителя скота. В пользу этой гипотезы говорит прежде всего характер обрядов, приуроченных к Власьеву дню. Записаны молитвы, обращенные непосредственно к Власию: «Св. Власий, дай счастья на гладких телушек, на толстых бычков, чтобы со двора шли — играли, а с поля шли — скакали»⁵. Особенно характерно то, что образ св. Власия ставили в коровниках и хлевах; на целом ряде икон, в частности, новгородской школы, можно видеть скот, повернутый к Власию⁶. Икона Власия использовалась во время ряда ритуалов, по существу языческих. Для темы настоящей работы особенно важным представляется ритуал во время падежа скота: «С иконою св. Власия обходят без священника больных: овцу, барана, лошадь и корову, связанных хвостами и выведенных на деревянную площадку. По обходе зараженных гонят их за село в овраг и там, в память языческих обрядов, побивают животных камнями и припевают: «Мы камнями побьем и землей загребем, землей загребем — коровью смерть вобьем, вобьем глубоко, не вернешься в село». Затем на трупы набрасывают усердно столько щепы и соломы, чтобы сделать костер, способный спалить всех четырех жертвенных животных без остатка. Так поступают в Чембарском уезде Пензенской губернии»⁷. Помимо того, что представление о четырех жертвенных животных находит надежные индоевропейские аналогии или па-

⁴ В. В. Иванов и В. Н. Топоров. Славянские языковые моделирующие системы, с. 12—13 и далее.

⁵ С. В. Максимов. Собр. соч., т. 17, СПб., <б. д.>, с. 56—57.

⁶ В. Н. Лазарев. Новгородская иконопись. М., 1969, № 23 («Святые Власий и Спиридоний», поздний XIV в.; звери двух мастей обращены к Власию); № 44 («Флор, Лавр, Власий и Модест», трехрядная икона; в нижнем третьем ряду перед Власием три обращенных к нему быка), ср. там же, с. 21, а также Н. Малицкий. Древнерусские культы сельскохозяйственных святых по памятникам искусства. — «Известия Академии истории материальной культуры», 1932, XI, вып. 10. См. также ниже.

⁷ С. В. Максимов. Собр. соч., т. 17, с. 57.

раллели, существенно обратить внимание на совпадение этого ритуала с русской сказкой (Афанасьев, т. 1, № 164), в которой можно видеть трансформацию мифа о боге грозы (в сказке — царь Огонь и царица Маланьница) и его противнике (в сказке Змиулан — царь), четыре стада которого царь Огонь поражает, сжигая их, подобно тому, как в ритуале четырех животных (тождественных — с некоторыми вариантами — четырьмя видам стад в прототипе русской сказки) побивают камнями, после чего зажигают жертвенный костер (ср. также и великорусский обычай сжигания коровьей смерти, встречающийся как в приведенном ритуале, так и в других случаях⁸). Три вида стад («коровье, конное и овечьё») многократно упоминаются также в заговоре (из рукописи, приобретенной в середине XIX в. в Новгороде), где дважды встречается выражение «мой скот, Власьев род» и «крестьянский скот, угодника Власия род» (Майков, № 285, с. 535 и 536)⁹. Методически несколько видов стад заменяются несколькими символическими цветами шерсти, упоминаемыми в том же заговоре (стр. 530), тогда как в конце одной из русских сказок сохраняется след обряда, во время которого сжигали шерсть трех сортов — серую, вороную и рыжую (Афанасьев, № 139).

Возможная связь Волоса как названия мифологического существа с названием волос — шерсти подтверждается диалектными обозначениями типа *вóлосень*, *волосёнь* 'нечистый дух, черт, связанный с запретом прясть' (тамбовск.), *волосáтик* 'водяной и леший' (упоминается в формулах проклятий, близких к описанным выше, где употребляется и форма Волос: *Волос тя выточи, волос те седь, Волосень те избеи, Волосатик бы тя взял, Вблости тебя возьми, Волосни бы тебя били*¹⁰; из этих сопоставлений выясняется роль Волоса, Волосатика, Волосня как мифологического существа, ср. аналогичное псковск. *сбей тебя*

⁸ А. А. Потебня. О купальских огнях и сродных с ними представлениях. В кн.: А. А. Потебня. О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков, 1914, с. 159—160; кости коней, коров и овец сжигаются в полесских обрядах: К. Moszyński. Zwyczaje świętojańskie na zachodniem Polesiu. — «Lud Słowiański», Т. 1, zesz. 1, 1929, с. В 82. В Вельском (ср. ниже о ёлс < *Вел'с) уезде Вологодской губернии для изгнания коровьей смерти поселанки приносили в церковь масло, называвшееся воложным, клали его перед образом св. Власия, приводили к церкви коров, окропляли их святой водой и т. п. В Сербии в ряде мест в день св. Власа чтят скот, молятся за его здоровье (ср. также обряд *Воловска богомолья* в Южной Сербии). Хозяева скотины готовят специальный калач, который разрезается священником, после чего коровы и быки получают по куску калача. В этот же день в некоторых селах святтили воду и устраивали пирушки.

⁹ В одной словацкой песне пастух называется *vetes*.

¹⁰ «Словарь русских народных говоров» (сокращенно СРНГ), М., 1970, с. 59—62; ср. также употребление *Волос*, *волосатик* и под. как бранных слов или в божбе (ср. *Волос буду* и под.), взываниях (*Волос, подий голос*), в частности, среди детей.

Перун и т. п.). Для установления связи с домашними животными (ср. выше) особенно важно название *Волосатка*, обозначающее «духа женского пола, овиного домового, стерегущего овины с домашними животными»¹¹. Нечто среднее между этими обозначениями мифологических существ и названиями болезни, нарыва, образованными от *волос*, можно видеть в таких случаях, как *волос* 'животное, забирающееся под кожу людям или животным, причиняющее болезнь'¹². Лечение от болезни *волос* (когда прикладывали коровий помет, ср. выше о корове) и болезни *волосец* (по названию особого червя — *волосца*, иначе *змеевика*) могла осуществить только знахарка¹³. В качестве параллели можно привести шаманские ритуалы (в частности, у сибирских народов), во время которых червей могла извлекать шаманка; в русских заговорах от червей встречается мотив превращения в червей детей громовержца; вместе с тем следует отметить параллелизм червей и змей (как противников змеборца-громовержца) в реконструируемой мифе.

С тем же кругом шаманских представлений можно связать и диалектные северновеликорусские термины: вологодск. *волхат*, *волхит*, ж. р. *волхатка*, *волхитка* 'ворожея' (с суффиксом, тождественным суффиксом в курск. *волохатый* 'косматый, мохнатый, кудлатый, всклокоченный' с инославянскими параллелями; к семантике ср. ниже о медведе); о других примыкающих словах см. ниже.

С севернорусским культом, отправлявшимся жрецом, который был связан с Волосом, можно соотнести и некоторые топонимические названия типа *Волосово*. С одной стороны, в тех же местах удастся найти следы легенд о Волосе-Велесе, чей культ некогда отправлялся в них, с другой стороны, обнаруживаются и археологические данные о местах святилищ. В частности, это относится к деревне Волосово и Волосово-Даниловскому могильнику. Согласно сохранившемуся до последних лет устному пре-

¹¹ «Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона», цит. по: СРНГ, вып. 5, с. 58.

¹² СРНГ, вып. 5, с. 57. С синхронной точки зрения в тех северно-великорусских областях, где форма *Велес* полностью вытеснена формой *Волос* (соответствующей *Влас*- во *Власий*), между *Волос* — названием воплощения нечистой силы (а не бога, как ранее) и именем нарицательным *волос* могли установиться вторичные этимологические связи, оживившие то универсальное представление о мифологической и ритуальной роли волоса (вредоносного), которое часто вызывает необходимость в охране от волос, откуда и ритуальная функция бранобреев (Л. Я. Штернберг. Первобытная религия в свете этнографии. Л., 1936, с. 297—307; А. М. Носарт. Kings and councillors, Cairo, 1936, p. 115; Его же. Caste, London, 1950, p. 10—12; ср. F. R. Leach. Magical hair. В сб.: Myth and cosmos. Ed. by J. Middleton. New York). На восточно-славянской почве существовал обычай, запрещающий выбрасывать волосы, как и ногти, и повелевающий их сжигать.

¹³ СРНГ, вып. 5, с. 57 и 60.

данию, в этом месте на вершине холма стоял деревянный идол Волоса¹⁴. Собственное имя Волос как название людей было широко распространено на русском Севере¹⁵.

К числу архаизмов, сохраненных особенно в Приволжской области, принадлежат термины, где основа *волос* — *велес* используется для обозначения власти, ее носителя и соответствующей социально-территориальной единицы: рязанск. *велес* 'повелитель, распорядитель, указчик'¹⁶, *вѣлос* 'власть', *волосить* 'властвовать, управлять'¹⁷, ср. также русск. *волость* (особенно показательны приведенные выше проклятия, где *волость* выступает в тех же контекстах, что и *волос*), *володыка* (*владыка*), стслав. *ВЕЛИИ* как наименование полноценных равноправных членов древнеславянского коллектива, слов. *last* 'собственность', чеш. *vlastnictví* 'собственность' и *vlastník* 'собственник', серб.-хорв. *властѐла* 'знать, аристократия, крупное земельное владение, феодалы'; ср. литовск. *valstiētis* 'крестьянин' (при *valšcius* 'волость'). Практически значение приведенных рязанских форм совпадает с тохарским *wäl* (косв. *länt*) 'правитель, властитель'. Если в славянском и балтийском значения 'мифологическое существо, божество' и 'волость' (единица социально-территориального членения) представлены в разных словах этого корня, то в финско-волжских заимствованиях (отличающихся, как и в других случаях, большой архаичностью и сохраняющих те черты, которые потеряны в источнике заимствования) эти значения сов-

мещены в одном слове: мокша мордовск. *Vēleñ pas*, эрзя мордовск. *Vēleñ kirde pas* (имя божества — охранителя деревенской общины), *vēleñ kir'd'i azarava* 'владычица над деревней' (ср. также *vel-at'ä* 'старший над селом', *vel-ava* 'старшая над селом'). К этому божеству обращаются с просьбой дать больше зерна, скота и детей, защитить от огня и злого человека (обращение заканчивается призывом 'ешь и пей', аналогичным известным обращениям к Перуну и другим индоевропейским, в частности, хеттским богам). Во время пивного праздника женщин этому божеству приносятся жертвы, ср. также более позднюю осеннюю жертвенную церемонию *saltan-kerem'üt*, совершаемую в октябре возле священного дуба. Это мордовское заимствование представляет тем больший интерес, что в мордовском

¹⁴ Д. А. Крайнов. Волосово-Даниловский могильник фатьяновской культуры. — СА, 1964, с. 68—69.

¹⁵ Ср. примеры в кн.: В. В. Иванов, В. Н. Топоров. Славянские языковые моделирующие семиотические системы, с. 22. О соответствующем имени в южнорусских источниках см.: А. И. Соболевский. Волос и Власть. — РФВ 16, 1886, с. 185 и сл.

¹⁶ В. И. Даль. Словарь живого великорусского языка, т. 1 (4-е изд.), с. 431; СРНГ, вып. 4, с. 106.

¹⁷ В. И. Даль. Там же, с. 575; СРНГ, вып. 5, с. 58.

же есть и другое заимствованное имя божества *Puŕg'ine-pas* 'бог грозы' при лит. *perkūnija* 'гроза', *Perkūnas* 'бог грозы'¹⁸.

Одно из значений (социально-территориальное), представленных в приведенных словах, отражено и в мордовском *vele* 'Плеяды; рой; деревня'¹⁹. Соответствующее название Плеяд засвидетельствовано в русском: дррус. *волосыни*, *волосожары*, *весожары*, тульск., жиздр., донск. *висожары*, *стожары* < **волостожары*, дррус. *Власожелищи* и т. д., серб.-хорв. *влашићи* 'Плеяды'. Это название связывают и с культом Волоса, на севере Руси и в Поволжье соединившимся с культом медведя: сияние Плеяд предвещает удачу в охоте на медведя²⁰. Связь Плеяд с культом медведя и отсюда — с Большой Медведицей находит подтверждение как в многочисленных типологических данных из Евразии и Америки (где названия обоих созвездий часто взаимозаменяемы)²¹, так и косвенным образом в данных древнейшего русского текста, упоминающего оба эти созвездия вместе, причем первое из них названо Волосыни (Афанасий Никитин)²².

¹⁸ Ср. также финск. *perkule*, *perkele*; см. U. Naŕva. Die religiösen Vorstellungen der Mordwinen. Helsinki, 1952, S. 157 и сл., 295 и сл.

¹⁹ На Веле живет *Нишке пас*, ср. также *Сисэм-дэшт* '7 звезд'; см.: Г. Н. Потанин. Очерки северо-западной Монголии. Вып. IV, СПб., 1883, с. 730. Это мордовское название Плеяд отлично от таких финско-угорских, как ливское и венгерское (с внутренней формой 'сито', как в чувашском): L. Mañdoki. Asiatische Sternnamen, — «Glaubenswelt und Folklore der sibirischen Völker». Budapest, 1963, S. 519 и а.

²⁰ Н. Н. Воронин. Медвежий культ в Верхнем Поволжье в XI веке, — Краеведческие зап. гос. Ярославско-Ростовского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника, вып. 4, Ярославль, 1960, с. 46, примеч. 1. Это сопоставление Волосожар и Волоса-Велеса указано еще в кн.: А. А. Потемня. «Слово о полку Игореве». Текст и примечания. Изд. 2-е. Харьков, 1914, с. 22—23 (там же ср. цитату о «волосах» из памятника XIV в.).

²¹ Ср. William B. Gibbon. Asiatic Parallels in North American Star Lore: Ursa Major. — «Journal of American Folklore», vol. 77, 1964, с. 236—250 и др.; C. Lévi-Strauss. Mythologiques. IV. L'homme nu, Paris, 1971, p. 185, 489.

²² В тексте Афанасия Никитина Большая Медведица названа «повозкой» (*кола*, мн. ч. от *коло*), ср. подобное наименование во фригийском и тохарском (образованное от того же корня) и в балтийском названии Большой Медведицы (от другого корня) при типологических параллелях в древнеближневосточных языках, у бороро и в других архаических традициях. В том же тексте Полярная Звезда, упомянутая вместе с Большой Медведицей и Плеядами, названа Лосем, чему также обнаруживаются параллели (в древнеисландском и северных евразийских языках, в частности, в саамском). В более поздний период (начало XVII в.) *волосыни* 'Плеяды' засвидетельствованы в псковском говоре: Tönnies Fenne's Low German Manual of spoken Russian, vol. II, ed. by L. L. Hammerich and R. Jakobson, Copenhagen, 1970, с. 19 (32: 1 — *vollosini* 'de Souenstern').

Для установления первоначального значения названия *Волосыня* важно то, что в день св. Власия в Тульской губернии существовал ритуал окликания звезды: когда на небе появлялись звезды, овчары выходили на улицу, становились на руну, пели: «засветись, звезда ясная, по поднебесью на радость миру крещеному... Ты заглянь, звезда ясная, на двор к рабу

В этой связи следует обратить особое внимание на авестийское название Плеяд *Pērūne*, которое так же, как и родственное кафирское имя божества войны, было сопоставлено со славянским именем Перуна Р. О. Якобсоном²³. Суффикс в этом названии Плеяд исторически точно соответствует суффиксу *-ыня* в восточнославянском *Волос-ыня*, а корни этих двух синонимических названий обозначали в индоевропейском два члена реконструируемой мифологической оппозиции.

Приведенные архаические финно-волжские заимствования согласуются с другими аналогичными фактами, показывающими, что некоторые архаизмы индо-европейской древности (как, например, глагол *молить* в значении 'совершать жертвоприношения') сохраняются в приволжской области именно благодаря интенсивным контактам между славянским (а также балтийским) населением и финно-волжской языческой средой.

В свете приведенных данных об этих контактах следует обратить внимание и на то, что некоторые археологические свидетельства культа медведя, в частности медвежьих глиняные лапы в курганах, связываются с финно-волжской средой²⁴.

II. В связи со старыми данными и устными преданиями о культе Волоса-Велеса на Севере Руси и в Поволжье приобретает

такому-то. Ты освети, звезда ясная, огнем негасимым белояровых овец у раба такого-то. Как по поднебесью звездам несть числа, так бы у раба такого-то родилось овец более того». После оклики звезды хозяин зовет овчаров в избу, угощает и одаривает их. См.: И. Сахаров. Сказания русского народа, т. II, кн. 7, СПб., 1849, с. 11—13. Там же сообщается о вышедшем из употребления обычае зарывать живьем в землю женщину, заподозренную в злых умыслах; это, в частности, делается, чтобы прогнать коровью смерть (ср. выше). В ритуалах этого круга широко используется пряжа (ср. обычай *зорнить пряжу*, т. е. выносить ее на три утренние зори). Все эти мотивы — звезда, зори, наказание женщины, скот, пряжа и т. п., — характеризуют ряд мифов и легенд, рассказывающих о превращении женщины в звезду (или женщин в созвездия) в результате ее бегства от преследователя или в наказание ей. Эти параллели приобретают особый интерес, поскольку и для балтийской и славянской традиций можно восстановить сюжет, в котором участвуют бог грозы (*Per(k)-ūn-*), его противник (*Vel-es-/*n-/-t-*) и жена (или дочь) бога грозы, наказанная, возможно, за измену; к ее имени и может восходить термин *Волосыня*. В пользу этой гипотезы могло бы говорить сближение приведенных названий с укр. *Вблосом свійти* 'быть девицей', *Волосом засвітила* говорится о замужней женщине (Гринченко, I 251), ср. другое старое название Плеяд *Бабы*; ср. также северновеликорусск. (олон.) *волосы солнца* 'лучи солнца при восходе или закате' (СРНГ, вып. 5, стр. 57); те же представления о волосе в связи с различением девицы и замужней женщины: яросл. *петый волос* 'незамужняя женщина', *петый волос* 'замужняя женщина' (СРНГ, вып. 5, с. 57). Ср. также *волосник* как название старинного головного убора замужних женщин (там же, с. 60—61), *волосатка*, *волосатый* (там же, с. 58, о женской прическе).

²³ Р. Якобсон. Роль лингвистических показаний в сравнительной мифологии. — Труды VII МКАЭН, т. V, М., 1970, с. 612.

²⁴ Ср. Н. Н. Воронин. Медвежий культ в Верхнем Поволжье, с. 57 и след.; П. Н. Третьяков. У истоков древнерусской народности. Л., 1970, с. 127.

особую значимость «Сказание о построении града Ярославля», опубликованное в 1876 г. священником А. Лебедевым, но восходящее, видимо, к тексту, найденному в записях архиепископа ярославского Самуила (по данным Лебедева, в рукописи Самуила «Церкви г. Ярославля в 1781 г.»). Окончание «Сказания» в ясной форме выражает связь новой церкви св. Власия и старого места поклонения Волосу: «Но по некоем времени, егда восприя сии человецы христианскую веру, ненавистник всякаго добра диавол, не хотя зрети веры сия в людех, чини им мнозии страхования на месте, идеже некогда стояше Волос: ту и сопели и гусли и пение многажды раздавашеся и плясания некое видимо бываше; скотии же, егда на месте сем хождаху, необычно худобе и недугу предавашеся. И о сем человецы сии велие скорбя, победа пресвитеру бывающая, и молвиша, яко вся сия напасть бысть гнев Волоса, яко сей претворися в злаго духа, да он сокрушит людии, скотие их, како сокрушиша его и кереметь. Пресвитер же уразуме ту прелесть диавола, яко сим злокозненным омрачением и страхом и недугом скотия сей исконный враг токмо хошет погубити людии Христовы. И пресвитер не мало поучи народ, а последи совет сотвори, да просят сии человецы Князя и епископа на месте, идеже стоя кереметь, построить ту храм во имя святого Власия, епископа Севастийскаго, яко сей угодник Божий вельми силен своим ходатайством к Богу разорити наветы диавола и сохранити скотие людей Христианских. И тако людии сии моли Князя, да повелит построить храм, а Князь моли епископа дати благословение построить церковь древяну во имя священномученика Власия. И, о велие чудо! егда освяти храм, бес преста страхования творити и скотие на пажити сокрушати, и за сие зримое чудо людии восхвалиша Бога, тако благодарящего, и благодаряща его угодника св. Власия чудотворца»²⁵. Приведенный отрывок замечателен последовательным соположением Волоса и Власия, причем текст на уровне глубинной структуры допускает двоякое истолкование. С одной стороны, возможна подчеркнута христианская интерпретация, при которой святой Власий как ходатай перед Богом противопоставлялся Волосу — злому духу. С другой стороны, построение храма Власия на месте, где стоял идол Волоса, можно понять (при наличии осознаваемой эквивалентности двух имен) как продолжение старой языческой традиции, а не как перерыв в традиции (такое сохранение имени с некоторым его преобразованием в связи со святилищем, посвященным носителю этого имени, встречается в разных местах земного шара, где произошла смена религий).

²⁵ «Сказание о построении града Ярославля», см. в работе: Н. Н. Ворони. Медвежий культ в Верхнем Поволжье, с. 92—93 (с. 10—11 первоначального издания в кн.: А. Лебедев. Храмы Власьевского прихода г. Ярославля. Ярославль, 1877); в дальнейшем «Сказание» цитируется в тексте с указанием пагинации первоначального издания.

И Волос и Власий относятся к скоту и их культ нужно от-
правлять в одном и том же месте. Цитированный отрывок пред-
ставляет собой единственный восточнославянский текст (начи-
ная с самых ранних памятников), где прямо говорится об отожд-
ествлении Волоса со святым Власием и с дьяволом-бесом (по-
добно чешскому и литовскому²⁶). Такое раздвоение старого Во-
лоса на две ипостаси — Власия и дьявола — подтверждается и
иконой, где рядом с Власием можно видеть дьявола с медвежьей
мордой²⁷.

Проблема отождествления Волоса — скотьего бога с мед-
ведем-хозяином зверей в Заволжье, подробно изученная в
археологической литературе²⁸, для целей настоящей работы
представляет особый интерес: в медведе можно видеть след
древнего зооморфного образа противника бога грозы. Это косвенно
отражено и в «Сказании», где бог грозы выступает в
трансформированном христианском облике как святой Илья.

Противопоставление св. Ильи Волосу в «Сказании» особенно
отчетливо выступает в связи с молением о дожде: «невернии сии
человецы моли слезно своего Волоса, да низведет дождь на
землю. В сие время, по некоему случаю, проходи у керемети
Волосовой един от пресвитер церкви пророка Божия Илии, и
сей, узре плачь и воздыхание многое, рече к народу: о немыс-
ленная сердцем! Что слезно и жалостно вопите богу вашему?
Или слепа есте, яко Волос крепко успе, тако возбудят ли его
моления ваша и вопя жертвенная? Вся сия суетно и ложно яко
и сам Волос, ему же вы кланяетесь, точию есть бездушный исту-
кан» («Сказание», с. 9). Дождь проливается только после моле-
ния богу и пророку Илье, образуемому с ним и богоматерью
Троицу²⁹ (при том, что в «Сказании» дважды упоминается и ка-

²⁶ Ср. особенно показательное старочешское: *Ký jest črt, aneb ký veles, aneb ký zmek tě proti mně zbudil?* (Tkadleček). Значение 'чорт' стало основным для литовского *vėlnias* (при древнем имени бога *Vielona*, латышск. *Vēls*, отраженном в старых источниках). Согласно предположению Зеленина, костромское диалектное название *ѐлс* 'леший, чорт, нечистый' восходит к имени Волоса: Д. К. Зеленин. Табу слов у народов Восточной Европы и Северной Азии, т. II. М.—Л., 1930, с. 178.

²⁷ Н. Н. Воронин. Ук. соч., с. 46, примеч. 3; ср. Л. Я. Штернберг. Ук. соч. Стоит также отметить деревянное изображение св. Николая с головой медведя (в настоящее время в Казанском соборе в Ленинграде).

²⁸ Н. Н. Воронин. Ук. соч.; Д. А. Крайнов. Ук. соч. При исключительной ценности сделанных в этих до сих пор недостаточно оцененных работах выводов относительно медвежьего культа необходимо все же отметить, что Н. Н. Воронину в ряде мест ссылки на Волоса представлялись вторичными по сравнению с упоминаниями медведя, что не следует очевидным образом из излагаемых данных. Любопытно, что ходебщники с медведями, как и сами медведи для представлений, как правило, брались из Ярославской и Рязанской губерний.

²⁹ Вхождение Ильи пророка в Троицу можно считать свидетельством подлинности прототипа этого текста и достаточной его древности, так как эта интерполяция едва ли была возможна после разработки богословского учения о Троице в русском православии.

ноническая Троица). После дождя «изшед из града, много пакости сотвори Волосу, яко и плююще нань и растеса его на части и кереметь сокруши, и предаде огненну запалению» («Сказание», с. 10). В этом месте текста обнаруживается разительная параллель к реконструированному мифу, где дождь проливается после поражения Перуном (молнией — небесным огнем) его противника (в ведийском варианте расчленяемого также на части).

При значительной роли прославления Ильи, противопоставленного Волосу в «Сказании», ни разу не назван его прообраз — Перун. Это в особенности обращает на себя внимание потому, что в «Сказании» люди клянутся князю клятвою у **Волоса**: «И людии сии клятвою у Волоса обеща Князю жити в согласии и оброцы ему дати...» («Сказание», с. 7—8), «...кто убо вы, не суть ли тии людии, кои клятвою уверяше пред вашим Волосом служити мне, Князю вашему?» («Сказание», с. 8). Следует подчеркнуть параллелизм с договорами русских с греками, где также клянутся Волосом, которого можно соотнести с «всей Русью» в договоре, тогда как Перун соотносится с княжеской дружиной³⁰. Отсутствие во всем данном тексте имени Перуна согласуется с данными о преобладании Волоса-Велеса (а не Перуна) на северных и восточных территориях «Руси всей». Архаичность двух приведенных формул подтверждается и наличием в обоих случаях слова *людии*, употребляемого здесь, по-видимому, как старый юридический термин («свободный — юридически ответственный», ср. *людинъ*, лат. *liber*³¹). Связь людей с Волосом (а князя с Ильей — древним Перуном) косвенно отражается и в цитированном конце текста, где «людии сии моли Князя, да повелит построити храм <...> во имя священномученика Власия» («Сказание», с. 11).

Трансформированное противопоставление тех же двух образов можно видеть в свидетельствах о двух самых древних церквях Ярославля, вокруг которых и разворачивается цитируемое сказание. Первая из них — пророка Илии, где позднее была Ильинская церковь, а вторая — Власьевская (ср. также соположение «Волоса или Ильи» в народном обычае завивания бороды Волосу, Илье или «житному деду»³²).

³⁰ В. Н. Топоров. Фрагмент славянской мифологии. — Краткие сообщения Института Славяноведения, в. 30, 1961, с. 14 и сл. С точки зрения сравнительной индоевропейской мифологии, функция бога-воина (бога боевой дружины) согласуется с мифом о змееборстве, см.: G. Dumézil. *Heur et malheur du guerrier*. Paris, 1969 (там же типологические параллели).

³¹ C. Watkins. *Studies in Indo-European legal language, institutions and mythology*. — «Proceedings of the Third Indo-European conference on Indo-European and the Indo-Europeans, Philadelphia, 1966», Philadelphia, 1970.

³² Е. Г. Кагаров. Религия древних славян. М. 1918, с. 16; не исключено, однако, понимание здесь *волоса* в диалектном значении, разобранном выше. При «сожинках» овса в Вологодском крае оставляют несжатými несколько волотей («стебли хлебных злаков; нить; волокна; верхняя часть

С известным вероятноем древними можно считать и некоторые другие подробности культа Волоса, сообщаемые «Сказанием»: «Идол, ему же кланястася сии, бысть Волос, сиречь скотий бог. И сей Волос, в нем же бес живя, яко и страхи мнози творит, стояще осреди логовины, нарицаемой Волосовой, отселе же и скотии по обычаю на пажити изгоняше» («Сказание», с. 6). Это свидетельство представляется возможным соотнести, во-первых, с приведенным выше обычаем, по которому образ св. Власия ставили в коровниках и хлевах (как, по «Сказанию», идол Волоса — в месте, откуда выгоняли скот), во-вторых, с приурочением идола Волоса в Киеве к Подолу по предположению авторов, опиравшихся на свидетельство летописи о свержении этого идола в реку Почайну³³. Приурочение идола Волоса к логовине в «Сказании» можно считать прямым отзвуком тех же представлений.

К числу показательных и особенно важных для реконструируемого мифа о громовержце архаизмов «Сказания» относится место, где говорится о лютом звере — противнике пророка Ильи: «... сам же Благоверный Князь водрузи на земле сей древян крест и ту положи основу святому храму пророка Божия Илии. А храм сей посвати во имя сего святого угодника, яко хищнаго и лютаго зверя победи в день его» («Сказание», с. 8). Интерпретация лютого зверя «Сказания» как медведя — посланца Велеса была дана уже в литературной обработке П. Львова в 1820 г.: «С древних лет закоренелое суеверие поработило их кумиру Велесу, которого чтят они богом скотоводства <...> будто бы скотохранитель Велес, раздраженный принятием некоторыми из них христианской веры, послал им в казнь медведя страшного, что дал ему во глубине здешних дремучих лесов неприступное логовище. Какое пагубное изуверство! ... Лютый зверь ежедневно губит не только животных, на пажитях пасомых, но близ самых жилищ терзает людей <...> здесь свирепствует

снопа; охалпка', см.: СРНГ, вып. 5, с. 65—66, ср. выше о белорусских Велетах), к которым обращаются с заговором:

«Илье пророку бородка!»

или же:

«Флор да Лавер,
Приходите коня кормить».

(см.: Народное устно-поэтическое творчество Вологодского края. Сказки, песни, частушки. Вологда, 1965, с. 208).

³³ Е. В. Аничков. Язычество и древняя Русь. СПб., 1914, с. 311—312. Приводимое в пользу этой гипотезы свидетельство летописи о том, что Перуна пришлось «влести с горы», представляется возможным соотнести с сохранившимся до настоящего времени употреблением слова *гора* для обозначения нагорной части города в отличие от подола: Э. М. Мурзаев. Гора — лес. — «Русская речь», 1967, № 1, с. 81. Противопоставление гора (верх) — дол (низ) оказывается, таким образом, соотнесенным с оппозицией Перун—Велес.

зверь лютый, медведь ужасный»³⁴. Мотив поражения Ильей (историческим продолжением Перуна) лютого зверя, посланного Велесом (так у Львова; в «Сказании» — Вслос), соответствует реконструируемому мифу; ту же ситуацию можно видеть в заговорах, где обращаются к покровителю скота с просьбой защитить его от медведя, ср. употребление выражения «хищный зверь» (как в «Сказании») в связи с медведем в пастушеском заговоре («скотском обереге») где упомянуты «скотинки Власьевны»; «так бы и мою скотинку медведю, и медведице, и медвежонку <...> век живучи, не хватывать, не цапывать и не утаскивать <...> Медведю, медведице и медвежонку <...> и всякому хищному зверю в лес бежать <...> Солнышко праведное пониже, а мои скотинки Власьевны к дому поближе»³⁵. «Зверь лютый» является архаическим сочетанием встречающимся в немногих старых текстах³⁶, главным образом в значении «хищный зверь — рысь»³⁷. В связи с приводимыми ниже данны-

³⁴ П. Львов. Великий князь Ярослав на берегах Волги. Повествование о построении города Ярославля, взятое из истории. М., 1820. Если в книге Львова это и является плодом художественного воображения, то его фантазия согласуется с ходом исследования того же мифологического сюжета в научной традиции. По-видимому, это объясняется не только его интуицией, но и характером использованных им источников. О П. Ю. Львове и использовании им древних текстов см. подробнее ниже.

³⁵ Народное устно-поэтическое творчество Вологодского края. Сказки, песни, частушки. Вологда, 1965, с. 208.

³⁶ В. П. Адрианова-Перетц. Фразеология и лексика «Слова о Полку Игореве». В сб.: «Слово о полку Игореве» и памятники Куликовского цикла. М.—Л., 1. 1966, с. 105; ср.: Ее же, «Слово о полку Игореве» и памятники русской литературы XI—XIII веков». Л., 1968, с. 37 (где указаны особенности синтаксических оборотов, позволяющих отождествить «лютого зверя» с «серым волком», т. е. отнести их к одному синтаксическому полю). Из недавно опубликованных данных особый интерес представляет лсковский словарь Т. Фенне 1607 г., где *лютый зверь* переводится как 'лев' (louwe), см.: Tönnies Fenne's Low German Manual of Spoken Russian, vol. II, 1970, с. 51 (73: 10) и XIII; ср. близкое употребление в Повести об Азовском сидении 1641 г.: «лютые звѣри льви» и другие параллели, где *лютый* определяет *лев* в качестве прилагательного (Б. А. Ларин. Из истории слов. В сб.: Памяти Л. В. Щербы, Л., 1951, с. 192, об Изборнике Святослава, и с. 193, прим. 3, о сочинениях Максима Грека и лексиконе Памвы Бѣрьнды).

³⁷ Б. А. Ларин. Ук. соч., с. 192—194, см. там же о диалектном зверь 'медведь'. Поскольку выражение 'зверь лютый' относится и к медведю, и к рыси, стоит отметить соположение «ногти рыси або медведжи» в «Летописце великого князства литовского и жомотьского» при описании обряда сожжения умерших князей и бояр, см.: Н. Н. Воронин. Медвежий культ в Верхнем Поволжье, с. 56. Ср. выше о находках медвежьих лап (в том числе глиняных) и когтей, а также ниже, о клыках медведя и костях приносимых в жертву животных (следует заметить, что именно древнейший обряд сожжения характеризует ранние формы погребения на ярославских кладбищах). К упомянутым денотатам выражения «зверь лютый» стоит добавить, что в качестве характерной черты фауны Ярославской губернии упоминается сохранение медведя и изредка рыси.

ми следует особо отметить то, что это сочетание встречается как в «Сказании», так и в «Слове о полку Игореве», ср. «скочи от нихъ лютымъ звѣремъ въ плъночи изъ Бѣлаграда».

В свете указанных выше севернорусских терминов типа *волхат*, *волхит*³⁸, *волхатка*, *волхитка* 'ворожея', курск. *волохатый*, заслуживают внимания сопоставляемые с той же основой специальные термины *волшйтъ*, *волиба*, *волшебный*, *волхв* (при инославянских параллелях и прибалтийско-финских заимствованиях: вепск. *võlh*, финск. *velho* 'magus')³⁹. Последний из этих терминов в связи с культом Волоса засвидетельствован в «Сказании»: «Сему многокозненному идолу и кереметь сотворена бысть и волхв вдан, а сей неугасимый огонь Волосу держа и жертвенная ему кури. Тако егда прииде первый спут скотия на пажити, волхв закала ему тельца и телицу, в обычное же время от диких зверей жертвенное сожига, а в неких зело больных днех и от человек. Сей волхв, яко пестун диавола, мудрствуя силою исконного врага, по исходищу воскурения жертвеннога разумева и вся тайная и глагола словеса приключшимся ту человеку, яко словеса сего Волоса. И вельми почтен бысть сей волхв у языцев. Но люто и истязуем бываше, егда огонь у Волоса преста: волхва по том же дне и часе реши керемети, и по жребию избра иного, и сей закла волхва, и, ражже огонь, сожига в сем труп его, яко жертву точию довольну возвеселити сего грозна бога» («Сказание», стр. 7). Обращает на себя внимание сходство начала приведенной цитаты со словоупотреблением в Житии св. Авраамия Ростовского, где говорится об идоле Велеса (причем идет речь о смежной территории): *разорити сего многокозненного идола*⁴⁰. Свидетельства о принесении жертвоприношений Волосу в этом месте «Сказания» согласуются с приведенными выше данными о жертвоприношениях домашних животных, посвящаемых Власию. Судя по тексту «Сказания», можно думать о наличии иерархии приносимых в жертву: человек → телец (телка) → дикие животные, см. выше о параллелях. Обращает на себя внимание то, что волхв после сожжения жертвы вещал от имени Волоса (ср. аналогию в словах прорицательни-

³⁸ Ср. об этих словах: R. Jakobson. Selected Writings, v. IV, The Hague, 1966, с. 303 и след. Если принять чтение в песне «Гость Терентише» из собрания Кириши Данилова, которому следует Р. О. Якобсон: «Волхита спрашивати» (после «дохтуров добывай» — при «волхи-та поди спрашивати» в издании 1804 г.: «Древние русские стихотворения». М., 1804, с. 229, «Волхи-то спрашивати» в других изданиях, ср. ниже через стих «И жену-то во любви держал»: «Древние российские стихотворения, собранные Киришею Даниловым», М., 1938, с. 10, в издании 1804 г. «жену-та»), то этим удостоверяется достаточно ранее употребление термина в русском эпосе.

³⁹ Ср. также гипотезу о финском характере восставших волхвов: П. Н. Третьяков. Ук. соч., с. 140—141, там же см. о разбираемом тексте «Сказания» в связи с волхвами.

⁴⁰ В других старых текстах встречается сочетание *многокозненный враг*.

цы в «Эдде», произносимых от имени Одина), а также и то, что его убивали как жертву тому же богу (ср. многочисленные параллели). Свидетельство о волхве в «Сказании» представляет особый интерес ввиду летописных данных о роли волхвов именно в этой области, где известны два восстания 1024 и 1071 гг., предводительствуемые волхвами⁴¹.

Судя по «Сказанию», основной обязанностью волхва-жреца Волоса было поддержание неугасимого огня, что согласуется как с упомянутыми обрядами сжигания домашних животных, так и с многочисленными параллелями из балтийских и других индоевропейских традиций, указанными в другом месте. Можно думать, что связь культа Волоса с волхвами-скоморохами, которая подтверждается и цитированным выше окончанием «Сказания», где речь идет о «сопелях и гусях и пении», сопряжена и с культовой ролью медведя (ср. название селения Медвежий угол, к которому «Сказание» приурочивает культ Волоса⁴², а также название оврага Медведица, над которым стояла церковь св. Власия).

Это место «Сказания» наряду с названием Бояна Велесовым внуком в «Слове»⁴³ остается косвенным доводом в пользу связи Волоса — Велеса с традицией шаманско-поэтического синкретического действия.

В связи с отмеченными выше чертами сходства между «Сказанием» и «Словом о полку Игореве» следует отметить, что некоторые из них присущи только этим памятникам, в частности, упоминание Волоса-Велеса в связи с шаманско-поэтической функцией. Ни в летописных источниках, ни в словах против язычества, ни где-либо в ином месте нет сведений о связи Волоса-Велеса с этой функцией.

На упоминание этого бога в обоих текстах особенно следует обратить внимание потому, что в многочисленных списках богов в сочинениях дилетантского характера в XVIII в. (включая «Владимира» Феофана Прокоповича, «Лексикон российский исторический» В. Н. Татищева и другие) имя Волоса не встречается, при том, что остальные боги пантеона Киевской Руси постоянно используются. Промежуточный этап между древними текстами, хранящими еще все старые имена богов, и более позд-

⁴¹ Ср. также: Н. Н. Воронин. Ук. соч., с. 79—80.

⁴² Ср. Н. Н. Воронин. Ук. соч. Ср. его же. Раскопки в Ярославле. В сб.: Материалы и исследования по археологии древнерусских городов, т. 1, М.—Л., 1949, ср. особенно с. 183—191, где отмечаются находки клыков молодого медведя и костей принесенных в жертву лошади, коровы, свиньи, собаки и лося на территории Стрелки, на месте Медведицкого городища. К составу животных ср. выше о четырех видах (или стадах) домашних животных, приносимых в жертву в культе Власия-Волоса.

⁴³ Ср. кельтскую этимологию, предложенную в этой связи Р. О. Якобсоном: R. Jakobson. The Slavic God Veles and His Indo-European Cognates. — "Studi linguistici in onore di Vittore Pisani". 1969, p. 579—600.

ней традицией (кроме северно-русской), исключившей Волоса-Велеса из перечня богов, может быть представлен в разных списках «Сказания о Мамаевом побоище». В этих списках на втором месте в перечне богов после Перуна (и перед Раклием, т. е. древним Семарглом, или Мокошью), т. е. там, где в более древнем варианте ожидается имя Волоса, встречаются Салават, Соловат, Савит и Кавата⁴⁴. В этих именах можно было бы видеть искаженное (переделанное на тюркский лад, ср. далее в списке Махмет и Бахметь, аналогичное вставкам в окончательную редакцию «Слова о том, како погани сущи языци кланялися идоломъ»: «и Мамеда проклятаго срациньскаго жерца», «срациньскаго жьрца Маомеда и Бахмита проклятаго»⁴⁵ в связи с перечислениями русских языческих богов, ср. ниже) имя Волоса, ср. аналогичную замену противника бога грозы (позднее богатыря) на Соловья (-разбойника) в известном мотиве восточно-славянского эпоса. Со стороны семантики замена противника громовержца Соловьем объясняется образом пернатой змеи на дереве, как это подробно показано в работах, названных в начале настоящей статьи. Со стороны словообразовательной представляется возможным сопоставить формы на *-ат Салав-ат, Солов-ат, Кав-ат* с аналогичной формой на *-ат волх-ат, волох-ат, волос-ат-ик*, а форму на *-ит Сав-ит* с аналогичной на *-ит волх-ит* (см. выше об этих производных от основы **vols-*). С фонетической стороны *Соловей, Сольват* и т. д. могут рассматриваться как результат табуистической метатезы, особенно нередкой в именах богов при переходе их из разряда высших богов в разряд злых сил, ср. выше о *ѣлс* из *Волос*. Подобные табуистические замены сохраняются и в таких ответвлениях традиции, где первоначальная форма имени бога уже не засвидетельствована.

Указанные сходства между «Сказанием» и «Словом», в частности, касающиеся функции Волоса-Велеса, заставляют напомнить о том, что, как предполагается, Самуил нашел использованный им для «Сказания» оригинал старинной рукописи в том же самом Ярославском Спасском монастыре, где (через 10 лет после предполагаемой даты рукописи Самуила — 1781 г.) был найден список «Слова о полку Игореве»⁴⁶. Если это так, то только в этом монастыре практически в одно и то же время были найдены два памятника, восходящие к древнерусской традиции, где сообщаются сведения о Велесе, существенно дополняющие летописные и другие.

III. Предлагаемый (на материале имен богов) подход к реконструкции исходных элементов текста ориентирован на поиск

⁴⁴ См.: Повести о Куликовской битве. М., 1959, с. 71, 103, 197, 150.

⁴⁵ Е. В. Аничков. Ук. соч., с. 384—385.

⁴⁶ Н. Н. Воронин. Медвежий культ, с. 29—30.

тех наиболее древних черт, которые сохраняются при всех перекодированиях (от тождественного, сохраняющего текст, до сочинения новых текстов на основе старых источников). С этой точки зрения представляет интерес и типология текстов, бытующих в разных культурно-исторических условиях; эти последние могут предопределить выбор интерпретации и дальнейшее направление перекодировки текста (в том числе иногда и в сторону его архаизации). Иначе говоря, внутренняя текстология, в частности, диахроническая, не может обходиться без помощи внешней, особенно когда существует установка стилистического характера, сказывающаяся в конструировании некоторой идеальной структуры текста (не обязательно предполагающей сохранение его первоначального вида).

В частности, в связи с рассмотренным выше текстом «Сказания» предметом особого исследования должна стать проблема изучения атмосферы того интересовавшегося русской древностью высокообразованного круга, в котором обнаруживались художественные устремления, в Ярославле 80-х гг. XVIII в.

Следует напомнить, что с середины XVIII в. культурная жизнь Ярославля переживала бурный расцвет (отчасти подготовленный достижениями предшествующего периода в архитектуре и в живописи, ср. «ярославский» стиль в архитектуре XVII в., характеризовавшийся орнаментальностью и барочностью; в XVII в. в Ярославле было построено до 35 храмов; ср. византийские и восточные мотивы в этой архитектуре); в 1747 г. Ростовский митрополит Арсений Матвеевич открыл Славяно-латинскую семинарию при Спасском монастыре, пригласив в нее учителей из Киевской духовной академии (среди учителей были и греки). В 1750 г. состоялся первый спектакль театра Ф. Волкова («Хорев» Сумарокова), на котором присутствовал ярославский воевода Мусин-Пушкин, поощрявший Ф. Волкова. В 1769 г. утверждается новый градостроительный план Ярославля. В 1777 г. учреждается ярославское наместничество, причем наместником назначается А. П. Мельгунов, покровительствовавший занятиям историей края. Он же рекомендует Екатерине II Самуила, назначенного архиепископом на Кафедру Ростовскую и Ярославскую, как человека, «порываемого всегда споспешествовать общему благу». Есть и другие свидетельства о тесном сотрудничестве Мельгунова и Самуила. Сами занятия Самуила историей церковью Ярославля, в ходе которых была извлечена на свет и рукопись «Сказания», явились результатом запроса Мельгунова. В 1778 г. (т. е. за три года до появления «Сказания») утверждается герб Ярославля с изображением медведя, свидетельствующий о знакомстве с местными преданиями. В 1785 г. выходит сокращенная «Псалтырь» в стихах. В 1786 г. появляется первый в России провинциальный журнал «Уединенный пошехонец», основанный В. Д. Санковским. Его про-

должением с 1787 г. служило «Ежемесячное сочинение». В этих изданиях существовал обширный раздел «Достопамятные происшествия, случившиеся в здешней стране издревле и ныне»⁴⁷. Спасский монастырь в 60-е гг. дважды посещает Екатерина II, в бумагах которой, как известно, найден ранний список «Слова»⁴⁸. Там бывает (в частности, в 1788 г.) М. М. Херасков, которому принадлежит второе из печатных упоминаний «Слова о полку Игореве» в примечании к его поэме «Владимир», написанной в 1796 г.; Херасков первым использовал образы начала «Слова», в частности, Баяна, в этой же поэме⁴⁹. Сюда приезжает А. И. Мусин-Пушкин, упоминаемый в дневнике Арсения

⁴⁷ Подробнее о программе этих изданий см.: Л. Трефолов. Заметка о первом провинциальном журнале «Уединенный Пошехонец». Ярославль, 1892. О Ярославле этого времени см.: И. Троицкий. История губернского города Ярославля. Ярославль, 1853; К. Д. Головщиков. История города Ярославля. Ярославль, 1889; Н. Верховой. Ярославль. Историческая монография о времени основания города. Рыбинск, 1903; Ярославль в его прошлом и настоящем. Исторический очерк. Путеводитель. Ярославль, 1913; Ярославль. Очерки по истории города (XI в. — октябрь 1917). Ярославль, 1957; ср. также: Памятники архитектуры Спасского монастыря. Ярославль, 1964.

⁴⁸ См. подробно об этом списке Л. А. Дмитриев. История первого издания «Слова о полку Игореве». М.—Л., 1960, с. 135 и след. Интерес к русским древностям и, в частности, к языческим богам обнаруживается, например, в сочинении Екатерины «Подражание Шакспиру, историческое представление...», СПб., 1792, где содержится молитва скандинавским богам: «Вы, Валки! Девы, окружающие престол Перуна и помощницы Одина, призываю вас поимянно...» (с. X). Для целей настоящей статьи особенно важно отметить, что в этом тексте, изданном в 1792 г. (т. е. ко времени, когда начинает становиться известным «Слово»), упомянут как скандинавский бог Перун, вообще нередкий в литературе XVIII в. (и у В. Н. Татищева упомянутый среди богов «варяжских званий» в одном ряду с Тором), но отсутствующий в «Слове», ср.: Ю. М. Лотман. «Слово о полку Игореве» и литературная традиция XVIII — начала XIX в. В сб.: «Слово о полку Игореве» — памятник XII века. М.—Л., 1962, с. 367—368. На фоне этого отсутствия Перуна тем более значимо наличие упоминания в «Слове» Велеса, столь необычное для литературы того времени.

⁴⁹ С. Ф. Елеонский. Поэтические образы «Слова о полку Игореве» в русской литературе XVIII — начала XIX вв. В сб.: «Слово о полку Игореве», сб. статей под ред. И. Г. Клабуновского и В. Д. Кузьминой. М., 1947, с. 96—97. Есть данные о том, что для Хераскова, как и для издателя В. С. Сопикова, была снята копия «Слова о полку Игореве»: Л. А. Творогов. Как было открыто «Слово о полку Игореве». — «Псковская правда», 1945, № 215, 14 ноября. О пребывании Хераскова в Ярославле с 12 по 26 июля 1788 г. и о посещении им Спасо-ярославского дома (ранее монастыря, где еще за год до того был архимандритом Иоилл, и далее проживавший там же) говорится в дневнике за 1788 г. Ярославского архиепископа (1783—1799 гг.) Арсения Верещагина, который также не был чужд литературе и сотрудничал в журнале «Уединенный Пошехонец», см.: Ф. Я. Прийма. К истории открытия «Слова о полку Игореве». — Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (сокращенно ТОДЛ), т. XII, Л., 1966, с. 48—49.

Верещагина с 1786 г.⁵⁰ Последнему принадлежит похвальный отзыв об учености Иоиля, с которым он, по-видимому, был в переписке еще задолго до того, как получил от него список «Слова»⁵¹.

В Ярославском высокообразованном круге видную роль играли выходцы из Киевской духовной академии — архиепископ Самуил, Иоиль. У них был выраженный интерес к художественной композиции, риторике, продолжавшей давнюю традицию

⁵⁰ Там же, с. 48: «25 июля (1786 г.) ... отправился в село Иловню на конях вместе с Алексеем Ивановичем Мусиным-Пушкиным, ночевал в оном селе». В том же году 26 сентября в дневнике упомянут А. П. Мельгунов, 29 октября архимандрит Иоиль, 26 ноября — письмо А. И. Мусину-Пушкину. См. там же, с. 49, вывод Ф. Я. Прийма о том, что «Мусин-Пушкин не позднее как с 1786 года, т. е. еще до назначения своего на пост обер-прокурора Синода, посещал Ярославль, находился в тесном общении и переписке с ближайшим окружением Иоиля, да вероятно и с ним самим». Ср. эти данные с выводом Д. С. Лихачева о том, что покупка рукописи «Слова» была произведена Мусиным-Пушкиным не ранее 1788 г. (дата упразднения Спасо-Преображенского монастыря) и не позднее 1792 г. (дата первого глухого упоминания «Слова»): Д. С. Лихачев. Археографический комментарий. В кн.: Слово о Полку Игореве. Под ред. В. П. Адриановой-Перетц. М.—Л., 1950, с. 353.

⁵¹ Ф. Я. Прийма. К истории открытия «Слова о полку Игореве», с. 49. В 1791 г. Мусин-Пушкин назначается обер-прокурором святейшего Синода. В том же году (11 августа) Екатерина издает указ, по которому Синоду разрешалось изымать из монастырских хранилищ, архивов и библиотек рукописи, интересные для русской истории. Руководил этой деятельностью Мусин-Пушкин, о котором полагали, что он был вдохновителем указа Екатерины. На следующий год после этого — 12 августа 1792 г. — Мусину-Пушкину из библиотеки Ярославского архиерейского дома были высланы 3 хронографа и 1 степенная книга (дело о высылке хранится в Государственном архиве Ярославской области, фонд № 239, оп. 1, д. № 615), см.: Л. А. Дмитриев. История открытия рукописи «Слова о полку Игореве». В сб.: «Слово о полку Игореве» — памятник XII века. М.—Л., 1962, с. 426—427. Характерно, что еще до этого в феврале 1792 г. появляется первое глухое упоминание о «Слове» в журнале «Зритель» в статье П. А. Плавильщикова «Нечто о врожденном свойстве душ российских». По гипотезе П. Н. Беркова, открывшего это упоминание, рукопись «Слова» «была доставлена Мусину-Пушкину на рубеже 1780—1790 гг.; вероятно не позднее 1791 г.» (см. П. Н. Берков. Заметки к истории изучения «Слова о полку Игореве». — ТОДЛ, V, М.—Л., 1947, с. 136; Л. А. Дмитриев. История первого издания «Слова о полку Игореве», с. 308—309). Дата смерти Иоиля, еще не известная П. Н. Беркову в то время, когда он писал названную работу, — 25 августа 1798 г.; дата смерти Самуила — 1796 г. Стоит отметить, что Мусин-Пушкин напечатал текст «Слова» только после смерти обоих (первое объявление об издании появляется в декабре 1800 г.). Данное самим А. И. Мусиным-Пушкиным в его ответе К. Ф. Калайдовичу объяснение промедления с публикацией, вызванного работой самого Мусина-Пушкина над рукописью, плохо вяжется с предположениями о том, что для него эту работу осуществлял критик Болтин, умерший 6 октября 1792 г. (см. Е. В. Барсов. Слово о полку Игореве как художественный памятник Киевской дружинной Руси, т. 1, М., 1887, с. 33; Д. С. Лихачев. Археографический комментарий, с. 353; см. также П. Н. Берков. Ук. соч.).

витийствования⁵². После пострижения в монашество в 1754 г. Самуил Миславский (в мире Симеон) назначается учителем аналогии и грамматики, в 1755 г. — учителем поэзии, с 1756 г. — учителем риторики, в 1757 г. (в том же году, когда Иоиль Быковский назначается учителем аналогии) — префектом и учителем философии, в 1761 г. Самуил становится ректором Киевской духовной академии. В ней он ввел преподавание русского языка и словесности. При нем был назначен особый учитель для класса российской поэзии и риторики⁵³. Заслуживает внимания характеристика Самуила в новиковском «Опыте исторического словаря о российских писателях»: «... муж острый, ученый, просвещенный и искусный в греческом, латинском, французском и природном языке; также в богословии, философии, красноречии и стихотворстве. Слова поучительные и речи, сим епископом сказанные и напечатанные в Москве 1768 и Санкт-Петербурге 1769 года, показывают, сколь изобилен он в знании российского слова. Слог его тверд, чист, текущ и приятен; а свободное выражение хороших мыслей делает честь его сочинениям; и он по справедливости занимает место в числе хороших наших проповедников. Сверх того трудился он несколько лет в преподавании словесных наук, а особливо красноречия, философии и богословия при Киевской академии. Там сочинил он латинскую грамматику и много других на том языке сочинений <...> Сей епископ имеет переписку со многими учеными людьми в Европе ...»

Обращает на себя внимание то, что Самуил и Иоиль начали свою деятельность в Ярославле в один и тот же год — 1776 г., когда Самуил становится ярославским архиепископом, а Иоиль архимандритом Ярославского Спасского монастыря; Самуил оставался на этом месте до 1783 г., а Иоиль до 1787 г. Кроме его возможного участия в обработке разбираемого текста «Сказания», сохранилось много свидетельств о разнообразной писательской деятельности Самуила (многочисленные слова, исторические описания Киевской лавры, риторические сочинения, в которых он продолжал традиции Георгия Конисского — ректора

⁵² Для объяснения возможного интереса Иоиля и Самуила к «Слову» важны, в частности, наблюдения И. П. Еремина о жанровой характеристике «Слова», сближающей его с ораторской проповедью и, в частности, с церковным красноречием. И. П. Еремин. Слово о полку Игореве (к вопросу о его жанровой природе). — Уч. зап. ЛГУ, № 72, 1944, с. 3—18; Его же. «Слово о полку Игореве» как памятник политического красноречия. В сб.: Слово о полку Игореве. М.—Л., 1950, с. 129.

⁵³ См. подробнее о Самуиле: В. Серебrenников. Киевская Академия с половины XVIII в. до преобразования ее в 1819. Киев, 1897, с. 14 и след., 145 и след. и 157 и след.; Ф. Рождественский. Самуил Миславский, митрополит Киевский. Киев, 1877, см. там же в приложении письма к Самуилу Екатерины II, Павла, Суворова и др. и ответные письма Самуила

Киевской духовной академии, автора «Praecepta de arte poetica» и художественных сочинений, и т. д.). Ректором семинарии в 1776—1787 гг. был архимандрит Иоиль, с чьими литературными интересами связывают и пристрастие воспитанников семинарии к поэтическому творчеству, о чем сохранился ряд свидетельств⁵⁴. Известна программа руководимой Иоилем Славяно-Латинской духовной семинарии, где особенно много внимания уделялось предметам риторико-поэтического цикла и художественной композиции. Изданная Иоилем в 1787 г. «Истина или выписка о истине» представляет интерес по своему жанру, как монтаж выписок из разных источников, в том числе из «Славянских сказок» М. Д. Чулкова⁵⁵ с точки зрения определенной темы.

Возможность творческого соучастия подобных Самуилу редакторов или составителей копий в оформлении окончательного текста (что представляется очевидным по отношению к «Сказанию») не исключает того, что дошедшие в их копиях или редакциях тексты могут сохранять многие весьма архаичные черты, в частности, и такие, которых нет в несомненно более древних текстах (например, в наиболее ранних частях летописи, где речь идет о языческих богах).

IV. Несмотря на то, что текст «Сказания» в известном нам виде является поздним и хранит следы редакторской обработки, несомненным является то, что его редактор — «автор» пользовался одним или несколькими дошедшими до нас старинными письменными источниками, а, возможно, также и устными леген-

⁵⁴ Ср. В. В. Данилов. Архимандрит Иоиль. — «Дела и дни», 1920, кн. 1, с. 389—391; В. В. Лукьянов. Первый владелец рукописи «Слова о полку Игореве» — Иоиль Быковский, — ТОДЛ, XII, Л., 1956, с. 42—45; его же. Дополнения к биографии Иоиля Быковского. — Там же, XV, 1958, с. 509—511; Ф. Я. Прийма. К истории открытия «Слова о полку Игореве». — Там же, т. XII, с. 46—54; а также данные, собранные А. А. Зиминим в различных его работах. В частности, следует обратить внимание на подбор книг с рукописной монограммой Иоиля в его библиотеке. Среди этих книг был «Русская летопись по Никонову списку», «Древняя российская вивлиофика», «Библиотека российская историческая», книги, относящиеся к Востоку: В. В. Лукьянов. Ук. соч., с. 42—43; ср. его же. Опись библиотеки Иоиля Быковского (в рукописи). Существенной задачей остается исследование трех проповедей Иоиля, хранящихся в ярославских архивах и относящихся к 1760—1778 гг. (там же, с. 44). О литературной (и, в частности, поэтической) деятельности Иоиля говорят стихотворные панегирики, обращенные к нему ярославскими стихотворцами (Ф. Я. Прийма. К истории, с. 49—50).

⁵⁵ В связи с рассматриваемой проблемой отражения славянских богов в источниках XVIII в. следует отметить, что книга М. Д. Чулкова «Перемешник или славенския сказки» (тт. I—IV, 1766—1768, 3 изд., М., 1789, ч. 3) содержит упоминания русских и других славянских богов — Перун (с. 7, 126), Белбог (с. 77, 83, 86), Чернобог (с. 81, 82, 123, 127, 167), Радегаст (с. 78, 83, 86, 94, 142), Лада (с. 167), Услад (с. 167), Зимцерля (ч. 1, 3 изд., с. 71), Световид (там же, с. 162—163); им, как и низшим образом славянской демонологии (кикимора, баба яга и т. д.), посвящены обширные подстрочные примечания М. Д. Чулкова.

дами, бытовавшими в этих областях и гораздо позднее. Что касается «Сказания», то следует отметить и наличие достаточно ранней его литературной обработки, быть может, опирающейся и на некоторые другие источники и поэтому ценной и для анализа мифологического сюжета, — повести «Великий князь Ярославль на берегах Волги» П. Львова. Как отмечалось выше, в этой литературной обработке П. Львова обнаруживается дар проникновения и в смысл отдельных речений «Сказания» («зверь лютой» — медведь) и в общую мифологическую схему (противоположение медведя противнику лютого зверя). Повесть П. Львова была написана им после посещения Ярославля в начале XIX в. и, хотя позднейший исследователь называет повествование «члена академии П. Львова» «вымыслом ученого невежды»⁵⁶, противопоставляя его «Сказанию», нельзя отказать П. Львову в том, что он передал некоторые из существенных черт старой традиции.

Переработку Павлом Юрьевичем Львовым (1770—1825) «Сказания» или подобных ему источников можно сопоставить с тем, как он же использовал текст «Слова о полку Игореве». Его перу принадлежит два литературных текста, являющихся ранними откликами на «Слово о полку Игореве». Первый из них — очерк «Сельское препровождение времени. Матвеевское» в московском журнале «Иппокрена или утехи любословия на 1801 год», ч. IX (этот очерк отделен от публикации «Слова» очень коротким промежуток, т. к. объявление об издании «Слова» напечатано в декабре 1800 г.), где упоминаются «знаменитые витязи, которые подвизались в полках Игоревых и которые воспеты Бояном, бардом славян» (ср. также вольный пересказ плача Ярославны в описании возвращения воинов к женам, «кои, во время отсутствия их, томясь тоскою, устремляли с высоты светлых теремов черные очи свои на широкое поле, <...> роняли о нем горючие слезы, отирали их шитым браным полотенцом»). Во втором из сочинений П. Львова, навеянных «Словом» — в «Повести о Мстиславе I Володимировиче, славном князе русском» (московское издание 1808 г., есть издание 1822 г.) — автор формулирует свою задачу следующим образом: «Сочинение сие требовало тщательного наблюдения, чтобы ни одним словом *новизны* не изменить почтенной *старине*, и для того всемерно старался уподоблять, согласовать, сливать мысли мои, выражения, обороты речи с духом русских сказов, песен и повестей. Вводные или заимствованные мною места отмечены особыми знаками и показаны в примечаниях, чтобы удобно было отличать красоты подлинные от моего подражания»

⁵⁶ И. А. Тихомиров. О некоторых ярославских гербах. — Труды III областного археологического съезда во Владимире. Владимир, 1909, с. 35—36.

(«Предуведомление» к повести). Следует отметить, что эта установка на сохранение старины у П. Львова⁵⁷, позднее бывшего членом не только Российской Академии, но и «Беседы любителей русского слова» (1811—1816), естественно согласуется с принципами «старших архаистов»⁵⁸.

Характерно, что Волосу «Сказания» соответствует Велес в цитированной выше переработке Львова. Образ Велесова внука Бояна появляется и в более ранней (1808 г.) «Повести о Мстиславе I Володимировиче» Львова, где среди действующих лиц есть новгородский посадник Павел, правнук **Соловья** древних лет, **Велесова** внука⁵⁹, Бояна вешего. О проницательности и документальной обоснованности гипотез, в силу которых Львов отнес Бояна к Новгороду, свидетельствует то, что им было использовано упоминание Бояновой улицы в Новгородском летописце⁶⁰, ср. «невесту из Бояновой улицы» в его повести. Стоит заметить, что на основе этих данных П. Львову удалось по существу реконструировать связь Велеса с Новгородом, как и с Ярославлем.

Две повести П. Львова, в которых он использовал мотивы «Сказания» и «Слова» (в сочетании с реминисценциями из только что вышедшего сборника Кириши Данилова), могут представить и более общий интерес в качестве заведомо поздних

⁵⁷ Ср. об использовании текста «Слова» в повести П. Львова ниже, а также С. Ф. Елеонский. Поэтические образы «Слова о полку Игореве» в русской литературе XVIII — начала XIX в. В сб.: «Слово о полку Игореве». Сб. статей под ред. И. Г. Клаубуновского и В. Д. Кузьминой. М., 1947, с. 110—114; В. В. Сиповский. Следы влияния «Слова о полку Игореве» на русскую повествовательную литературу первой половины XIX ст. — Известия по русскому языку и словесности АН СССР, т. III, 1930, кн. I, с. 247—249.

⁵⁸ Ср. об их отношении к языку народных песен и летописей: Ю. Н. Тынянов. Пушкин и его современники. М., 1968, с. 28 и 385—386 (отрывки из неопубликованной записи Ю. Н. Тынянова о «Беседе»); М. Г. Альтшуллер. Державин и «Беседа любителей русского слова». В сб.: XVIII век. Сборник 8. Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX в. Л., 1969, с. 110—111; там же ср. о «Слове». Перу П. Ю. Львова кроме ранних сочинений в духе сентиментализма (ср. ниже) и многих исторических повестей принадлежат и такие исторические сочинения, как «История Смоленского корпуса» и «Похвальное Слово Великому Государю царю Алексею Михайловичу» (СПб., 1810).

⁵⁹ Ср. выше о возможной неслучайности звукоответствия *соловей* — *Волос*, в данном контексте объясняемого, однако, прямым воздействием «Слова».

⁶⁰ Е. Болховитинов. Биографии российских писателей. — «Сын отечества», XXIV, 1821. Этот аргумент до сих пор используется при рассмотрении вопроса о Бояне в «Слове» и считался на русской почве одним из основных (наряду с именем, засвидетельствованным в Рядной грамоте Тешата и Якима XIII в.) доводов древности имени Бояна вплоть до недавней публикации записи о покупке «Бояни земли» в Киевской Софии: С. А. Высоцкий. Древнерусские надписи Софии Киевской XI—XIV вв., вып. 1, Киев, 1966, с. 60—71; В. П. Адрианова-Перетц. Ук. соч., с. 14—16 и 51—52.

источников, которые никак нельзя назвать фальсификацией. Тем не менее, они сохраняют свидетельства о целых эпизодах или образах, специфических для «Слова» (тема Бояна, плача Ярославны и сна Святослава), как и для «Сказания» (лютый зверь — медведь в его связи с Велесом). Если совершить мысленный эксперимент и предположить, что никакие более ранние источники из тех, которыми пользовался П. Львов, до нас не дошли, и сохранились только эти две повести Львова, то на этом примере, взятом как экстремальный случай, можно было бы разобрать принципиальную сторону критики поздних источников. Эта проблема заключается не в подлинности или неподлинности всего текста; как и по отношению к творчеству без индивидуального автора, текст оказывается результатом сложения многообразных исторических составляющих. В данном примере вопрос о «подлинности» целесообразно задавать только по отношению к микрофрагментам отдельных частей текста, например, сна Святослава. В пересказе П. Львова выделяются отдельные фрагменты, совпадающие с мотивами «Слова», а частично и повторяющие дословно перевод, приложенный к I изданию:

У Львова:

1. Он видел во сне ...
2. одевали его черным покровом на тесовой кровати
3. подносили ему турей рог не с зеленым вином
4. сыпали на грудь из пустых колчанов крупен скатной жемчуг
5. будто на среброкованной светлице его все доски без верхней перекладины

В «Слове» и в переводе ⁶¹:

1. А Святъславъ мутенъ сонъ видѣ (Святославу же худой сон привиделся)
2. одѣвахутъ (ь) мя <...> чръною паполомою на кровати тисовѣ (одевали меня <...> черным покровом на тесовой кровати)
3. чръпахуть ми синее вино с трудомъ смѣшено (подносили мне синее вино с ядом смешанное)
4. сыпахуть ми тѣщими тулы поганыхъ тльковинъ великий женчоугъ на лоно (сыпали из пустых колчанов на лоно мое крупный жемчуг)
5. уже дьскы безъ кнѣса в моемъ теремѣ златовръсѣмъ (на златоверхом моем тереме будто все доски без верхней перекладины)

Другие фрагменты вставлены самим Львовым: ср. «видел во сне, что упала над ним звезда **поднебесная**; что потухла в соборе свеча **местная**» (с имитацией параллелизма и дактилической рифмы народной поэзии, приближенной к литературной норме); «гурей рог не с **зеленым** вином, а с **кровою теплою**» и т. д. Возможность таких вставок, стилизованных под фольклор, не исключена и по отношению к другим текстам этого времени.

Что же касается не микрофрагментов, а целых эпизодов текста, то здесь нужно провести разграничение разных уровней: языкового, в повести Львова полностью измененного (если сравнивать ее с подлинником, а не с переводом), и надязыкового, где в обеих повестях сохранены существенные моменты «Слова» и «Сказания». При этом существенным представляется выдвижение на первый план тех стилистических и смысловых сторон первоначального источника, которые оказываются созвучными замыслу позднейшего литературного текста, с этой точки зрения

⁶¹ В скобках дается перевод, сопровождающий I изд. «Слова» 1800 г., с. 23. Сочинения П. Львова, включающие разбираемые отзвуки «Слова», следуют хронологически за его ранними сентиментальными повестями «Роза и Любим, сельская повесть», СПб., 1790; «Российская Памела или история Марии, добродетельной поселянки», СПб., 1794; «Алексис, пастушеская повесть», СПб., 1796. За литературной полемикой, ими вызванной, внимательно следил Н. М. Карамзин, писавший Дмитриеву 14 июля 1792 г.: «Что Львов, сочинитель Памелы? Стенает ли он от *нечестивых*? Чувствует ли удары *Зрителя*?» («Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву», СПб., 1866; «Зритель» в то время напал и на П. Львова, называя его «Антирихардсоном», и на самого Карамзина; см.: Г. А. Гуковский. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века. Л., 1938, с. 226—227; там же, с. 250—251 и 299, ср. о связи Карамзина с Херасковым, представляющей интерес для анализа ранних откликов на «Слово»). Кажется оправданным сопоставление сентиментально окрашенных реминисценций из «Слова» у П. Ю. Львова и у Н. М. Карамзина, в «Пантеоне российских авторов» 1801 г., т. е. одновременно с первой из упомянутых вещей П. Львова; не исключено, что последний мог узнать о «Слове» до его публикации от Карамзина, который еще в 1797 г. (третий по времени) сообщил о находке «Слова», им отнесенной к 1795 г. См. о Карамзине и последующей переработке им образов «Слова», в том числе в «Истории государства Российского»: С. Ф. Елеонский. Ук. соч., с. 95, 105—106; Ф. И. Буслаев. О преподавании отечественного языка. Изд. 2-е, 1867, с. 237—261; Л. А. Булаховский. Русский литературный язык первой половины XIX века. Изд. 2-е, Киев, 1957, с. 305—306. Цитируемая повесть Львова, изданная в 1808 г., продолжает жанровую линию, намеченную Карамзиным в его «Марфе-Посаднице, или покорении Новагорода» (1803), ср. использование Карамзиным лицевого летописного свода и других источников; см.: Л. В. Крестова. Древнерусская повесть как один из источников повестей Н. М. Карамзина «Райская птичка», «Остров Борнгольм», «Марфа Посадница». В сб.: Исследования и материалы по древнерусской литературе. М., 1961, с. 215—216; Ю. В. Флоринская. О художественном методе повести Карамзина «Марфа Посадница». В сб.: XVIII век. Сборник 8, с. 302, 305—306. Стоит отметить, что в известном опровержении гипотезы о неподлинности «Слова» Пушкин упоминает в этой связи именно двух писателей — Карамзина и Державина.

представляющего собой закреплённый в словесной форме опыт прочтения более раннего (или древнего) памятника.

V. Не признавая за древнюю всю конкретную словесную форму текста «Сказания» на языковом уровне, представляется возможным считать его одним из важных вторичных источников для реконструкции древнерусских представлений на более высоком надязыковом уровне. Многие из сообщаемых в «Сказании» сведений не могли быть измышлены редактором, между тем они именно подтверждаются анализом других источников, бесспорно старинных. В частности, это относится к клятве людей именем Волоса (см. выше о параллели с договорами русских с греками) и некоторым другим разобранными выше данным о Волосе, а также к включению святого Ильи в Троицу, что можно объяснить только специфическими пережитками древнего искусства (ср. выделенность в древнерусском пантеоне Перуна, Велеса и Мокоши)⁶². Даже в случае, если текст «Сказания» в настоящем его виде был не только переписан, но и перемонтирован заново, отдельные сообщаемые им сведения сохраняют ценность (хотя и должны оцениваться критически — с учетом других источников).

Анализ истории текста необходим и для оценки данных о русском языке, содержащихся в «Слове о полку Игореве». Как уже отмечалось выше, для «Слова» характерно упоминание Велеса (в сочетании «Велесовъ внуче» о Бояне) при отсутствии упоминания Перуна — бога княжеской дружины, что осо-

⁶² В связи с этим привлекает внимание структура многочисленных старых севернорусских икон, изображающих святителей. Чаще всего начало этой серии святителей занимает Илья-пророк, середине — святой Власий со связанными с ним святителями-покровителями отдельных видов домашних животных, пчел и т. д., а в конце выступает Параскева-Пятница, как известно, заменившая собой Мокошь. См. В. И. Антонова, М. Е. Мневая. Каталог древне-русской живописи. Т. I—II, М., 1963, ср. особенно №№ 273 (Ярославская богородица), 318 (Вологда), 30, 34, 37, 104, 344 и другие с рядом замен и расширений. Ряд сведений можно почерпнуть из икон, где изображены Власий и Флор и Лавр с конями по сторонам от Власия, ср. там же, № 626; ср. также случаи, где Власий в этой композиции заменяется святым Михаилом. Интерес также представляют иконы, где Власий сочетается с Георгием (выступающим в некоторых контекстах как эквивалент змеборца на коне), см. В. Н. Лазарев. Новый памятник станковой живописи XII века и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве. В сб.: Русская средневековая живопись. М., 1970. При попытке извлечь из этих и других подобных икон данные, относящиеся к персонажам реконструируемого мифа, следует сначала удостовериться в отсутствии византийских прототипов (или в существенно меньшей роли соответствующего мотива в византийской иконографии). Одна из задач, встающих перед исследователем русской иконографии, — установление степени популярности тех или иных мотивов в разных школах и письмах. Ср. также характерную новгородскую икону второй половины XIII в., предназначенную для женского монастыря, где на обороте образа Богородицы изображена Параскева: В. Н. Лазарев. Новгородская иконопись, с. 23, в сопоставлении с данными о Мокоши.

бенно показательно в виду военной темы текста и предполагаемой связи автора с дружиной. Сама по себе эта черта соответствует состоянию остатков язычества в описываемой севернорусской области (главным образом к востоку от Новгорода), где встречались (во Владимирской и Ярославской губерниях) и собственные имена типа *Велесово ребро* — возвышенность, *Велесово* — село⁶³, ср. форму *Велес* и в упомянутом выше месте Жития св. Авраамия Ростовского при более обычной для северной традиции форме *Волос* (как в «Сказании»). Эти севернорусские аналогии существенны как для истории рукописи «Слова» в Ярославле, так и для предыстории текста, если принять во внимание версию о том, что источник «Слова» происходит из Пантелеймоновского монастыря, что на бору при устье реки Черехи во Пскове⁶⁴ (не исключено, что отсюда позднее рукопись могла попасть в Ярославль). Как известно, совпадения со «Словом» наиболее часты в памятниках XIV—XVI в. (вплоть до начала XVII в.) именно в псковской области: Псковский Апостол 1307 г. с цитатой, наиболее точно соответствующей (за исключением памятников Куликовского цикла) отрывку «Слова» (см. ниже о законе Вакернагеля), Псковская летопись 1514 г., псковское Житие Александра Невского — XVI в., что истолковывалось как указание на известность «Слова» в Псковской области⁶⁵. Хотя гипотеза о чисто псковском происхождении «Слова» по его языку вызвала возражения С. П. Обнорского, указавшего на ряд новгородских черт, чуждых псковскому наречию, в языке памятника⁶⁶, тем не менее обе эти точки зрения

⁶³ Е. В. Барсов. «Слово о полку Игореве» как художественный памятник Киевской дружинной Руси. — «Чтения Общества истории и древностей российских», кн. 2, 1884, с. 353; Словарь-справочник «Слова о полку Игореве». Вып. 1. А—Г. Сост. В. Л. Виноградова. М.—Л., 1965, с. 96.

⁶⁴ Это известие, основанное на слухах, передано в 1833 г. Н. Полевым; оно не противоречило бы и сообщенному А. И. Мусиным-Пушкиным номеру (323) хронографа, в конце которого было помещено «Слово»: номер указывает, видимо, на монастырскую (а не на личную) библиотеку. Д. С. Лихачев. Археографический комментарий, с. 355 (но см. там же об отсутствии подтверждения этого известия согласно разысканиям Л. А. Творогова).

⁶⁵ См. В. Н. Перетц. «Слово о полку Игоревім». Пам'ятка феодальної України — Руси XII віку. Зап. Іст.-філ. від. Укр. АН, 1926, № 33; R. Jakobson. Selected Writings, vol. IV, с. 50, ср. также о параллелях между «Словом» и отдельными языковыми чертами псковских памятников: там же, с. 111, 114—115, 212, 506; ср.: Н. М. Каринский. Очерки из истории Псковской письменности и языка. Вып. 2; Мусин-Пушкинская рукопись Слова о Полку Игореве как памятник Псковской письменности XV—XVI вв. ЖМНПр., 1916, декабрь.

⁶⁶ С. П. Обнорский. Очерки по истории русского литературного языка старшего периода. М.—Л., 1946, с. 136. Ср., однако, высказанные сомнения, в частности: Л. А. Булаховский. «Слово о полку Игореве» как памятник древне-русского языка. В сб.: «Слово о полку Игореве». Под ред. В. П. Адриановой-Перетц. М., 1950, с. 132.

согласуются с более общим северно-русским приурочением текста на определенном этапе его истории.

Одна из задач изучения «Слова», намеченная и вкратце затронутая С. П. Обнорским, заключается в попытке характеристики (на основе реконструкции по изданному списку и копии Екатерины) не только последнего списка «Слова», относимого им к концу XV в. — началу XVI в., но и предшествующих списков, в частности, промежуточного, отделявшего оригинал от дошедшего до нас списка⁶⁷. Подобная стратификация полезна потому, что она позволяет выделить в найденном списке «Слова» разные хронологические слои, ср. например, замечание Н. Н. Дурново, предполагавшего, что в первоначальном тексте «Слова» число русизмов было больше, чем в списке XVI в.⁶⁸ Эту стратификацию, основанную на выделении ряда синхронных срезов при последовательной реконструкции памятника, целесообразно начать с наиболее позднего дошедшего до нас текста, не искажая заранее возможности того, что он мог подвергнуться искажению и при подготовке к изданию или незадолго до этого (при составлении копий, которые могли быть использованы при издании А. И. Мусиным-Пушкиным как основа). В идеале эта работа, во многом еще лежащая впереди, могла бы завершиться реконструкцией древнейшего исходного текста, который мог лежать в основе как позднейшей серии списков «Слова» (включая тот промежуточный, о котором писал С. П. Обнорский), так и памятников Куликовского цикла⁶⁹. Неоспоримым фактом остается то, что некоторые фрагменты исходного текста представлены как в «Слове о полку Игореве», так и в разных текстах Куликовского цикла и в некоторых памятниках (упомянутый выше Апостол 1307 г., Хождение богородицы по мукам, отдельные части Слов против язычества). Необходимо выяснить отношение друг к другу этих фрагментов и законы композиции, определившие последующую схему текста в дошедшем до нас виде (с характерными нарушениями единства и непрерывности действия, с дискретностью отдельных

⁶⁷ С. П. Обнорский. Очерки по истории русского литературного языка старшего периода, с. 194.

⁶⁸ Н. Н. Дурново. Введение в историю русского языка. М. 1969, с. 32—33. Ср. выводы о наслоении на первооригинал «Слова» вторичных написаний, отражающих книжные формы (*ра* в *растяшетъ* и *скратишась* при *ро* в соответствующих местах псковского «Апостола»): Л. П. Якубинский, — «Доклады и сообщения Института русского языка», II, М., 1948; R. Jakobson. Selected Writings, vol. IV, с. 130 и 658.

⁶⁹ См. о задаче реконструкции третьего не дошедшего до нас текста при исследовании «Слова о полку Игореве» и «Задонщины»: В. В. Иванов, В. Н. Топоров. Постановка задачи реконструкции текста и реконструкции знаковой системы. В сб.: Структурная типология языков. М., 1966, с. 21.

эпизодов, а также с наличием «метапоэтической» части, где в начале текста обсуждаются способы описания^{69а}).

Некоторые из выдвинутых в последнее время семиотических принципов изучения структуры текста диктуют необходимость нового осмысления (или хотя бы новой организации в рамках концепции последовательного перекодирования) многочисленных данных, собранных в существующей обширной литературе по «Слову». Это относится как к наименьшим микрофрагментам с независимым содержанием — именам богов, которым посвящена настоящая статья, так и к тексту «Слова» в целом, проблемы изучения которого здесь рассматриваются лишь в связи с этой частной темой.

При сопоставлении различных текстов, возводимых к реконструируемому источнику «Слова», целесообразно отделить установление формальных соответствий между текстами по некоторым выбранным критериям и интерпретацию этих соответствий (в частности, хронологическую) на фоне синхронного описания языка памятников для каждого из соответствующих периодов. В качестве иллюстративного примера можно привести соответствия между текстами по критерию позиции энклитик, для древнеславянских диалектов определяемой действием закона Вакернагеля (помещение энклитики или группы энклитик после первого слова в предложении). По этому критерию совпадающие места «Слова» и «Задонщины» различаются тем, что в «Слове» энклитики могут стоять после первого слова (*древо с[я] тугоу къ земли преклонило* по чтению, принятому Р. О. Якобсоном); тогда как в «Задонщине» наличествует *ся* после глагола в конце (*а дресеа тугоу к земле преклонишася, а дресеа к земли тугоу преклонишас[я]*), а *дресеа тугами приклонишася до земли*⁷⁰, ср. в Шестодневе *«ветвие преклонилося бе до земли»*⁷¹). Однако следует заметить, что формы, где возвратное *ся* следует за глаголом (а не предшествует ему по закону Вакернагеля) засвидетельствованы уже в псковском Апостоле 1307 г. именно в том месте, где есть буквальное совпадение со Словом: *сѣяшеться и ростяше <...> вѣци скоротишася*; поэтому ряд случаев, где в «Слове» нарушен этот старый порядок слова⁷², нельзя все считать результатами позднейшего переписывания⁷³. На-

^{69а} К уже отмечавшимся аналогиям у Манассии ср. теперь: Р. Colclides. *Nouvelles traces de l'influence de Manassès sur La Geste du Prince Igor* — IJLP, vol. X, 1966.

⁷⁰ См. тексты по изд.: «Слово о полку Игореве» и памятники Куликовского цикла. М.—Л., 1966, с. 538, 543; ср. вариант на с. 546 и с. 554.

⁷¹ Там же, с. 121.

⁷² R. Jakobson, *Selected Writings*, vol. IV, с. 152 и с. 690—691; С. П. Обнорский. Ук. соч., с. 162.

⁷³ Ср. использование этого критерия в ст.: А. Н. Котляренко. Сравнительный анализ некоторых особенностей грамматического строя «Задонщины» и «Слова о полку Игореве». В сб.: «Слово о полку Игореве» и памятники Куликовского цикла, с. 144.

ряду с интерпретацией мест «Слова», где засвидетельствовано употребление *ся* до глагола, как архаизмов, возможно и иное их истолкование, учитывающее данные славянской диалектологии: такое употребление *ся* и соответствующих ему возвратных местоимений возможно в части восточно-славянских диалектов, близких территориально к западно-славянской языковой зоне, и в западно-славянских языках⁷⁴. Вместе с тем для датировки текстов существенно то, что употребление *ся* до глагола отмечено в Московских русских памятниках до последней четверти XVII в.⁷⁵

Более несомненными представляются лексические архаизмы, уникальные для «Слова» и примыкающих к нему текстов, в частности, те слова, которые встречаются в языке карпатских лемков — выходцев из Северской Руси, переселившихся на Запад после татаро-монгольского нашествия⁷⁶ (ср. выше о синтаксических параллелях с западно-украинскими говорами). Сама по себе архаичность этих слов, редких для синхронных «Слову» памятников, несомненна, но включение их в текст иногда может объясняться архаизирующей (остраняющей) тенденцией автора или редактора, что следует учесть в каждом отдельном случае. Это в известной мере относится и к тюркизмам, роль которых для установления древности «Слова» в последнее время достаточно часто отмечается; следует подчеркнуть вместе с тем возможность хронологических выводов, основанных на знании периодов наиболее интенсивных контактов с тюркскими элементами — не только до татарско-монгольского нашествия⁷⁷, но и во время его. Памятники, созданные в этот период и содержащие достаточно много тюркизмов, могли повлиять и на переписчиков более древних текстов, осознававших связь между со-

⁷⁴ Во всяком случае для одного такого примера из «Слова» — *«на niche ся години обратиша»* (см. С. П. Обнорский. Ук. соч., с. 163), точная польская параллель (*na nice się godziny obróciły*) была указана еще Анастасевичем и вслед за ним Калайдовичем, см.: Ф. Я. Прийма. «Слово о полку Игореве» в научной и художественной мысли XIX века. В сб.: «Слово о полку Игореве». М.—Л., 1950, с. 298, 302. Ср. о польском синтаксисе: Е. Десаих. Morphologie des enclitiques polonais. Paris, 1955, с. 15 и след. О западно-украинских говорах.: К. Дејна. Gwary ukraińskie Tarnopolszyny. Wrocław, 1957, с. 121.

⁷⁵ П. Я. Черных. Язык уложения 1649, М., 1953, с. 43—44.

⁷⁶ Св. Гординский. Слово о полку Игореві і українська народна поезія. Вибрані проблеми. Вінніпег, Канада, 1968, с. 39—40. Весьма существенными представляются также и отдельные украинские и польские параллели к «Слову», отмеченные или обсуждаемые Л. А. Булаховским: Л. А. Булаховский. «Слово о полку Игореве» как памятник древнерусского языка; Его же. К лексике «Слова о полку Игореве». — ТОДЛ, XIV, Л., 1958.

⁷⁷ В этом отношении наибольший интерес представляет титул *когань*, новое соответствие которому найдено в надписи XI в. (видимо, применительно к Святославу): А. С. Высоцкий. Ук. соч., с. 42—43 и 49—52.

ответствующими фрагментами таких текстов, как «Сказание о Мамаевом побоище» и т. д., и более ранними памятниками, что может быть обнаружено лишь при выявлении взаимодействия между текстами на разных этапах их развития.

Наиболее надежные критерии древности прототипа «Слова», по-видимому, можно обнаружить не столько на языковом уровне, подвергавшемся перекодированию при последовательных переписываниях на протяжении ряда веков, сколько на уровне надязыковой моделирующей системы, описывающей некоторые космологические представления. Сохранность этих архаизмов может объясняться тем, что они воспринимались как элементы поэтического описания, превратившись из содержательных символов в технические шаблоны типа скандинавских кеннингов (что могло бы помочь и в объяснении парадоксального языческого характера «Слова» при почти полной отнесенности христианских элементов в отличие от текста «Сказания»). К этим элементам, напоминающим аналогии из шаманских культур, в XVIII в. никому из ученых и писателей достаточно не известных, можно отнести различие трех космических сфер («миров») во вступлении к «Слову» и в Плаче Ярославны, понятие мысленного древа, дважды появляющегося в «Слове» в связи с представлением о древе как шаманской дороге в небеса (реальной или мысленной), упоминание *первых времен* как начальной точки отсчета (в противопоставлении к *сему времени*), наконец, самый образ вещего Бояна как Велесова внука⁷⁸.

Подобные архаизмы текста «Слова», относящиеся к содержанию плану, иногда обнаруживаются не только на надязыковых уровнях, но и на пересечении последних с уровнями языковыми. Так, в сочетании *уже врѣжеса дивь на землю* (ср. также *збися дивъ, кличетъ врѣху древа, велитъ послушаги земли незнаемъ*) можно видеть след того индоевропейского словосочетания, которое для греческо-арийской традиции восстановлено на основании совпадения авестийского *pataŋ dyaōš* «сверзился с неба» (родит.-отложит. пад.) и древнегреческого *διο-πετῆς* 'сверженный с неба' (Wackernagel, Kl. Schr., 317). При сохранении одного компонента с изменением его грамматической роли второй, наоборот, сохраняет только грамматическую функцию, но заменен другим корнем.

⁷⁸ Ср. об этом указанные выше работы Р. О. Якобсона о Велесе, а также: Р. О. Якобсон. Композиция и космология плача Ярославны. — ТОДРЛ, XXIV, Л., 1969. Насколько можно судить по тексту «Слова», песни Бояна отражали стиль, который по истокам своим содержит элементы, возводимые к шаманским, что в более отчетливой форме выявляется в женском плаче-заклинании, легшем в основу Плача Ярославны. На содержательную и композиционную связь его с языческими заговорами обращено внимание в статье: Б. В. Сапунов. Ярославна и древнерусское язычество. В сб.: «Слово о полку Игореве» — памятник XII в.

Косвенный след того же корня обнаруживается в русском глаголе *падать*, в частности, в близком по содержанию фрагменте былины о Соловье-разбойнике: «И падает Соловей на сыру землю»; в той же былине мотивы, сходные с приведенными мотивами «Слова», обнаруживаются и раньше:

«И садился он на сырой дуб кряковистый,
И приклонялся сырой дуб ко сырой земле»
(Гильфердинг, II, 171)

Близкие обороты с другими глаголами, где соединяются мотивы неба, дерева и земли, есть и в других былинах того же цикла:

«Взял он Соловейку за вершиночку,
... Кинул ёго выше дерева стоячего,
Чуть пониже оболака ходячего,
До сырой земли допускывал — ино подхватывал»
(Киреевский, I)

Указанная параллель может тем более представить особый интерес, что в «Слове» первое упоминание дива следует за фразой *свистъ звѣринъ вѣста* (далее: *кличеть <...> послушати*), тогда как в былинах Соловей вводится в связи с тем же мотивом:

«Не слышал ты свисту соловьиного,
Не слышал ты шипу змеиного,
А того ли ты крику звериного,
А звериного крика, туриного?»
(Кирша Данилов, № 49, далее:
«Полетел Соловей с сыра дуба
Комом ко сырой земли»),

ср. также:

«И от него ли-то от посвисту соловьяго,
И от него ли-то покрику звериного»
(Гильфердинг, II, 171).

Три вида звуков (соловьиный, звериный и змеиный) в повторяющихся общих местах почти всех былин этого цикла явно соотнесены с уже упомянутыми выше тремя космическими сферами, соединяемыми образом дерева.

Другим разительным примером отражения в «Слове» древнейшей традиции как на языковом уровне, так и на надъязыковом, может служить мотив славы вождя-князя. Это сочетание было достаточно распространенным клише уже в рыцарско-феодальную эпоху (см. материал, приводимый в статьях о нем Ю. М. Лотмана), хотя истоки этого выражения относятся не только к праславянской, но и к индоевропейской древности.

Многочисленные исследования общиндоевропейской поэтической традиции, недавно подытоженные Р. Шмиттом, позволили придти к выводу, по которому главной темой древнейших текстов было прославление вождя боевой дружины. Этот вывод сделан не на славянском материале (а прежде всего на ведийском, древнегреческом, древнегерманском), но именно поэтому совпадение с ним и указанного мотива в «Слове» никак не может объясняться случайностью — тем более, что древность такого мотива косвенно подтверждается антропонимикой (ср. роль элементов *-slavъ* в собственных именах древнейших вождей или князей у славян). В данном случае соответствие удостоверяется с особой точностью, т. к. оно касается и языкового уровня (дринд. *śravanā*, дргреч. *κλέο-*, слав. *slav-*).

В настоящей статье, где вопросы истории текста «Слова» бегло затронуты лишь в связи с темой Велеса-Волоса, в заключение следует указать на особую диагностическую роль имен богов как точек пересечения языкового уровня — более переменчивого в тексте, переписывавшемся несколько раз на протяжении ряда веков, — и надъязыкового, восходящего к древней мифологической модели мира, мало изменявшейся уже в силу того, что она была забыта. Одной из особенностей «Слова» в отличие от некоторых более или менее близких текстов, где имена богов вводятся в прямой форме упорядоченным списком, является то, что, во-первых, имена богов даются в разъединенном друг от друга виде в составе перифрастических выражений (как правило в притяжательной форме), имеющих денотатами не богов⁷⁹; *вещей Бояне, Велесовь внуце; вѣтри, Стрибожи внуци; Дажьдбожа внука (Дажьбожа внука)* — в выражениях, соединяющих известные имена древнерусских богов Киевского пантеона с «внуком»; кроме того, — *в тропу Трояню, вѣчи Трояни (вѣцѣ Трояни), землю Трояню*, т. е. гораздо более разнообразны сочетания с производным от имени, представленного в очень ограниченном числе текстов. Согласно данным словаря Срезневского, *тропа* отмечена лишь в памятнике 1530 г.⁸⁰, вместе с тем все сочетание *тропу Трояню* следует рассматривать как единое целое ввиду наличия четкой аллитеративной связи начальных трехфонемных сочетаний. При интерпретации, предполагающей первоначальность значения Трояна как имени римского императора (или южнославянского мифологического персонажа)⁸¹, а не древнерусского языческого божества, с этим

⁷⁹ Ср. сходный анализ сочетаний типа *Велесовь внуце* в упомянутой статье: И. П. Еремин. «Слово о полку Игореве» как памятник политического красноречия Киевской Руси, с. 119.

⁸⁰ См. об этом в связи с данным местом «Слова»: В. П. Адрианов-Перетц. Фразеология и лексика «Слова о полку Игореве», с. 34.

⁸¹ Ср. об этих альтернативах: А. А. Потебня. «Слово о полку Игореве», с. 120—121.

именем можно связать и весь комплекс географических представлений, относящихся к Причерноморью, вновь привлекавшему внимание именно к концу XVIII в. (см. об этом в работах А. А. Зимина). К тому же комплексу относится и упоминание в «Слове» Тмутаракани, и использование прилагательного готский⁸² по отношению к крымским готам в предложении *се бо Готския красныя дѣвы вѣспѣша на брезѣ синему морю*, где падежную конструкцию «резко церковнославянизированной» считал Л. А. Булаховский⁸³. Наряду со специфическим употреблением термина «готский» и церковнославянизированной падежной конструкцией в этой фразе выступают и общие места народной поэзии — *красныя дѣвы* и *синему морю*, которые встречаются и в некоторых других местах «Слова» (с теми или иными вариациями: *дѣвы*, *дѣвки*, ср. в непосредственной близости от разбираемого ниже конца «Слова»: *красною дѣвицею . . . красны дѣвице*). Уникальным в приведенной фразе о «Готских красных дѣвах», как и в некоторых других местах «Слова», является сочетание подобных постоянных эпитетов и других черт народных песен с церковнославянизмами. По имеющимся данным эти два стилистических пласта в истории литературы до конца XVIII в. обычно представлены в **разных** памятниках, что следует учитывать и при реконструкции вероятного древнейшего прототипа «Слова»: в предположении исконности народно-поэтических формул и имен языческих богов менее вероятно древность церковнославянизмов. Из ярких параллелей в народной словесности нужно отметить параллелизмы в конце «Слова», напоминающие свадебные величания: *Солнце свѣтитя на небесѣ, Игорь Князь в Русской земли*, в связи с формулой типа *Солнце на небе, жених — в избе (за столом и т. п.)*, ср. там же противопоставление *старым княземъ, а по томъ молодымъ*, ср. свадебную славу *старым и молодым*⁸⁴ (характерно также использование более нового по метафорической семантике, судя по словарю Срезневского, — глагола *витья* в сочетании *вьются голоса*⁸⁵ в связи с предшествующим *Дѣвици поютъ на Дунаи*). Есть и другие разительные параллели между «Словом» и именно **свадебными** песнями, в частности, в описании сна Святослава:

⁸² См.: Словарь-справочник «Слова о полку Игореве», вып. 1, с. 175; В. П. Адрианова-Перетц. «Слово о полку Игореве» и памятники русской литературы XII—XIII вв., ср. там же о готах-тетракситах у Тмутаракани, там же дальнейшая литература вопроса.

⁸³ Л. А. Булаховский. «Слово о полку Игореве» как памятник древне-русского языка, с. 163.

⁸⁴ Сравнение этого места «Слова» с заключительными славословиями украинских дум предлагалось еще в XIX в., см.: А. А. Потебня. «Слово . . .», с. 150, ср. об аналогиях свадебным величаниям в «Слове»: там же, с. 25, 42—43, 137.

⁸⁵ Ср. о глаголе *свивать* в «Слове»: там же, с. 20—21.

Сон Святослава

А Святъславъ мутень сонъ
видѣ

Въ Кіевѣ на горахъ си ночь съ
вечера одѣвахутъ (ь)

мя — рече — чръною папо-
ломою

на кровати тисовѣ.

... и нѣгують мя: уже дьскы
безъ кнѣса в моемъ

теремѣ златовръстѣмъ

... Се бо два сокола слѣтъста
съ отня стола злата

... уже соколома крилца при-

пѣшали поганыхъ саблями, а
самоу опуташа в путины
желѣзны

... два с(о)лнца помѣркоста...
и въ морѣ ся погрузиста, и съ
ним(а) молодая мѣсяца тьмоу
ся поволокоста

Аже соколь къ гнѣзду ле-
титъ ...

Дремлетъ въ полѣ Олѣгово хо-
роброе гнѣздо:

далече залѣтѣло (ср. о! дале-
че заиде соколь ... ;

не буря соколы занесе
чресъ поля широкая)

Чръныя тучя съ моря идутъ ...
а в нихъ

трепещутъ синіи мльніи.

Приведенные иллюстративные примеры могут представить интерес, в частности, и для анализа некоторых из указанных контекстов, в которых в «Слове» упомянуты такие имена богов,

Свадебная песнь⁸⁶

Как мне ночесь да в темной
ноченьке,

Мне немного ночесь спалося

Мне во снях грозно казалось:
Будто ночесь во темной но-

ченьке ...

Все тыночки раскатилися,

Все столбы да пошаталися,

С теремов верхи повynesло

Не тыночки раскатилися,

Не столбы да пошаталися,

Не с теремов верхи повы-
несло, —

Приоткатит красну девицу

По сегодняшню денечику

С вашего-то вита гнездышка

Повynesет у красной девицы

Мою красную-то красоту

... С моей буйной головушки

Мне малым-то мало спалось,

Много во сне виделось;

Будто моя-то постелюшка

По синю морю плавала;

Мое-то сголовице

Во слезах потонуло.

Знать-то это сбудется ...

Еще сон привиделся:

Будто меня по синю морю било

... Занесет меня молоду

На чужую на сторону⁸⁷ ...

Что катит да туча темная

Со громами, божьей милостью,

С маланьей да со сверкучей.

⁸⁶ Народное устно-поэтическое творчество Вологодского края, с. 34—36.

⁸⁷ Ср. в пританиях: нонь далече от породы отшатились! (Барсов. Прич. Сев. кр. I, 119).

как Троян, или некоторые другие собственные имена, которые могут относиться к той же сфере (в частности, географической).

Особняком среди других имен богов в «Слове» стоят Хорс (*великому Хрѣсови*) и Див (*Дивѣ кличетъ врѣху древа; уже врѣжеса дивѣ на землю* — оба раза в сочетании с противопоставлением верх-низ: Див приурочен к верху дерева, спускается вниз). Если суммировать эти имена, то получается ряд (Троян, Велес, Див, Стрибог, Дажьдбог, Хорс), весьма напоминающий, с одной стороны, «Хождение богородицы» (русская вставка в южнославянский текст: *Трояна, Хорса, Велеса, Перуна; Перуна, и Хорса, и Дыя и Трояна*), где, однако, отсутствует Див, а, с другой стороны, списки в текстах Слова против язычества (*Мокошьи, Дивѣ, Пероуноу, Хѣрсу . . . ; Мокоши, Симу, Рыглу, Перуноу, Волосу скотью богу*); но в обоих последних текстах нет Стрибога и Дажьдбога⁸⁸, сближающих «Слово» с более древними летописными свидетельствами о пантеоне Киевской Руси (где всегда отсутствуют *Троян и Див*⁸⁹, как и в других источниках, кроме указанных выше). В силу этих сопоставлений представляется вероятным, что на языковом уровне мог произойти ряд замен по отношению к употреблению имен богов, характерному, в частности, для древнейших их упоминаний в летописи (прямое введение имен типа Дива и Трояна при вытеснении ряда более бесспорно древних имен в перифрастические сочетания типа *Велесов внук*).

В свете изложенных сопоставлений представляется важным разграничить два круга вопросов, непосредственно друг с другом не связанных. Один из них касается обстоятельств позднего бытования текста на последнем этапе его истории (см., например, выше о «Сказании» и ярославской среде второй половины XVIII в.). Здесь могут представить интерес такие вопросы, как выявление элементов в тексте, актуальных для данной среды и времени и поэтому выделяемых редакторами или переписчиками. Другой круг вопросов связан с последовательным выделением черт наиболее древнего прототипа. Идя в этом направлении, можно обнаружить в «Слове» такие слои, которые на

⁸⁸ В «Слове о том како погани суще языци кланялися идоломъ» упоминается в разных редакциях также Дый (*Дыева служенья*, Е. В. Аничков. Ук. соч., с. 384), судя по контексту, результат ассоциации древнерусского имени с древнегреческим; ср. также весьма близкое упоминание Дыя в трех новгородских греческих надписях, выполненных тайнописью, прочитанных В. Л. Яниным. При принятии допущенного выше отождествления Соловат-Волос с указанными перечнями можно сравнить списки из разных редакций Сказания о Мамаевом побоище.

⁸⁹ О параллелях к Диву см.: Словарь-справочник «Слова о полку Игореве». Вып. 2. Д — Копье. Составитель В. Л. Виноградова. Л., 1967, с. 29—31 (куда следует добавить открытие В. Л. Янина, см. предшествующее примечание).

тысячелетие древнее эпохи создания его как древнерусского текста и поэтому могут представить интерес и для праславянских реконструкций. Из сказанного можно заключить, что часто излагаемые противоположные точки зрения на «Слово» (в том, что касается достоверности его текста) недостаточно разграничивают два эти круга вопросов (когда, например, увлечение фактами, относящимися к позднему бытованию текста «Слова» в ярославской среде второй половины XVIII века, непосредственно ведет к выводам, касающимся истории текста в целом, или же когда утверждение архаичности «Слова» и отнесение его к концу XII века делаются без предварительного выделения разных хронологических слоев). Именно поэтому представлялось важным обратить внимание на те опыты стратификации разных слоев в тексте «Слова», которые уже были предприняты в некоторых из цитированных выше исследований. Текст «Сказания», в ряде отношений связанный со «Словом», представляет собою удобный объект для постановки некоторых задач, выяснение которых необходимо при решении обоих циклов вопросов.

СЮЖЕТ «ПРИХОД МЕРТВОГО БРАТА» В БАЛКАНСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ

(К АНАЛИЗУ СХОДНЫХ МОТИВОВ)

Т. В. Цивьян

Сюжет «Мертвый брат приходит за сестрой» принадлежит к числу наиболее популярных в балканском фольклоре. Отмеченный едва ли не единственно на балканском ареале, он воплощается как в песнях-балладах¹, так и в сказках. К настоящему моменту записано несколько сот вариантов, главным образом, поэтических: албанские, новогреческие, румынские, арумынские, болгарские, македонские, сербские (названиями, как правило, служат имена главных действующих лиц — «Лазар и Петкана», «Елин Дойка», «Kostandini dhe Garentina», «'Aqeti'», «Voica», «Jelica» и некоторые другие).

Сюжет вызвал живой интерес исследователей уже в середине XIX в. Тогда этот интерес был отчасти спровоцирован популярностью бюргеровской «Леноры» и поисками ее фольклорных аналогий. Точного прототипа «Леноры» на основании приблизительных указаний самого Бюргера найти не удалось², и в связи с этим баллада о мертвом брате, как наиболее близкое фольклорное соответствие, привлекла к себе особое внимание. Рассматривались в основном две проблемы, отражающие, по сути дела, общую методологическую концепцию, исходящую из поисков исконного варианта: 1) какой из двух сюжетов явился первоисточником, «Приход мертвого брата» или «Приход мертвого жениха»; 2) какая из балканских версий является искон-

¹ «Баллады мифологического и новеллистического характера», см.: A. Schmaus. Die Balkanische Volksepik. — Ztschr. f. Balkanologie. I, 1962, N 1—2, с. 133.

² См. хотя бы недавнюю работу: W. E. Peuckert. Lenore. Helsinki, 1955. — Указываемая некоторыми в качестве источника баллада «The Suffolk Miracle» (см. собрание F. J. Child'a) также не может считаться непосредственным прототипом «Леноры».

ной и первоначальной (в духе историко-географической «финской» школы) — здесь соперничали в основном греческая и сербская. Первая — потому, что сюжет сопоставлялся с древнегреческими мифами о Деметре и Коре, Афродите и Адонисе и под., а также с акритическим циклом³, вторая — потому, что она казалась наиболее законченной, полной и художественно разработанной. Ни первая, ни вторая проблемы не были решены однозначно. Итогом дискуссии 2-й половины XIX в. было появление исчерпывающей работы И. Шишманова «Песня о мертвом брате в поэзии балканских народов»⁴, где содержалось: изложение предшествующих работ; библиография; публикация более полнотораста вариантов; сравнительный анализ мотивов, с выходами в более широкие области фольклора — обряды, верования, символы, родственные сюжеты и т. д.

Сюжет о мертвом брате продолжает привлекать внимание исследователей до настоящего времени⁵, при этом разбираются в общем те же проблемы — связь с «Ленорой»⁶ и поиски прототипа. Между тем в сюжете остается много темных мест, невыясненных мотивов, и в связи с этим ощущается необходимость нового подхода к его анализу, с использованием более широкого культурно-мифологического и семиотического контекста.

В данной статье предполагается, выделив основные элементы сюжета и установив систему оппозиций, рассмотреть проекцию оппозиций на элементы сюжета и интерпретировать полученные результаты на семантическом уровне, привлекая варианты данного сюжета и родственные сюжеты на балканском ареале и вне его, соответствующие культурно-исторические данные и т. д.

³ В связи с этим привлекалась также сирийская легенда IV в. н. э. о чуде св. Гургия, Самона и Абиба, перенесших к матери дочь, выданную замуж на чужбину, см.: G. Schiro. Storia della letteratura albanese. Milano, 1959, с. 36; *Ἑλληνικά δημοτικά τραγούδια*. I. Ἀθήνα, 1962, с. 309.

⁴ И. Д. Шишманов. Песента за мъртвия брат в поезията на балканските народи. Сб. НУ, XIII, 1896 (ч. I); XV, 1898 (ч. II); далее Шишманов I или II.

⁵ Среди последних работ, посвященных этому сюжету, следует прежде всего назвать работы Г. Врабие, содержащие подробный сопоставительный анализ различных вариантов и снабженные обширными синоптическими таблицами и картами: G. Vrabie. Călătoria fratelui mort sau motivul Lenore în folclorul sud-est european. — «Limbă și literatură», III, 1957. Он же. Balada populară română. București, 1966, с. 108—144. Он же. Folclorul. București, 1970, с. 304—308.

⁶ Следует упомянуть, что в таком виде сюжет не вошел ни в указатель Аарне-Томсона, ни в индекс Томсона, а в словаре Funk and Wagnalls он описан как «Ленора» (Аарне-Томсон 365, Томсон E-215), см.: Funk and Wagnalls. Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend. New-York, 1949, I, с. 108. При этом круг текстов, связанных с данным сюжетом, непомерно расширяется — как структурно, так и географически (Чехия, Германия, Дания, Англия, Исландия, ср. даже одну арауканскую легенду).

Можно думать, что подобный анализ подведет к решению некоторых проблем, до сих пор не раскрытых и связанных в частности с глубинным мифологическим пластом, помогающим установить типологию сюжета.

Сюжет «Приход мертвого брата» сводится к следующему⁷: У матери 9 (чаще всего) сыновей и 1 дочь. Братья, или один из них, против воли матери отдают сестру замуж на чужбину. Они обещают матери по первой ее просьбе привести сестру обратно. После ухода сестры все братья умирают от болезни или погибают на войне. Оставшись одна, мать требует у братьев исполнения обещания. Один из братьев (редко все) встает из могилы и идет за сестрой. На обратном пути сестра по некоторым признакам (одежда брата в пыли и плесени, он отказывается пить и есть) или по указанию птиц («мертвый ведет живую») прозревает или начинает подозревать правду, но брат разубеждает ее. Перед домом он оставляет сестру одну, а сам возвращается в могилу. Сестра стучит в дверь. Мать не узнает ее и не впускает. Сестре удается уговорить мать, та открывает дверь, выходит, они обнимаются и падают мертвыми или превращаются в птиц.

Разные варианты расходятся более или менее далеко, но основная сюжетная схема постоянна и в балладе и в сказке и характеризуется следующими четырьмя элементами:

1. Удаление. *А*.

Братья удаляют сестру из семьи, выступая при этом противниками матери (если мать — протагонист; при этом сестра обычно нейтральна) или сестры (если сестра — протагонист).

2. Смерть братьев. *М*.

3. Возвращение. *А*.

Брат возвращает сестру в семью, выступая помощником матери и сестры.

4. Смерть/трансформация матери и/или сестры. $M \vee T_{m,s}$

(В некоторых вариантах конец отсутствует или он благополучен; эти варианты признаются более поздними или испорченными.)

Таким образом, эта схема вполне соответствует ядерному ряду мотивов недовольства — ликвидация недовольства в сказках (ср. работы А. Дандеса) и дополнительным функциям, что представляет интерес для анализа меж-жанровых (cross-genre) отношений и — далее — для установления зависимости между общекультурными моделями и фольклорными текстами.

⁷ В цели данной работы не входит сопоставление многочисленных вариантов, поэтому здесь приводится некий обобщенный вариант, приблизительно соответствующий теоретико-множественному произведению всех вариантов.

Для элементов 1—4 устанавливаются следующие оппозиции:

1. мужской/женский (*муж/жен*)
2. свой/чужой (*св/чуж*)
3. живой/мертвый (*жв/мрт*)
4. близкий/далекий (*близ/дал*)
5. внутренний/внешний (*втр/внш*)
6. открытый/закрытый (*откр/закр*)

Показательно, что эти оппозиции, выделенные при анализе фольклорного текста, по сути дела определяют не только семантическую структуру этого текста, но и основные параметры соответствующей культуры, как она отражена в самых разнообразных своих проявлениях.

Оппозиции 2—6 объединяются в более общую: *свой мир/чужой мир*; 1-е члены оппозиций положительны, а 2-е отрицательны (*чужой-враждебный*). Оппозиции *муж/жен* и *свой мир/чужой мир* в плане выражения должны реализоваться таким образом, чтобы их члены были максимально разъединены в пространстве, с запрещением соприкосновения. В таком случае оппозиция *свой мир/чужой мир* оказывается формальным средством для осуществления оппозиции *муж/жен*: носители признака *муж* принадлежат *своему*, носители признака *жен* — *чужому миру*. Герои сюжета постоянно переходят границы, поставленные им структурой оппозиций, и тем самым их разрушают. В элементе 1 оппозиция *муж/жен* реализуется таким образом, что ее члены разъединяются, хотя первоначально они оба описывались признаком *свой*: оппозиция пола превалирует над оппозицией родства (точнее, принадлежности к одному коллективу). Однако здесь же сообщается о предстоящем нарушении оппозиции *муж/жен* — братья обещают привести сестру обратно. В элементе 3, где восстанавливается исходное положение, оппозиция *муж/жен* нарушается — не выполнено требование разъединения; к тому же нарушается и оппозиция *св/чуж*, поскольку после удаления (А) сестра принадлежит к *чужому миру*⁸. Здесь же

⁸ См. хотя бы обозначения места, куда уходит сестра (кроме конкретных топонимов — *Вавилон, Царьград, Англия, Индия, село Косово* и др.): *през девет села в десето, место далеко, se largu* «далеко», *σὴν ξένα* «на чужбину», *ἀπὸ τῆς μὲν ἄκρῃ τοῦ ὄρους ἕως τῆς ἄλλῃ τοῦ πελάγους* «от одного края неба до другого края моря», *ποια γῆρά* «новая «земля», *altā jearā* «другая земля» и т. д. (с ассоциациями космологического характера). Ср. также, особенно в албанских вариантах, подчеркивание внутреннего, защищающего, и внешнего, враждебного пространства, по обе стороны закрытой двери, разделенных порогом. Смерть матери и сестры может произойти и без соприкосновения, а уже из-за нарушения пространственной границы между *нашим* и *чужим* миром: *Një në prak e një në derë | Plasne si qelqe me verë* (Kengë popullore legjendare. Tiranë, 1955, с. 31) «Одна на пороге и одна у двери | Разлетелась, как склянки с вином». *Vdiq ndë çast edhe ajo për bren-*

происходит разрушение оппозиции *жв/мрт*, что, очевидно ощущалось как самое тяжелое и подчеркивалось специальными указаниями («великое чудо, мертвый ведет живую»). В принципе восстановление оппозиции *жв/мрт* состоит в том, что носители разных признаков переходят в одну и ту же часть оппозиции (либо живой умирает, либо мертвый оживает). Здесь выравнивание идет по отрицательному признаку: контакт брата и сестры делает сестру носительницей признака *мрт* (см. далее *strigoaică* в румынских вариантах), который она, в свою очередь, передает матери, вступая с ней в контакт. Выравнивание оппозиции *жв/мрт* по отрицательному члену требует специального анализа, поскольку возможен и противоположный исход. Эта проблема, так же как и проблема превалирования оппозиции *муж/жен* над оппозицией *св/чуж*, должна быть рассмотрена и на содержательном уровне.

Особенностью этого сюжета является и характер связи между составляющими его элементами. Обычное фольклорное клише предполагало бы имплицитную связь между 1 и 2 и между 3 и 4: $A \rightarrow M_f$; $\bar{A} \rightarrow M_{m,s}$ — следствием действия героя является происходящее с ним событие (награда или наказание). Тогда M_f можно было бы считать наказанием за A , а $M_{m,s}$ — наказанием за \bar{A} . На самом деле $A \rightarrow \bar{A}$, причем возвращение есть необходимое условие удаления, и $M_f \rightarrow M_{m,s}$ — смерть братьев влечет за собой смерть матери и сестры. В результате наказание (поскольку смерть понимается как наказание, а не как событие реальной жизни) постигает всех участников, притом это наказание за неизвестную вину, о которой в самом сюжете ничего не говорится.

Таким образом остается неясным 1) почему сестра должна быть удалена из семьи (почему оппозиция *муж/жен* превалирует над оппозицией *св/чуж*) и 2) почему или за что умирают все участники (почему оппозиция *жв/мрт* выравнивается по отрицательному члену).

da edhe e bija përjashta derës (Mbledhës të hershëm të folklorit shqiptar. Tiranë, 1962, I, с. 135; ср. там же, III, с. 441) «умерли вмиг и она (мать) внутри и дочь снаружи за дверью». Ср. румынский вариант (Шишманов II, с. 139): *cădu mōrtă in casă, iar Eudichëua afară,*

fără să se vadă una pe alta «упала (мать) мертвой в доме, а Евдикейа снаружи, и обе не увидели друг друга». Ср. также обычную греческую концовку: *Ki' ὡστε τὰ βυῆ στῆν πόρτα τῆς ἐβυῆκεν ἢ ψυχή τῆς* «И как только она (мать) вышла за дверь, она испустила дыхание». — См. также подчеркивание границ *своего* и *чужого мира* — закрытые двери и окна, что воспринимается сестрой как признак несчастья: *Një shenjë të keqe po shoh: | Dritaret e shtëpisë sonë | Janë mbyllura ...* (Kengë ..., с. 27). В другом варианте мать и сестра идут на могилу брата и видят, что «Дверь во двор закрыта, | Закрыта, чтобы не выйти!» *Dern e oborrit na e paskan myllë | E paskan myllë për mōs m'u çilël* (Kengë ..., с. 41).

Очевидно, недостаток логической или хотя бы объяснительной связи элементов ощущался давно, и следствием этого было введение мотивировок, назначением которых было служить своего рода сюжетными склейками. Эти мотивировки не обязательны, и даже в художественно разработанных вариантах они могут присутствовать далеко не в полном объеме⁹. То, что мотивировки такого типа не являются исконными, подтверждается не только их разнообразием и относительной неустойчивостью, но и определенным психологизмом, субъективностью, связью с реалиями известных исторических периодов и, в итоге, принадлежностью не к фольклорной, а, скорее, к бытовой логике. Можно полагать, что в определенный момент элементы этого, несомненно древнего, сюжета стали непонятными и немотивированными. Объяснения им приходилось искать не в мифологических и под. представлениях, а в опыте повседневной жизни, что и нашло соответствующее отражение в песне (см. подробное перечисление мотивировок Шишманов II): А объясняется желанием братьев иметь родню и пристанище на чужбине, их торговыми интересами, богатством зятя, ревностью к матери, страхом, что сестра останется незамужней и т. д. (но может и никак не мотивироваться, особенно в албанских вариантах)¹⁰.

Необходимость и запланированность А, что, по сути дела обесценивает А, мотивируется страхом матери перед одиночеством: если придет война, чума, если не с кем будет разделить печаль и радость (*ḍlīpsi kai qarā*), но может и не мотивироваться.

Причиной смерти братьев обычно и является война, чума, в греческих вариантах — «несчастливое время» (*χρόνος δύστυχος*). Возникла потребность в более убедительном объяснении М_г. Отчасти эта мотивировка содержится в страхе матери и ее предчувствиях. Кроме того (в болгарских вариантах) было введено проклятие матери: мать проклинает братьев за то, что они увели сестру, и насылает на них чуму (ср. известный вариант в сборнике бр. Миладиновых, 200, где проклятие матери губит братьев с детьми, сестру с ребенком и саму мать — *таква била лоша клетва!*)¹¹.

⁹ Они отсутствуют или сильно редуцированы в прозаических, сказочных вариантах; это, в частности, затрудняет определение хронологии развития сюжета: являются сказки архаичными или, напротив, вырожденными вариантами песен.

¹⁰ *Една дъщеря Драгана | И неја Павел јо жени | През девет села в десетъ; Nan vllazën kishin pas një motër, | Nan koneqe larg e kishin dhanë* «У девяти братьев была одна сестра, | За девять конаков (зд. сел) они ее дали».

¹¹ Проклятие матери вводится в этот сюжет, но обычно мать проклинает братьев после их смерти за то, что они не выполнили обещания.

$M_{m,s}$ обычно мотивирована их горем и ужасом при известии, что сестру привел мертвый брат.

Недостаток мотивировок ощущался и исследователями, которые, в свою очередь, стремились найти более объективные объяснения. А связывалось с брачными законами экономического общества¹², нежелание матери отпускать дочь — экономическими интересами сохранения имущества в семье¹³. M_f связывалась с действительными войнами и эпидемиями. $M_{m,s}$ комментировалась как наказание за нарушение покоя мертвых. В доказательство приводилось поверье, что слезы родных причиняют умершему страдание¹⁴.

Действительно, А и \bar{A} естественно интерпретируются как отражение соответствующих братных правил. При этом термины *брат* и *сестра* восходят к обозначению брачных классов одного коллектива, когда вопрос о реальном родстве несуществен¹⁵. Пережитки \bar{A} сохранились в соответствующих свадебных обрядах (возвращение молодой после свадьбы на определенный срок в родительский дом)¹⁶, что засвидетельствовано, в частности, на Балканах¹⁷.

¹² См., например: *Historia e letërsisë shqipe*. I. Tiranë, 1959, с. 71.

¹³ См.: G. Vrabie, *Balada ...*, с. 110—111.

¹⁴ «Сълзите обеспокояват мъртвите» — сын приходит к матери и говорит, что из-за ее слез он был изгнан из рая. См.: А. Стоилов. Показалец на печатаните през XIX век български народни песни. II. София, 1918, № 554; ср. также «Синовен отговор от гроба» (Сборник бр. Миладиновых 194, 236; А. П. Стоилов. Сборник от български народни умотворения. I. София, 1894, № 13 и др. См. также примечания Д. Матова: Д. Матов. Две нови сбирки по западно-българския фолклор. Сб. НУ XIII, 1896, с. 15—16). — С другой стороны едва ли не столь же распространено и другое: умерший благодарит родных за слезы о нем. См. Аарне-Томсон 769 и другие сюжеты о доброжелательных мертвецах (там же, 505—508). См. также в индексе Томсона E 326, E 361. I. — отмечены сербские и греческие варианты; соответствующие албанские см. например: M. Lambertz. *Albanische Märchen*. — «Schriften der Balkankommission», XII, 1922, с. 209; *Folklor shqiptar*. Tiranë, 1966, IV, N 472 и др.

¹⁵ Б. Н. Путилов. Исторические корни и генезис славянских баллад об инцесте, М., 1964, с. 4—5.

¹⁶ См., например: М. О. Косвен. Обычай возвращения домой (из истории брака) — КСИЭ, I, 1946.

¹⁷ Уже Шишманов сопоставил \bar{A} с болгарскими обычаями *повратки*, *първиче* и др. (ср., например, песенные сюжеты «С мъжко дете на повратки», «Кога ходят на първиче» и т. д.), греческими *ἀντίγαμος*, *ἀντίγαρος*, румынским *cale primare* и под., состоящими в том, что после свадьбы муж и жена гостят в семье жены. Этот обычай весьма отчетливо сохранился в Албании, где после свадьбы молодая периодически уходит на определенный срок в дом родителей, причем уводит ее брат или мужчины из ее семьи (ср. в свадебных песнях *ta çojme vllan n't'pamë me t'marrë* «возьмем брата, отвести тебя на [первое] свидание»; другое название этого обычая *të marr në gjini* «принять в лоно (семьи)», первое значение *gji* — «грудь»). См., например: М. Memija. *Dasma e Malësisë së Gjakovës*. — «Etnografia shqiptare», I, 1962, с. 306; K. Shtjefni. *Doke Mirditore*. Там же.

Однако смерть участников, пожалуй, не поддается такого рода историко-этнографической интерпретации. Если обратиться к данным структуры мифа или фольклорного произведения, то причину наказания следует искать в нарушении и запрета. В рассматриваемом сюжете запрет не назван, и потому трудно определить, в чем состоит его нарушение. Если нарушением запрета является *A*, то немотивирована смерть матери и сестры, если \bar{A} — немотивирована смерть братьев. Если запрещено и то и другое, то ситуация необъяснима и неразрешима.

Очевидно, что этот достаточно сложный и восходящий к некоторым древним образцам сюжет допускает несколько вариантов или несколько уровней интерпретации, может быть, не сводимых друг с другом, каждый из которых соответствует определенному пласту. Одна из возможных интерпретаций может связываться с брачными правилами, притом соотносимыми не с каким-либо историческим периодом, а с некоей архетипической ситуацией — ситуацией «первого брака», которую можно считать в определенном смысле универсальной, нашедшей отражение в разных традициях и разных формах¹⁸.

В этом аспекте сюжет «Приход мертвого брата» может быть сопоставлен с мифами космологического цикла, в частности с мифом о боге-громовнике, который женитьбой нарушил некий запрет, регулирующий брачные отношения¹⁹. На браки такого рода (кровнородственные) наложен столь сильный запрет, что сама ситуация «братья и сестры принадлежат к одному брачному классу» становится опасной тем, что заключает в себе возможность нарушения запрета, имевшего прецеденты, сохраняющиеся в мифологической памяти. Далее можно предположить, что герои несут наказание независимо от своих действий (ср. родовое проклятие) уже постольку, поскольку они попали в запретную ситуацию. В этой детерминированной ситуации *A* не может избавить от наказания, тем более, что оно имплицитно связано с \bar{A} , т. е. с нарушением запрета^{19a}. Такое сопоставление

II, 1963, с. 309; L. Mitrushî. Dasma në lalët e Myzeqesë. — Там же, с. 216; M. Prenushî. Vështrim etnografik mbi zonën e Kallmetit. — Там же, с. 248 и т. д.

¹⁸ См. об этом у М. Элиаде.

¹⁹ В. Н. Топоров высказал мысль, что этот же миф (соответствующий ситуации «первого брака») нашел отражение в заговорах, см. В. Н. Топоров. К реконструкции индоевропейского ритуала и ритуально-поэтических формул. Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 236. Тарту, 1969, с. 42.

^{19a} Восстановление опасной ситуации характерно для аналогичных сюжетов, ср. «Эдип»; существенно, что обычно \bar{A} случайно или противоречит воле героев, в то время как в данном сюжете оно намеренно и осознанно.

позволяет сближать сюжет «Приход мертвого брата» с темой инцеста, весьма актуальной в балканском фольклоре²⁰.

Тогда на более общем уровне сюжет «Приход мертвого брата» может быть представлен следующим образом: $(f, s) \rightarrow P$ — ситуация, в которой участвуют брат и сестра, т. е. члены одного коллектива, принадлежащие к одному брачному классу, заключает в себе опасность для одной из сторон или для них обеих. Ситуация $(f, s) \rightarrow P$ обычно разворачивается с помощью следующих элементов: $A \rightarrow \bar{A} \rightarrow P \rightarrow V \vee M$, т. е. удаление, возвращение и опасность, приводящие героев либо к победе, либо к смерти. Хотя эта схема в общем совпадает со схемой едва ли не любого фольклорного сюжета, тем не менее в ней есть и существенные различия. Прежде всего здесь A и \bar{A} имеют сильную содержательную мотивировку (A — удаление для ликвидации опасности, \bar{A} — случайное или намеренное восстановление опасной ситуации со всеми вытекающими отсюда последствиями), в то время как A в других фольклорных сюжетах часто лишь прием для завязки действия, поскольку вообще движение от исходного пункта есть способ начать действие, а следовательно условие для развития сюжета. Там элементы сюжета располагаются в порядке $A \rightarrow P \rightarrow \bar{A}$, и возвращение обычно является апофеозом и восстановлением исходного положения или достижением цели после преодоления опасности²¹ (разумеется, возможны и другие варианты).

²⁰ «Приход мертвого брата» как правило, не связывается непосредственно с темой инцеста. — См. хотя бы обзорную работу: В. Николи и Едипов, Электрик и други родоскрвни комплекси у Вуковим записима и данашнем нашем народном стваралаштву. — «Гласник етногр. инст.», XI—XV, 1962—1966; см. также: Б. Н. Путилов. Ук соч.; Его же. Из истории славянской баллады (песни об инцесте). — «Изв. этногр. инст. и муз.», VI, 1963; Его же. Славянская историческая баллада. М.—Л., 1965 и др.; К. Hořálek. Kleine Beiträge zur balkanischen Märchen. — «Ztschr. f. Balkanologie», III, 1965, с. 122—125; A. Schmaus. Balkanische Motive in der Italoalbanischen Volksdichtung. — «Ztschr. f. Balkanologie. 1968. VI, N 2 и т. д. — В своей обширной работе о «Леноре» Д. Каракостя (D. Caracostea. Lenore. O problemă de literatura comparată și folclor. București. 1-е изд. 1929), пронизательно отметив многослойность сюжета и вторичность логических и рациональных мотивировок, предположил, что в основе балканского сюжета лежал мотив брата-вурдалака, уводящего сестру к себе в могилу, т. е. «эротико-инцестуозный кошмар». Впоследствии это предположение было решительно отвергнуто, см.: Т. Parahagi. Paralele folclorice (greco-române). București, 1944, с. 87. — Т. Папахаджи предпочел увидеть здесь отражение воспоминаний о войнах и эпидемиях и описание действительного случая, когда у матери умерли сразу все дети.

²¹ См. об этом: С. Ю. Неклюдов. К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былинке. — Тезисы докладов во Второй летней школе по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1966; Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новиц, Д. М. Сегал. Проблемы структурного описания волшебной сказки. Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 236. Тарту, 1969, с. 124.

В сюжетах со схемой $(f, s) \rightarrow P$ нет таких жестких правил расположения составляющих элементов, — они более независимы друг от друга и как бы подчиняются некоторым требованиям, лежащим вне сюжета. Эти требования можно свести к следующему: 1) предопределенность наказания, независимо от действий героев; 2) необходимость в совершении героями некоторых «напрасных» действий (A), направленных на то, чтобы избежать опасности (P) и следовательно наказания, но не достигающих цели. В этом смысле, пожалуй, нельзя говорить, что герои сюжета «Приход мертвого брата» наказаны за A , — вернее было бы сказать, что они наказаны, несмотря на A (удаление), а \bar{A} (возвращение) скорее является способом полного осуществления наказания.

Предложенный вариант, или уровень, интерпретации сюжета «Приход мертвого брата» (опасность и вытекающая из этого наказуемость ситуации (f, s) из-за возможности нарушения брачных установлений), очевидно, может быть распространен и на более широкий круг сюжетов, прямо или косвенно связанных с аналогичной ситуацией. В балканском фольклоре они представлены достаточно разнообразно (здесь в качестве примеров будут использованы так называемые мифологические песни и сказки). Сопоставление сюжетов такого рода может подвести не только к выяснению типологических закономерностей, но и к будущей реконструкции «первоначального» сюжета.

Наиболее последовательно и открыто ситуация $(f, s) \rightarrow P$ представлена в сюжетах, описывающих браки между братом и сестрой²². Как правило, сюжеты такого рода описываются двумя парами признаков: 1) преднамеренность/непреднамеренность инцеста; 2) осуществление/предотвращение инцеста. Женитьба брата на сестре всегда рассматривается как несчастье или преступление, инициатором выступает брат, хотя наказание — смерть, трансформация — часто постигает сестру.

Несколько более опосредствованно ситуация $(f, s) \rightarrow P$ отражена в сюжетах гибели сестры из-за ревности 1) невесток к брату и 2) брата к возлюбленному сестры (в этом случае может погибнуть не сестра, а только ее возлюбленный).²³

²² «Янычар и Руса Драгана», «Хан Татар и Тодорка», «Цар Стефаниска да вземе за жена сестра си», «Сеньанин Иво и ньегова сестра», «*Tá ξαδέφια*», «*Olimpia e Villastari*», «*Gjino Vaku*», «*Nunta soarelui*», «*Soarele și luna*», «*Jana Sînziâna*», и др.

²³ 1) «Несвидлива Павлевица», «Мара и снага и кучка Павлевица», «Дваицата (деветте) брака и једна сестра» и др.; 2) «Братя не дават на сестра си да се любии», «Брат проклева сестра си че се любии с овчар», «Братята убиват либето на сестра си», «*Η ρήμα της Σοῦσας*», «*Η κόρη πὸ δέχτηκε δώρο*», «*Η κακὴ μάνα*» и др.

Наказание постигает сестру и в тех случаях, когда она является вредителем по отношению к брату (сюжет «Сестра-предательница») ²⁴. Этот сюжет отчасти входит в группу сюжетов «Соперничество мужа и братьев» ²⁵.

В перечисленных группах сюжетов элементы А и \bar{A} представлены достаточно показательно. В сюжете «Женитьба брата на сестре» они вообще могут носить осознанный рациональный характер, например, брат и сестра расстаются, чтобы избежать инцеста и т. д. В других сюжетах эти элементы менее мотивированы и воспринимаются как отражение некоторых традиций или установлений, лежащих за пределами данного сюжета. Так, в сюжетах типа «Соперничество мужа и братьев» обязательным условием является то, что братья отдадут сестер замуж далеко, на чужбину, первому встречному (А). Часто им оказывается *солнце, месяц, ветер*, и это позволяет сблизить подобные сюжеты с сюжетами, входящими в космологические циклы, в свою очередь, соприкасающиеся с темой инцеста. Затем братья идут навестить сестер или взять их обратно, на время, а иногда и навсегда. ²⁶ В сюжете «Брат убивает возлюбленного

²⁴ «Либето е по-мило от братя», «Сестра брата си поставя в вериги», «Motra trathton Halilin e vol», «Kotuzi», «Ager Isvano», «Vllai dhe motra qe zu dashuni me divin» и др.

²⁵ «O'Афодолитис», «Das Schloss des Helios» (Zakynthos), «Qerozi dhe dhendri kurnac», «Tosku dhe Mosku», «Vllai i vol e hoxha», «Nana e dillit», «Tre vëllezit dhe tri motrat» и др. — Здесь и далее используется только балканский материал, хотя речь может идти о сюжетах, широко распространенных и в других традициях.

²⁶ Здесь, пожалуй, особенно интересны албанские сказки, где А и \bar{A} представлены почти что в терминах брачных правил: «Было три брата, и у них была только одна сестра. Сестра выросла, и ее надо было выдать замуж. Однажды братья стали советоваться друг с другом, как сделать это лучше. Первый говорит: «Давайте выдадим ее на день пути, потому что так мы сможем видеть ее чаще». Второй говорит: «Нет, ничего не будет, если выдать и на два дня пути, потому что я сам пойду и возьму ее». «Нет, — отвечает третий, — Давайте отдадим ее на три дня пути, чтобы найти самого хорошего мужа». Они согласились и отдали ее на три дня пути. Через несколько лет им захотелось увидеть сестру, и они решили пойти взять ее в семью на несколько дней». («Ma i vogli vëlla, ma i dimbshmi vëlla» — Pralla popullore shqiptare. Tiranë, 1954, с. 149—150). — А сестры см. среди прочего в сюжетах «Мома в кула» (братья заточают сестру в каменную башню), «Майка не изпыльива завега на сина си» (младшую из 9 сестер выдают замуж в чужое село: *Am ужини девит сесри ... | Една дади в чужду селу ...*, см.: Български, аромънски и албански фолклор. София, 1926, с. 30). Ср. также румынскую песню, где сестра жалуется брату на то, что он выдал ее замуж в далекое село (*Intr-un sătuț depărtat*), а брат обещает взять ее обратно (Folclor din Transilvania. I. București, 1962, с. 209) и т. д.

Некоторые следы брачных установлений можно видеть и в других сюжетах: одинаковое число братьев женится на одинаковом числе сестер («Четириесетте царски синон и четириесетте снаи» и под., число братьев и сестер меняется), 1 брат 9-ти сестер просватан в семью с 1 сестрой и 9-тью братьями («Деветте сестри што имале еден брат ...»), сыну царя предсказано жениться на сестре 14-ти братьев («Gjali i mrcitë») и т. п.

сестры или сестру» существенно указание, что брат пришел из далека: *Μάννα μ'δ γυιός σου δ Γιαννιός από τὰ πέτρα μέρη | Έλλθε και μ'εμαχαίρισε . . .* «Мама моя, твой сын Янниос из дальних краев | Пришел и зарезал меня». ²⁷

Анализ перечисленных выше сюжетных групп позволяет прийти к выводу, что \bar{A} -воссоединение братьев и сестер сопряжено с опасностью и может привести к несчастью (смерти) героев, и поэтому A -разъединение необходимо для их безопасности.

В связи с этим большой интерес представляет несколько иная группа сюжетов о братьях и сестрах. В них ничего не говорится о запретных браках, отсутствуют мотивы ревности и соперничества, но вместе с тем представлены основные элементы сюжета и основные оппозиции в том же аспекте, в каком это характерно для рассмотренных ранее сюжетов. Структуру анализируемых сюжетов образуют элементы A и \bar{A} (разъединение — воссоединение) братьев и сестер, чему сопутствует опасность для их жизни. Опасность вытекает из ситуации (f, s) и ведет либо к наказанию, либо к благополучному концу. Ситуация (f, s) содержит в себе предпосылки для развития действия по определенной программе.

В качестве примеров можно привести три группы сюжетов, главным образом сказочных, отмеченных в разных зонах балканского ареала (естественно, что ими тема не исчерпывается).

1. Сестра спасает брата (Аарне 480А) ²⁸.

У 9-ти сестер 1 брат, которому предсказана смерть от змея или ламии ²⁹. Младшая сестра спасает брата, уничтожая враж-

²⁷ «Τῆς Σουάννας τὸ τραγῶδι» (E. Legrand. Chansons populaires greques. Paris, 1876, с. 22).

²⁸ «Деветте сестри што имале еден брат. Змијата го изеде и пак змијата го оживе», «Трите наречници и детето», «Наречниците и жената со деветте девојчиња» (М. К. Цепенков. Македонски народни приказки. Скопје, 1959); «Die gute Schwester» (B. Schmidt. Griechische Märchen, Sagen und Volkshieder. Leipzig, 1877); «Момирица и Тодора» (Българско народно творчество, IV. София, 1961). — В некоторых болгарских вариантах сестре не удается спасти брата (К. Шапкарев. Сборник от български народни умотворения VIII—IX. София, 1892, № 107).

²⁹ Следует обратить внимание на некоторые признаки ламии, которые могут быть существенными для последующей «мифологической» интерпретации рассматриваемых сюжетов: 1) связь со змеем: ламия змееподобна, произошла от змея; змей и ламия — брат и сестра, враждующие друг с другом (см. в связи с этим: «Les trois lamies et le diable». — A. Dozon. Български народни песни. Paris, 1875, с. 141: у матери три дочери ламии и восемь сыновей змеев. Она прячет ламий в лесу, в особях домах, удаляя их от братьев, которые могут на них напасть); 2) связь с грозой: гроза означает битву змеев с ламиями; 3) связь с водой: ламия охраняет водоемы и может выпить любое количество воды; 4) связь с сокровищами: ламия

дебное существо. Спасая брата, она может погибнуть. В некоторых случаях за этим следует ее чудесное спасение. Существенно, что до преодоления опасности сестра не разлучается с братом и, не объясняя причины, отказывается от замужества. После преодоления опасности следует благополучное разъединение сестры и брата. Сюжет развивается по схеме: $(f, s) \bar{A} \rightarrow P \rightarrow V(M_s) \rightarrow A$ (соединение — опасность — победа/смерть сестры/ — разъединение).

2. Сестра ищет братьев (Аарне 451, 451А) ⁶⁰.

У сестры 9 братьев (к ней могут так и обращаться «сестра 9-ти братьев»), но она ничего не знает об их существовании, потому что они находятся далеко на чужбине. Сестра отправляется искать братьев, по дороге подвергаясь опасности, обычно представленной в виде ламии ³¹. После чудесного спасения сестра воссоединяется с братьями, оставаясь у них или возвращаясь вместе с ними домой. В некоторых вариантах на ней женится царский сын, но она убегает от него к братьям. Опасность для сестры связана с братьями; следует отметить, что не всегда сестру спасают братья — это может сделать, например, царский сын. Сюжет развивается по схеме $(f, s) A \rightarrow P \rightarrow \bar{A}(V)$ (разъединение — опасность — воссоединение/победа).

3. Сестра преследует и убивает братьев, ³² сестра стрига ³³ (Аарне 315А).

живет в пещере и охраняет подземные сокровища. См. в частности: А. Стойлов. Ламите и змейовите в народната поезия. — Списание на БАН, XXII, 1921, с. 167—173; Д. Маринов. Народна вяра и религиозни народни обичаи. — Сб. НУ, XXVIII, 1914, с. 210—211; M. Lambertz. Albanische Märchen. с. 25; S. Th. Frashëri. Folklor shqiptar. Durrës, 1936, с. 68; M. S. Filipovič. Volksglauben auf dem Balkan. — «Süd-Ost Forschungen», XIX, 1960, с. 247; Ph. Argenti, H. Rose. The folklore of Chios. Cambridge, 1949, I, с. 41.

³⁰ «Motra me nëntë vëllezër» (Mbledhës të hershëm ...), «Shtatë vëllezër e një motër», «Motra e shtatë vllazënvet» (Folklor shqiptar), «Ljelje Kurwe» (J. Hahn. Griechische und albanesische Märchen. Leipzig, 1864); см. некоторые аналогии с сюжетом «Една сестра мегьу девет братиа» (К. Шапкарев. Ук. соч., №№ 114, 180).

³¹ Këta djelma kishin dalë që moti në dhe të huaj <...> edhe kishnin vajtur në një fshat tek s'kish njerëz përveç atyrevët edhe Lamisë (Folklor shqiptar, I, с. 156) «Эти сыновья давным-давно ушли в чужую землю <...> и пришли в село, где не было никого, кроме них и ламии».

³² «Троица царски синове и дъщеря му ламя» (Сб. НУ, IV, 1891), «Девет-те браќа и ламиа-та сестра», «Царџа-та и ќерка ии ламиа», «Царе'а ќерка ламиа», «Царска дъщерја чума или ламиа и нај-малиј њ брат» (К. Шапкарев. Ук. соч.; см. о них также: I. Поливка. Бележки към приказки на Шапкарева «Сборник от български народни умотворения», Сб. НУ, XVIII, 1901), «Die Strigla» (J. Hahn. Ук. соч., см. там же варианты), «Η στρίγλα» (Ph. Argenti, H. Rose. Ук. соч.), «The Strigla» (R. M. Dawkins. Modern Greek Folktales. Oxford, 1953), «Vombira» (P. Parahagi. Basme aromâne. București, 1905).

³³ Стригла, стрига — род ведьмы. Она рождается у обыкновенных людей и затем проявляет вампирические свойства: пьет кровь у людей, у лошадей и убивает их. В некоторых греческих верованиях стрига — другое назва-

У 9-ти братьев рождается сестра стрига, которая преследует их, пытаясь убить. Ее опасные свойства разоблачаются младшим братом. Братья бегут от нее, иногда успевают убежать и спастись только младший брат, остальных стрига убивает. По прошествии некоторого времени младший брат возвращается домой и убивает сестру. В некоторых вариантах ему не удается убить ее, и он сам едва спасается с помощью чудесных помощников. Сюжет строится по схеме $(f, s)P \rightarrow A \rightarrow \bar{A} \rightarrow V$ (опасность — удаление — возвращение — победа или спасение).

Интересно отметить, что иногда опасность, исходящая от сестры, объясняется не столько ее злокозненностью, сколько присущими ей свойствами, в принципе не зависящими от ее воли. В одном варианте сестра-стрига сама приходит к младшему брату, предлагая ему бежать из дома, потому что иначе она его погубит. Этот же мотив присутствует в сходных сюжетах албанских сказок, где в роли стриги выступает мать, поедаящая собственных детей против своей воли: плача, она приходит к младшему сыну, признается в своем роковом свойстве (она должна на его съесть), и тому удается спастись³⁴.

Три выделенные группы сюжетов («Сестра спасает брата», «Сестра ищет братьев», «Сестра преследует братьев») объединяются следующими признаками: 1) исходная ситуация (f, s) содержит опасность для брата или для сестры; 2) опасность персонифицируется в виде злокозненного существа, убивающего людей; оно может быть змееподобным³⁵, наконец, его может

ние ламии. Ph. Argenti, H. Rose. Ук. соч., с. 41, 244—245; M. S. Filipović. Ук. соч., с. 253—254; M. Lambertz. Ук. соч., с. 17; S. Th. Frašhëri. Ук. соч., с. 68.

³⁴ "Striga e i biri i saj" (M. Lambertz. Ук. соч. с. 114), "Dy histori strigash" (Mbledhës të hershëm..., III, с. 509).

³⁵ Представление опасности в виде змея или вампира-людоеда (зд. лямия, стрига), как известно, связано в частности с мотивом «наказание за инцест» (см.: O. Rank. Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage. Leipzig und Wien, 1912, с. 352), поэтому регулярное появление персонажей такого рода в описываемых сюжетах можно интерпретировать и как намек на то, что они соотносятся с этой темой (см. хотя бы миф о соединении Зевса с сестрой Деметрой, а затем с дочерью Персефоной в виде рогатого змея, многочисленные сюжеты о поедании детей родителями и под.). Ср. прежде всего румынскую балладу "Jovan Jorgovan" («Cîntecul șarpeiui»), где мотив победы над змеем и освобождения девушки часто дополняется мотивом непреднамеренного инцеста (спасенная девушка оказывается сестрой героя). См. также многочисленные сюжеты о борьбе братьев с драконами и змеями для спасения сестры: греческая сказка "Born of his mother tears", "Al trei frați cu nouă zmei", "Serila, Mezila și Zorila", "Gjarpri dhe shtatë vëllezrit" и др.

Нельзя не упомянуть и появление змей в болгарском варианте песни о мертвом брате, в эпизоде оживления брата: Константин берет трех змей, которые превращаются в лошадиную сбрую; затем, когда он возвращается в могилу, змеи принимают прежний вид:

*Първа змиа испила му църни очи,
Фториа змиа изела му свое сърце,
Трета змиа изела му иуначки кости.*

олицетворяет сама сестра; 3) сестра является инициатором действия.

Эти же признаки, хотя и достаточно переслоенные и усложненные дополнительными мотивами, восстанавливаются в сюжете «Приход мертвого брата». С сестрой связана некая опасность, поэтому братья удаляют ее. Тем не менее, по ее инициативе (или, во всяком случае, по инициативе женщины-родственницы) опасная ситуация восстанавливается и приводит к трагическому концу. Правдоподобность такой интерпретации подтверждается среди прочего существованием вариантов, где сестра представлена в виде злокозненного существа — *стриги* — и названа виновницей смерти братьев. Так, в греческом варианте, в эпизоде прихода сестры домой мать, отказываясь впустить ее, говорит:

*'Αν εἶσ' ὁ ἀφέντης Κωσταντής, ἔρχομαι καὶ σ' ἀνοίγω.
'Αν εἶσ' ἡ στρίγγλα ἡ Ἀρετή, δὲν ἔρχομαι ν' ἀνοίξω.
Τὶ ἔφαγες τοὺς ἔννι' ἀδερφοὺς, τὸν Κωσταντίνο δέκα ...*

«Если ты афендис Костандис, я пойду открою тебе,
Если ты стрига Арети, не пойду открывать,
Зачем ты съела (погубила) девять братьев, Костандина
десятого ...»

В другом греческом варианте стригой называет себя сама сестра:

*'Εγὼ εἶμαι ἡ στρίγγλα ἡ Ἀρετή, κ' ἡ στρίγγλα ἡ Ἀρετοῦσα,
Ποῦ εἶχα τοὺς ἔννι' ἀδερφοὺς, τὸν Κωνσταντίνο δέκα ...*

«Я — стрига Арети и стрига Аретуса,
У которой было девять братьев. Костандин десятый ...»
(Ср. сходство последних строк и легкость замены *εἶχα* «имела» на *ἔφαγα* «съела»).

Засвидетельствован румынский вариант, где в финале сестра описывается как ведьма-вампир:³⁶

*(Voica) La fereastră mergea, «(Войка) Подходила к окну,
Un geam că crăpa, Чтобы приоткрыть стекло,
Coada c-o băga. Чтобы всунуть хвост.»*

Более опосредствованное указание на связь сестры (или сестры и матери) с враждебными сверхъестественными силами можно видеть в эпизоде их превращения в птиц. Обычно ожидаемое превращение в кукушку — символ одиночества (см. неоднократно приводившиеся сравнения с сюжетом «Сестра-ку-

³⁶ Г. Врабие считает, что здесь «автор песни дает понять, что и сестра стала ведьмой-вампиром (*strigoaică*)», т. е. носительницей признака *мрт*, см.: G. Vrabie. Balada populară română, с. 135.

кушка»: раненый брат посылает сестру за водой, она теряет дорогу, превращается в кукушку, летает и ищет брата) в большом числе вариантов, главным образом греческих и сербских, заменяется превращением в *сову*, символизирующую смерть и связанную со стригами этимологически (лат. *strix*, рум. *striga*, нгр. диалект. *στρογγλοῦλι*) и функционально (ср. в румынских поверьях пльски вампиров *strigoî* под аккомпанемент сов и филинов)³⁷. Отдаленную аналогию с рассматриваемым сюжетом можно видеть в албанских сказках о происхождении совы *gjon*, в основе которых в ряде вариантов лежит ситуация (f, s) и преднамеренное братоубийство³⁸.

Предположение о связи сестры со смертью, о ее причастности к *чужому*, в данном случае *мертвому миру*, как будто, подтверждается и ее финальным диалогом с матерью. Мать не впускает сестру, принимая ее за смерть и обращаясь к ней как к смерти. Эти обращения носят формульный характер и повторяются в разных вариантах почти без изменений. В большинстве случаев мать называет сестру *чумой*, в определенный период, очевидно, заменявшей собой специальное божество смерти (ср. многочисленные варианты сюжета «Спор жизни и смерти», где в роли смерти выступает «черная чума»). В греческих вариантах мать обращается к Харону, сохранившему функции божества смерти "Αν εἶσαι Χάρως, διάβαινε, κι' ἄλλα παιδὰ δὲν ἔχω «Если ты Харон, уходи, потому что у меня нет других детей». См. также *Ja udi se, черна чума, Du-te Ciuta de-acolea, | Că tu nu ești fiica mea!* «Иди отсюда, Чума, | Потому что ты не моя дочь!», *Mba tuttje bushtra vūdecje* «Иди дальше, собака смерть» и под.

Можно предположить, что этот диалог — не просто художественный прием, способствующий большей напряженности действия и контрасту трагической развязки. отождествление сестры со смертью понимается почти буквально, поскольку она губит мать и погибает сама (интересно, что в ряде вариантов говорится только о смерти матери). В обращениях матери к сестре правдоподобно видеть пережитки некоего ритуала, относящегося к смерти, с которым была, может быть, связана сестра. Исторические же мотивировки того, почему смерть является то в образе чумы, то в образе Харона здесь не столь существенны³⁹.

³⁷ См.: G. Vrabie. Călătoria fratelui mort. с. 284.

³⁸ См., например: J. Hahn. Ук. соч., с. 144; Mbledhës të hershëm, III, с. 425. Ср. косвенное отражение этого мотива в арумунской сказке "Cum s-feațe puil'lu G'on?" (P. Parahagi, Ук. соч.), где мать отказывается пожертвовать жизнью для спасения сына.

³⁹ Ср. в связи с этим известную мысль о том, что в Греции чума оставила в фольклоре менее сильные следы, хотя правдоподобнее было бы предположить, что там не было необходимости в новом имени для божества смерти.

Следы ритуала с участием сестры сохраняются и в другом эпизоде, достаточно распространенном в разных вариантах: придя за сестрой, брат находит ее танцующей, ведущей хору вместе с другими девушками, обычно на открытом месте, на окраине села (во всяком случае, далеко от дома)⁴⁰. Этот фрагмент лучше и полнее представлен в албанских вариантах, где встрече брата с сестрой предшествует его разговор с танцующими, напоминающий диалог ритуального характера:

(подойдя к дому сестры, брат видит ее дочерей, танцующих перед домом)

«Ku vajti zonja mëm'e juaj?» «Куда ушла госпожа ваша
мать?»

«Kostandin, o zoti lale, «Констандин, о господин стар-
ший брат,

Po hedh valle në fshat.» Она сейчас танцует в селе.»

Vajti drejt te vallja e parë. Он подошел прямо к первой
паре (танцу).

«Vajza të bukura jini, «Вы красивые девушки,
Po për mua hije s'kini.» Но мне вы не подходите.»

U qas e i pyeti: Подошел и спросил их:

«Gëzuar, o e bardha vajzë! «Привет вам, прекрасные
девушки!

Është me ju Garentina, С вами Гарентина,
Garentina, ime motër?» Гарентина, моя сестра?»

«Shko përpara, se do ta gjesh «Иди вперед, и там ее найдешь,
Me një cipun të ndritshëm В блестящем шелку,

E me cohë kadifeje.» В бархатных одеждах.»

Kur vajti te vallja e dytë, Когда он подошел ко второй

U afrua të pyeste... паре,
Приблизился спросить...⁴¹

Не менее показательным для раскрытия мифологического пласта в сюжете является его роль в ритуале. На балканском ареале песня о мертвом брате входила в свадебный и погребальный циклы, т. е. циклы, непосредственно или сложным образом связанные со смертью. Основанием для отнесения к тому или другому циклу служил финал: в свадебных вариантах он был благополучным или вообще отсутствовал, и песня кончалась приходом сестры к дому матери. Если песня входила в погребальный цикл, в свадебном ее заменяла песня о маленьком Константине (*Kostandini vogëlith, δ Μικροκωνσταντίνος*), сюжет ко-

⁴⁰ Г. Врание (Ук. соч., с. 284) связывает этот фрагмент с ночными плясками ведьм-вампинов.

⁴¹ Kengë popullore legjendare, с. 25.

торой — узнавание мужа, приехавшего с чужбины после долгого отсутствия и попавшего на свадьбу жены («Одиссея») ⁴².

Сопоставление различных вариантов сюжета «Приход мертвого брата» с типологически сходными или родственными сюжетами балканского ареала приносит новые данные, как кажется, подтверждающие предложенную здесь содержательную интерпретацию. Для иллюстрации можно привести следующие два примера:

В ряде румынских вариантов сестра выходит замуж за солнце (*Sfintul soare*), живет в доме солнца (*casa soarelui*), присутствует на свадьбе солнца (*nunta soarelui*), танцует с братом солнца (*fratele soarelui*, самостоятельный фольклорный персонаж). Это позволяет связать данный сюжет с сюжетом «Свадьба солнца» (см. выше), посвященным, в определенном смысле, ситуации «первого брака», и с большими основаниями включить его в круг сюжетов, связанных с инцестом.

Связь сестры со смертью, более широко с опасностью для семьи (т. е. коллектива, мира, к которому она принадлежит) отражена, в частности, в песне «Грозданка-галичка», в свое время описанной М. Арнаудовым ⁴³. Мать выдает дочь замуж за разбойника, на чужбину. В ужасе от преступлений мужа дочь превращается в птицу, возвращается домой. Мать сначала не узнает ее, но затем Грозданка вновь принимает человеческий облик. Неожиданная и немотивированная концовка совпадает с формульной концовкой песни о мертвом брате:

Двете са живи фанали «Обе обнялись живыми
И са са мъртви пуснали и отпустили друг друга мертвыми.» ⁴⁴

⁴² Ст. Кирьякидис указывает на аналогии между сюжетом «Приход мертвого брата» и «Одиссеей»: St. Kyriakides. Zur neugriechischen Ballade. — "Süd-Ost Forschungen", IX, 1960, с. 339.

⁴³ М. Арнаудов. Митически песни. «Очерци по българския фолклор». Т. 2, София, 1969, с. 636—638.

⁴⁴ В одном варианте «Грозданки-галички» в доказательство преступлений мужа сестра показывает руку убитого им брата. Может быть, это допустимо соотносить с мотивом «наказание за инцест», являющимся одной из функций руки, пальца, символика которых известна (см.: О. Рапк. Ук. соч., с. 333). В песне о мертвом брате, особенно в албанских вариантах (также и прозаических), как правило, более архаичных, часто упоминание о руке и пальце: в ответ на призыв сестры и матери сын высовывает из могилы руку

Djali gjallë më nuk a'ndie, «Живым сын больше не появился,
Veç se krahin jashtë kë shtë. Только высунул наружу руку.

(Visaret e kombit. Tiranë, II, 1936, с. 252); мать просит сестру просунуть в дверь мизинец (иногда это — средство опознания), после чего они обе умирают; в сказке о сестре, ищущей братьев, ламия просит сестру просунуть в замочную скважину мизинец и через него выпивает кровь. См. также в греческой сказке «Стрига» сестра-стрига обращается к брату со словами

Хотя эта концовка является весьма распространенной, существенно, что она наиболее регулярна для сюжетов, связанных с incestом⁴⁵.

В «Грозданке-галичке» элемент А лишен какой бы то ни было мотивировки, и оппозиция *муж/жен* ослаблена. Инициатором удаления сестры выступает мать, и это лишний раз подтверждает предположение о том, что первоначально А не было связано ни с экономикой, ни с родственными чувствами. На первый план выступает связь дочери (-сестры) со смертью, злокозненная сила, невольной носительницей которой она является. Сопоставляя этот сюжет с «Приходом мертвого брата», можно предположить, что и там в конце концов не брат является причиной смерти матери и сестры, но, напротив, сестра губит братьев, мать и себя.

Сюжет «Грозданки-галички» среди прочего засвидетельствован на смежном, карпатском ареале, имеющем глубокие исторические связи с балканским (песня о дочке-пташке)⁴⁶. В этом варианте А сестры, происходящее по инициативе матери, еще более категорично и сопровождается запретом не только А, но и прихода в гости в течение долгого срока. В некоторых вариантах введены братья, которые не узнают сестру и хотят застрелить ее. Существенно, что в ряде традиций «Дочка-пташка» входит в свадебный цикл.

Мотив разъединения мужчин и женщин одного коллектива и наказания за воссоединение, хотя бы невольное, отражен и в других типологически сходных сюжетах. Среди них можно назвать распространенный в частности в Закарпатье сюжет о сыновьях вдовы:⁴⁷ Мать-вдова отправляет своих двух сыновей по воде (по Дунаю); через некоторое время они возвращаются неузнанными и спрашивают мать, согласна ли она выйти замуж за одного из них. Мать соглашается, предлагая другому свою дочь. Тогда ей объявляют о преступности ее намерений и убивают. Несоответствие наказания проступку бросается в глаза:⁴⁸ смерть лишь за возможность совершения incestа, к тому

«Здравствуй, брат, отрезавший мне мизинец». — Некоторые аналогии можно видеть в греческой песне «*Η κακή μάνα*» («Плохая мать»): сын просит мать, чтобы она его прогнала, он погибнет, и ей принесут его руку и т. п.

⁴⁵ См.: Шишманов II, с. 572.

⁴⁶ Ф. Колесса. Баллада про дочку-пташку в словянській народній поезії, — «Lud Słowiański», III, zeszyt 2, 1934; см. также: И. И. Земцовский. Баллада о дочке-пташке. — «Русский фольклор». VIII, М.—Л., 1963.

⁴⁷ М. Драгоманов. Славянські перерібки Едіпової історії. «Розвідки Михайла Драгоманова про українську народну словесність і письменство», IV, Львів, с. 25 и далее.

⁴⁸ См. об этом: П. В. Линтур. Народные баллады Закарпатья и их западнославянские связи. Киев, 1963, с. 17. — «Трагический эпилог говорит о том, что мать и сын должны были действительно вступить в брак».

же непреднамеренного. Можно предположить, что здесь речь идет о том же универсальном запрете, что и в сюжете «Приход мертвого брата», когда опасной и уже потому наказуемой считается ситуация «мужчины и женщины, принадлежащие к одному брачному классу одного коллектива» (разбиение коллектива, при котором родители и дети входят в один брачный класс, достаточно распространено). В данной ситуации активная роль отводится женщине, во всяком случае опасность заключена именно в ней⁴⁹, поэтому она в первую очередь несет наказание, хотя бы эти ее опасные свойства никогда не реализовались.

* *
*

Здесь сюжет «Приход мертвого брата» рассматривался лишь в аспекте взаимоотношений мужского и женского подклассов внутри одного коллектива («братья» и «сестры») в рамках брачных установлений, основой которых считалась ситуация мифологического «первого брака»⁵⁰, с вытекающими отсюда запретами и наказанием за их нарушение, хотя бы потенциальное. Это служило объяснением гибели всех участников, вообще выступающих как противоположные стороны, с четким противопоставлением *муж/жен*. Сравнение сюжета «Приход мертвого брата» с родственными ему или типологически близкими сюжетами на балканском и смежном ареалах позволило придти к выводу о злокозненной роли женщины, несущей опасность для своего коллектива, что и является причиной ее удаления, с запретом в о з в р а щ е н и я.

Проблемы анализа сюжета «Приход мертвого брата» этим, естественно, не исчерпываются, и, несмотря на обширную литературу, посвященную его исследованию, остаются нерешенными.

⁴⁹ Ср. подобные свидетельства в древнегреческих мифах о стране амазонок, о Пенфее, растерзанном вакханками, среди которых была его мать, что интерпретируется как оргиастические нападения женщин на мужчин. В анализируемых сюжетах женщину можно рассматривать как охранительницу эндогамии и кровнородственных браков, пережитки которых сохранялись на Балканах до недавнего времени (ср. сербскую задругу). С другой стороны, необязательно связывать подобные сюжеты с реальной историей, поскольку их существование в данной традиции может вызываться и другими причинами, см.: E. Westermarck. The history of human marriage. London, 1921, с. 92.

⁵⁰ Этот же сюжет можно рассматривать и в несколько ином аспекте: опасность заключена в ситуации «слишком далекого» брака, брака в чужом и следовательно враждебном мире (см. об этом: E. Meletinsky. Die Ehe im Zaubermärchen. — "Acta ethnografica Acad. Sc. Hung." т. 19, 1970, с. 282—283). Вообще об опасности брака как ситуации соединения представителей разных миров см.: Г. А. Левинтон. Некоторые общие вопросы изучения свадебного обряда. — «Тезисы докладов Летней школы по вторичным моделирующим системам 4», Тарту, 1970.

В дальнейшем целесообразно было бы разработать некую общую схему, так чтобы переход от нее к каждому конкретному сюжету осуществлялся путем шагов, состоящих в прибавлении или изъятии образующих элементов, инвентарь которых устанавливается предварительно и которые затем могут служить типологическими критериями в более широком смысле. Составление схемы, снабженной правилами перехода, даст возможность выяснить, сколько элементов и какие именно нужны для отождествления сюжета, для отнесения его к данной группе, вообще для установления его типологии в разных традициях. Максимальная детализация схемы даст возможность объективной характеристики разных национальных вариантов сюжета. Уже сейчас, в самом первом и общем приближении можно сказать, что албанский вариант более архаичен, меньше заботится о мотивировках и представляет собой почти чистое и открытое выражение системы основных оппозиций (см. особенно прозаические сказочные варианты). В румынских вариантах явственны мифологические черты (см. особое значение связи с космологическим сюжетом «Свадьба солнца»). Сербский вариант более сглажен, он ближе к лирической песне и отличается цельностью, логикой психологических мотивировок (в его основе — родственная любовь, тоска по семье). В болгарском варианте, пожалуй, преобладают романтические черты: мультипликация участников и соответственно увеличение числа жертв (мать, сестра, братья, их жены, дети, двоюродные братья и т. п.), проклятие матери, насылающей чуму, детализация в описании страшных признаков мертвеца, которые замечает сестра. Греческий вариант ощутимо связан с некоторыми фольклорными и мифологическими мотивами и при этом более разработан художественно, чем, например, албанский.

Составление рассматриваемого сюжета с родственными ему сюжетами балканского ареала (в дальнейшем с выходами за его пределы), проводимое с помощью максимально разработанного набора типологических критериев⁵¹ создаст возможно-

⁵¹ Этот набор целесообразно сделать возможно более детальным, не ограничиваясь системой оппозиций и основными элементами сюжета. В дальнейшем это позволит учесть возможно большее число ответвлений. Одним из таких критериев может быть, в частности, набор собственных имен, что иногда недооценивается (см.: A. Fochi, *Das Doitschin (Doicin—Dojčín—Dойчин) Lied in der Südosteuropaischen Volksüberlieferung.* — «Revue des études sud-est européennes», 1965, III, N 1—2, с. 248, — считая набор имен несущественным, автор тем не менее указывает, что имя сестры в разбираемом им сюжете совпадает с именем сестры — Войка — в «Мертвом брате». См. также в греческом Константин — 1) муж на свадьбе жены (ср. «Одиссея»), 2) сын, которого убивает и съедает мать — «*Ἡ μάνα ἡ φάουσα*», 3) брат, убивающий сестру из ревности к ее возлюбленному — «*Ἡ κακὴ μάνα*» и др.; Арети — 1) сестра, добродетелью которой гордится

сти для более глубокого содержательного истолкования, для помещения его в широкий мифологический контекст и, в конце концов, подведет к реконструкции архаического уровня.

В свете такого анализа смерть братьев, например, может быть интерпретирована как наказание, посланное богом за неизвестную вину (ср. в связи с этим распространенный болгарский песенный сюжет о 9-ти сыновьях вдовы, на которых бог насыляет чуму. См. также македонскую сказку «Вдојцата со тројцата синои», где причиной гибели сыновей является *лоша болес*, посланная богом. Сказка примечательна тем, что мать пытается выяснить причину гибели ни в чем неповинных сыновей и узнает, что это как бы превентивное наказание, потому что, если бы они остались живы, то один стал бы разбойником, другой вероотступником, а третьего бы повесили, т. е. они действительно совершили бы преступления — ср. наказание за потенциальную вину в разбираемом сюжете).

Целесообразно было бы проследить по типологически сходным или родственным сюжетам мотив «Путешествие в чужой мир, в подземное царство», существующий на балканском ареале: см. прежде всего албанский сказочный сюжет о девушке, выходящей замуж за мертвеца и спускающейся к нему в могилу⁵². Существенно, что при этом все вокруг умирают от посланной богом чумы или холеры, а она одна остается в живых. Брак с мертвецом всегда предсказан птицами: *Daç qaj, daç mos qaj, një të vdekë do përgjosh tre vjet!* «Хоть плачь, хоть не плачь, с мертвецом проведешь три года!» (ср. роль птиц в сюжете о мертвом брате)⁵³. Очевидно, что список мифологических и под-

брат «*Τοῦ Μανριανοῦ καὶ τῆς ἀδελφῆς του*»; 2) сестра, убитая братом из ревности к возлюбленному, и др.; в славянских: Гроздана в сюжете «Свадьба солнца» — «Слънце и Грозданка», в сюжете о предотвращенном инцесте — «Наход Момир», Петкана в песне «Сънят на Петкана», реминисценции «Мертвого брата», в песне «Булин глас от гроба», «Стоян змей» и т. д. Реестр имен, так же как и наблюдения над их структурой (например, уменьшительные суффиксы в женских именах *-ан-, -ин-, -иц-, -иѣ-, -ин-* характерные для определенных сюжетов, в частности, связанных со змеями) могут впоследствии играть важную роль в интерпретации сюжета «Приход мертвого брата».

⁵² «*Vajza që mori burrë të vdekur*» (Folklor shqiptar, III, с. 150, 308). «*Vajza që mur burrë të vdekë*» (там же. IV, с. 214), «*Hulera ndë një ishät*» (Mbledhës të hershëm, III, с. 422). См. также: «*Η δασκαλόπουλα*» (R. M. Dawkins. Forty-five stories from the Dodecanese. Cambridge, 1950), «The underworld Adventure» (Он же. Modern Greek Folktales), «*Feata mairitatë cu mortu*» (P. Parahagi. Ук. соч.), «Хулерата и момичето в едно село» (К. Шапкарев. Ук. соч.) и т. д. О контактах представителей *живого и мертвого мира* см. в недавней работе: L. Petzoldt. Der Tote als Gast. Helsinki, 1968.

⁵³ Д. Матов (Ук. соч., с. 19) замечает, что хотя вообще птицы — *locus communis* в фольклоре, тем не менее примечательна их роль в сюжетах, связанных с инцестом.

параллелей этим не ограничивается, но это тема специальной работы.

Сюжет «Приход мертвого брата» привлекает внимание исследователей более века. Несмотря на все усилия, он в большой степени остается загадочным и недоступным и от этого тем более притягательным. Может быть, один из успешных путей к его окончательной интерпретации — реконструкция архаического уровня этого сюжета.

О КОСМОЛОГИЧЕСКИХ ИСТОЧНИКАХ РАННЕИСТОРИЧЕСКИХ ОПИСАНИЙ

В. Н. Топоров

Наука истории достигла той точки своего развития, когда она неминуемо должна встретиться с тем комплексом современных идей, которые в последние десятилетия существенно преобразовали многие области внутри широкой сферы гуманитарных наук. Игнорировать этот круг идей история не может. Точно так же она не в состоянии принять их сразу и во всей их полноте, поскольку история в том виде, как она сложилась и развивалась до сих пор, накопила такой запас идей, фактов и проблем, требующих своего разрешения, что она не только поле для применения новых идей, но и строгий их испытатель и судья, как и другая область, которую сейчас в равной степени обступают новые идеи, — анализ произведений художественного творчества¹. Поэтому встреча истории с этими идеями сулит выигрши обоим сторонам.

Сущность вызова, обращенного к истории — в требовании самоопределения, уяснения своей онтологической природы, короче говоря, в решении старого вопроса — что такое история? Этот вопрос возникает не из праздного любопытства, а из насущнейших практических потребностей. От него зависит решение другой проблемы — проблемы имманентной природы

¹ Сходство между этими двумя областями, определяющее, в частности, трудности их анализа, состоит в том, что приходится иметь дело с «экземплификацией» неких универсалий в конкретном и частном факте, причем пренебрежение конкретным и частным в этом случае означало бы отказ от исследования специфичнейших особенностей, определяющих внутреннюю ценность каждой из этих двух областей. Ср.: R. G. Collingwood. *Essays in the Philosophy of History*. The University of Texas, 1965; особенно: "Are the History and Science Different Kinds of Knowledge?", с. 23 и след.; ср. там же, с. XXXII. Весьма любопытно, что уже Аристотель в своей «Поэтике» относил историю и поэзию к одной области знания, хотя и считал последнюю более «научной» (*φιλοσοφότερον*), чем первую, как раз в связи с их отношением к категории универсального.

истории². Если она будет решена положительно, то не может не возникнуть целая серия вопросов более узкого (в ряде случаев — почти технического) характера, связанных с описанием того, что является объектом науки истории³: элементарные единицы описания, правила их дистрибуции внутри данного уровня, правила порождения единиц более высокого уровня⁴, иерархия единиц и уровней, их синтаксис и семантика, определение «текста» и «системы», проблема языка описания (метаязыковый аспект исторического описания)⁵, телеология истории и т. п. Но до того времени, когда будут решены подобные вопросы, относящиеся к структуре того, что является предметом истории, необходимо ввести существенные ограничения как фактов, рассматриваемых как исторические, так и — особенно — методов, используемых в исторических описаниях. Смысл этих ограничений — в создании предпосылок для разграничения в истории того, что

² До сих пор история представлялась, как правило, в виде совокупности явлений, определяемых (в силу своей зависимости) процессом развертывания каких-то других, легче описываемых систем с более простыми правилами вывода (религиозно-мифологические, философские, социально-экономические и др.). Иногда эта зависимость завуалирована, и требуются специальные усилия, чтобы ее обнаружить, ср. зависимость раннегреческой исторической мысли от логики и диалектики (частный случай — квази-хронологическое время Фукидида, за которым лежит *un temps logique*, см. I. Meyerson. *Le temps, la mémoire, l'histoire*, — «Journal de Psychologie Normale et Pathologique», 53^e année, № 3, 1956, с. 340 и др.). Момент хотя бы потенциальной независимости истории оставался в тени, хотя сама производность исторических фактов от фактов некоторых других совокупностей явлений не может рассматриваться как препятствие для построения различных видов исторических систем.

³ В данном случае приходится пренебречь экзистенциальным аспектом истории, реализующимся вне системы и не передающимся при помощи описаний научного типа. Ср.: «... он понял и пережил историю не как область знаний, а как реальность, как жизнь, что с необходимостью повлекло за собой пресуществление и его собственного личного бытия в субстанцию истории» (Г. Гессе. *Игра в бисер*. М., 1969, с. 199). В этом смысле историю не познают, а живут в ней (ср. сходные мысли С. Киркеропа). Ср. различие 'history-as-something experienced' и 'history-as-something-in the minds-of-historians', см. А. Huxley. *Maine de Biran. The Philosopher in History*. — "Collected Essays". London. 1966, с. 222 и след.

⁴ Нужно думать, что единицы низшего уровня могут быть выбраны таким образом, чтобы синтезируемые из них единицы следующего уровня были осмысленными. В противном случае мы столкнулись бы с задачей того же рода, что и определение взаимозависимости объема, давления и температуры газа на основании данных о кинетической энергии молекул газа, составляющих данный объем (ср. анализ этих отношений у О. Хаксли в связи с темой общество — индивидуум).

⁵ Для уровня развития истории как науки показательно неразличение во многих языковых традициях истории как объекта изучения некоей науки и истории как названия самой науки. Можно показать, какие трудности и ошибки связаны с подобным неразличением. Стоит напомнить, какое значение для развития современного языкознания имел анализ де Соссюром понятия «язык».

относится к эмпирическому, и того, что относится к этическому (или эмпирическому) уровням (ср. *фон-емный* — *фон-этический, phon-emic — phon-etic*)⁶; в определении того, является ли история инвариантной по отношению к преобразованиям разного рода (и, следовательно, сама составляет особый класс явлений) или же она должна рассматриваться как вариант чего-то более обширного (и, следовательно, входит в некий, класс явлений наряду с другими); в уяснении различий между описанием, ведущимся изнутри описываемой совокупности явлений, и описанием, ведущимся извне⁷. Последнее нуждается в разъяснении. Описания одной и той же совокупности явлений, сделанные изнутри и извне, должны быть неминуемо различными (даже при условии одинакового знакомства с фактами как таковыми). Чем больше точек отсчета, тем больше версий исторического описания данной совокупности явлений. Множественность подобных описаний обладает той ценностью, что позволяет проследить разные типы отражения некоей исторической реальности и тем самым характеризует не только эту описываемую реальность, но и описывающие исторические реальности других традиций, которые могут различаться друг от друга как во временном, так и в пространственном планах, не говоря уж, естественно, о разной «разрешающей» силе этих традиций в отношении возможностей исторического описания, зависящей от «алфавита» элементов данной традиции, количества предусматриваемых операций над этими элементами и самого типа традиции («кумулятивный» или «стабионарный», о чем см. ниже). Следует подчеркнуть, что наличие различных описаний сохраняет свою ценность лишь при том условии, что нам ясен (в идеальном случае — вплоть до предсказания, хотя

⁶ Ср. отношение социальной антропологии к этнографии (или *langue k parole* в сосюрговской традиции).

⁷ Наиболее типичный случай — описание того, что является прошлым по отношению к тому, кто делает описание. Вместе с тем нельзя игнорировать и такие описания, которые относятся к моменту, следующему на временной оси за тем, в котором находится описывающий этот момент (ср. визионерско-пророческие описания типа тех, которые известны из Библии — еврейские пророки, Апокалипсиса, Эдды — прорицания *вёльвы* и т. п.; или же современные футурологические опыты, пока обычно квазинаучного характера). Этот второй случай тем более важен, что многие наиболее авторитетные историки видят смысл истории в нахождении в прошлом некоего руководства для будущего (см. A. J. Toynbee. *Change and Habit. The Challenge of Our Time*. London, 1966) или — в более рационалистической и «этизированной» концепции — того, каким должен быть человек (на основе человеческого самопознания, раскрываемого нам историей; см.: R. G. Collingwood. *The Idea of History*. New York — Oxford, 1956, 2-nd edition, с. 9 и след.; его же. Ук. соч.). Ср. также: P. Weiss. *History: Written and Lived*. Carbondale, 1962; E. H. Carr. *What is History*. New York, 1962; C. Schrag. *The Meaning of History*, — “The Review of Metaphysics”, vol. 16, 1963, с. 703—717 и др. (не говоря об известной книге К. Ясперса: K. Jaspers. *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*. Zürich, 1949).

бы с указанием вероятности) механизм, вызывающий и определяющий эти различия в описании (коэффициент поправки при переходе от одной традиции к другой)⁸. Множественность исторических описаний принадлежит не к недостаткам истории как науки, а к принципиальным особенностям ее, поскольку в исторических описаниях, как и вообще при любом сознательном и целенаправленном анализе явлений гуманитарной сферы, не удастся отвлечься от «возмущающей» роли субъективного (человеческого) начала⁹, в данном случае — от личности того, кто описывает ситуацию. Так или иначе, необходимо в каждом историческом описании вычленить (или реконструировать) «то, что было» и то, что внесено описывающим ситуацию¹⁰.

В связи со сказанным уместно и применительно к истории сформулировать некоторые положения, бесспорно оправдывающиеся в других семиотических системах. К этим положениям нужно прежде всего отнести следующие: 1) «текст» исторического описания обычно представляет собой переплетение нескольких текстов (ср. передачу разной информации с помощью материально одинаковых средств), из которых может и должен быть конституирован собственно исторический текст; 2) как следствие из предыдущего — субстанционально один и тот же элемент исторического описания может быть носителем разных значений (вплоть до противоположных) и, наоборот, разные элементы могут передавать одно и то же значение (проблема омонимии и синонимии в историческом описании); 3) существенно различать синхронное описание, т. е. описание сделанное как бы изнутри описываемого состояния, без знания предыдущего и последующего состояния, с использованием исключительно того метаязыка, который выработан внутри данной традиции (если она «стационарна») или данной и ей предшествующих традиций (если данная традиция «кумулятивна»¹¹), и опи-

⁸ Со сходной проблематикой, но в существенно более разработанном виде, приходится сталкиваться при исследовании разных отражений данного культурного феномена или целой их совокупности в инокультурной среде.

⁹ Роль этого начала может быть существенно уменьшена при анализе показаний, не зависящих от сознательной воли описывающего.

¹⁰ Хотя историка, действительно, интересует «то, что было», первичным фактом является не само оно, а его описание. Сознательное сопоставление описаний с целью определения отношений между ними, как и составление экспериментальных описаний, могло бы помочь историку в понимании того, что отделяет его от «того, что было». Характерный пример экспериментального подхода — распространенные в западноевропейской литературе эпохи Просвещения описания европейской цивилизации с точки зрения «естественного» человека, являющегося представителем другой культурно-исторической традиции.

¹¹ Речь идет о некоем эквиваленте социальной антропологии. Ср.: С. Lévi-Strauss. *Anthropologie structurale*. Paris, 1958 (особенно Ch. I. Introduction: histoire et ethnologie, а также: Place de l'anthropologie dans les sciences sociales et problèmes posés par son enseignement).

сания несинхронного типа, в которых нарушаются условия синхронного описания.

К сожалению, история изобилует явными или тайными нарушениями этих положений (или их игнорированием). Для современной исторической науки эти нарушения так же опасны, как риторика и поэтический вымысел для Фукидидовской концепции истории. Описывая историю Древнего Египта или Древней Индии и понимая специфические особенности, отличающие их друг от друга и от истории Европы Нового времени, историки, тем не менее, применяют одну и ту же или весьма сходную анкетную процедуру. Отсюда — постоянные примеры такого рода, когда факты одной системы интерпретируются как факты другой системы, не оправданные ничем (кроме незнания разницы между метаязыками исторических описаний прошлого и современности) склеивания различных явлений и расчленения одинаковых и, наконец, анализ как исторических тех фактов, которые к истории (применительно к данной традиции) вовсе не относятся, или игнорирование исторических фактов некоей традиции только на том основании, что в традиции того, кто описывает, сходные факты не входят в исторический текст. Навязывание чужеродной традиции того, чего в ней не было, или того, что было неактуально, или того, что интерпретировалось в ней иначе, — обычный грех исторических описаний. Его последствия особенно велики, когда описываются традиции «стационарного» типа с отсутствием синтетических тенденций, с устойчивостью по отношению к инновациям или к их синтезу и соответствующей перестройке всей культуры. Традиции «кумулятивного» типа при исторических описаниях страдают в меньшей степени, поскольку прогрессивное синтезирование предшествующих или современных им традиций с большим успехом может быть описано в терминах современной европейской исторической традиции, столь тесно связанной с идеей прогрессивного развития¹².

Возвращаясь к тому, что говорилось в начале статьи, можно высказать предположение, что дальнейшему конституированию истории как науки, входящей в комплекс современных гуманитарных дисциплин, объединенных понятием структуры, способствовало бы определение того, что соответствует истории, как она складывалась до сих пор: 1) на эмическом уровне, 2) в эпохи, когда история как таковая отсутствовала (или будет отсутствовать), поскольку не существовало объекта исторического описания¹³, 3) в настоящем (учитывая, что история наука о прошлым).

¹² О двух типах истории (*histoire stationnaire et histoire cumulative*) и соответствующих традициях см. С. Lévi-Strauss. *Race et histoire*. Paris, 1961, с. 41 и след.

¹³ Этот временной аспект может преобразоваться в пространственный при учете некоторых замкнутых обществ архаического типа, не знающих истории.

Здесь как раз и будет предпринята попытка ответить на второй из этих вопросов. Для дальнейшего, однако, необходимо знать хотя бы в общих чертах ответ на первый вопрос. Согласно наиболее популярному и отвечающему интуитивно наибольшему числу исторических концепций определению, история — это наука о *res gestae*, о человеческих деяниях в прошлом¹⁴. При явных недостатках этого определения оно, тем не менее, может быть принято для целей, преследуемых здесь, поскольку оно позволяет отличить историю как таковую от теократической квази-истории, созданной на Древнем Востоке, где описываются прежде всего не человеческие, а божественные деяния, и от мифа, где при сохранении квазивременной формы, человеческие деяния игнорируются полностью¹⁵. Вместе с тем это определение позволяет связать историю именно с *res gestae* и поэтому оно предполагает как следствие прекращение истории с отсутствием *res gestae*. Эти ограничения снизу и сверху с необходимостью приводят к двум заключениям.

Первое из них имеет отношение к вопросу о том, что должно отвечать истории как науке об эмпирических фактах на «эмическом» уровне. Очевидно, на эмическом уровне объектом изучения истории должно быть нечто, что так или иначе соответствует (или хотя бы операционно выводится из) *res gestae* на «этическом» уровне. «Эмический» уровень имеет дело со структурами. Структуры же являются объектом изучения социальной антропологии, которая может рассматриваться как некий аналог истории (на «эмическом» уровне)¹⁶, — ср. в принципе одинаковую телеологию объектов, изучаемых обеими дисциплинами (об этом см. ниже). Из сказанного следует, что «эмический» уровень истории должен иметь дело с изучением неких (условно говоря) «исторических» структур¹⁷, соотноси-

¹⁴ Ср.: R. G. Collingwood. *The Idea of History*, с. 9. Следует добавить, что форма представления результатов исторического описания имеет хронологическую природу.

¹⁵ Там же, § 1. *Theocratic history and myth*.

¹⁶ Первая имеет дело с настоящим временем и характеризуется синхроническим подходом; вторая занимается прошлым и связана с диахроническим подходом. При этом социальная антропология описывает обычно коллективы, составляющие в историческом описании лишь некоторую часть коллектива, история которого реконструируется.

¹⁷ Ср.: P. Vilar. *La notion de structure en histoire*, — «Sens et usages du terme structure dans les sciences humaines et sociales». 's-Gravenhage. 1962, с. 117—119: «L'histoire est en effet intéressée plus par les éléments différentiels que par les éléments communs de l'évolution des structures... La position structuraliste en histoire implique une réalité structurée, donc exprimable mathématiquement dans ses caractères et ses variations. Mais la prise sur le réel d'une science commence bien avant sa formulation mathématique, et celle-ci aura besoin de progrès inconcevables d'avance pour exprimer la multiplicité des variables dans le domaine social»; ср. там же: M. Ch. Morazé. *Structures temporelles*, с. 120—123 и отчасти M. Goldman. *Le*

мых с *res gestae*. Представить последние в виде структуры (если даже и возможно) чрезвычайно затруднительно. По-видимому, проще видеть в *res gestae*, традиционно фиксируемых в исторических описаниях, стимулы, способствующие (иногда со строгой детерминированностью) конституированию «исторических» структур, или результирующие эволюции этих же структур. С теоретико-информационной точки зрения те *res gestae*, которые можно рассматривать как стимулы, характеризуются уменьшением энтропии в системе, в данном случае — возрастанием степени организации. Те же *res gestae*, которые являются результирующими, свидетельствуют о возрастании неопределенности в будущем состоянии системы (пики энтропии)¹⁸. Таким образом, *res gestae* как объект исторического описания могут быть переинтерпретированы на «эмическом» уровне как некие узлы в системе (при синхроническом взгляде) или точки ветвления в процессе порождения системы (при диахроническом взгляде)¹⁹.

Второе заключение сводится к введению пространственно-временных рамок истории. Очевидно, что целесообразно говорить об истории лишь тогда, когда наличествуют человеческие *res gestae*, которые обладают некоторой самостоятельной и независимой ценностью для данного коллектива. Для ряда древних обществ такая ситуация отсутствует; то же относится к целому ряду архаичных обществ, описанных современными специалистами. Применительно к этим обществам нет смысла говорить об истории не только и не столько потому, что с ними обычно не соотносятся «внутренние» исторические тексты²⁰,

concept de structure significative en histoire de la culture, с. 124—135; ср. еще: A. J. Greimas. Structure et histoire. — «Les temps modernes», N 246. Paris, 1966.

¹⁸ Разумеется, сказанное оправдывается в наибольшей степени тогда, когда и стимул и результирующее выступают в функции абсолютного начала и абсолютного конца. Практически же любые *res gestae* сочетают в себе стимулы и результирующие.

¹⁹ К проблеме связи двух этих планов. Отсюда, видимо, вытекает принципиальная допустимость представления «исторических» структур в виде формальных схем, а эволюции этих структур в виде «деревьев» (ср. способы представления результатов в ряде современных исследований по социальной антропологии).

²⁰ На естественно возникающий вопрос о возможности исторического (в истории) существования некоего коллектива при отсутствии соответствующих исторических описаний, сделанных внутри данного коллектива, следует, очевидно, ответить отрицательно. Исторические описания (или их непосредственные предшественники) появляются внутри коллектива, вступившего в исторический период развития, с той же неопределенностью, что и письменность на определенной стадии развития любого общества. Эта закономерность существенна в том отношении, что позволяет в большей степени полагаться на интуитивные представления внутри описываемой традиции и тем самым сократить разрыв в реконструкции данной традиции между ею самой и современными (так называемыми научными) описаниями.

сколькo потому, что в жизни этих обществ существовали более важные и определяющие принципы, нежели *res gestae* и притом *человеческие*. То же, что имеет вид человеческих *res gestae* рассматривалось как форма проявления более сильных и основополагающих тенденций. Даже то, что согласно квалифицируется как история применительно к Древнему Египту, Двуречью, Индии или Китаю с их богатой письменностью (включающей и так называемые «исторические» сочинения), по существу, представляет собой, — в гораздо большей степени, чем обычно предполагают, — сочетание элементов, принадлежащих периоду, предшествующему истории, и находящихся в процессе переосмысления и втягивания в стадиально более поздний комплекс, знаменующий переход к истории. Процессы объединения ранее разрозненных коллективов, образование государств и синтезированных пантеонов, усиление внешних контактов и установление ловых каналов связи внутри данного общества, усложнение иерархической структуры и т. п. неминуемо приводили к кризису мифологического мировоззрения и переинтерпретации его элементов (ср. *Axenzeit* К. Ясперса).

* *
*

Этот огромный период, предшествующий началу истории, удобнее всего назвать космологическим. Особенности его структуры обусловили в значительной степени специфику содержания и формы ранне-исторических описаний, о чем см. ниже. Поэтому ранняя история древневосточных государств образует поле поединка между космологическими и историческими принципами. Здесь они выступают в наиболее очевидной противопоставленности. Человек, утрачивающий связь с космологией, с прежней гармонией макрокосма и микрокосма, с вселенским ритмом, еще не находит достаточной опоры в истории, не оброс историческими связями, не укоренился в исторической почве. Отсюда — чувство неприкаянности, одиночества, безнадежности, породившее эсхатологические видения Ипусера и Неферти или Исаяи и следующих за ним пророков, почувствовавших ужас первых встреч с историей. Отсюда же — пафос возвращения к естественному единству с природой в «Дао-дэ-цзине»; показано, что даосы полагали возможным восстановление естественного состояния именно через отказ от институций, возникших уже в ходе раннеисторического развития. Один из наглядных симптомов этого кризиса можно усмотреть в нарушении четкой и универсальной системы бинарных оппозиций, описывавших мир в его макрокосмическом и микрокосмическом аспектах, как это было свойственно мифопоэтическому мировоззрению. «Горе

тем, которые зло называют добром и добро злом, тьму почитают светом и свет тьмою, горькое почитают сладким и сладкое горьким», — свидетельствует Исайя (Гл. 5.20), и ему вторят (нередко почти теми же словами) многие другие авторы этой переходной эпохи.

Мифопоэтическое мировоззрение космологического периода исходит из тождества (или, по крайней мере, связанности) макрокосма и микрокосма, природы и человека. Человек как таковой один из крайних элементов космологической системы. Человеческий коллектив, общество образуют более сложное сочетание элементов с космологической телеологией. Разумеется, есть жизнь, исполненная «низких» забот, злоба дня, но она не входит в систему высших ценностей, она нерелевантна. Существенно, реально лишь то, что сакрализовано, а сакрализовано лишь то, что составляет часть космоса, выводимо из него, причастно к нему²¹. Только в сакрализованном мире известны правила его организации, относящиеся к структуре пространства и времени. Вне его — хаос, царство случайностей. Для мифопоэтического взгляда характерно признание неомогенности пространства и времени. Высшей ценностью (максимум сакральности) обладает та точка в пространстве и времени, где и когда совершился акт творения, т. е. центр мира, место, где проходит *axis mundi*, кратчайшим образом связывающая землю и человека с Небом и Творцом²², и «в начале», время творения. То, что было вызвано к бытию в акте творения, может и должно воспроизводиться в ритуале, так как только это воспроизведение гарантирует безопасность и процветание коллектива. Космологическая драма — пример и руководство в жизни человека того периода. Чтобы воспроизвести акт творения в ритуале, необходимо уметь находить «центр мира» и тот момент, когда профаническая длительность времени разрывается, время останавливается и возникает то, что было «в начале»²³. Отсюда — актуальность измерений разного рода в обществах архаичного типа.

²¹ С этим можно сравнить стремление ряда раннефилософских школ достаточно тесно еще связанных с мифопоэтической традицией, к выделению в качестве особой реальности бытия внеположного феноменальному миру; некоторые важнейшие операции возможны лишь внутри этого бытия (ср. элеатов или мадхьямиков).

²² В некоторых традициях идея центра становится универсальной, выходя за свои первоначальные пределы; на этой основе создается своего рода философия «центра». Ср.: L. Séjourné. *La pensée des anciens mexicains*. Paris, 1966 («La loi du centre», с. 90 и след.; огонь как Бог центра выступает под именем *Xiutecutil* и как «Господин Года»; *Huitzilopochtli*, солнце центра; соитие огня центра с водой как основа и модель всякого — и духовного и материального — акта творения и т. п.).

²³ «В начале» — характерный штамп в космологических текстах мифопоэтической традиции, описывающих «первоначальное время» (*temps d'origine*).

«Центр мира» совпадает с центром ряда вписанных друг в друга сакральных объектов — космоса, земли, страны, города, храма, алтаря и т. п. В этом смысле все эти объекты изоморфны друг другу и изофункциональны. Во временном плане ситуация «в начале» повторяется во время праздника. Праздник своей структурой воспроизводит порубежную ситуацию, когда из Хаоса возникает Космос; он начинается с действий, которые противоположены тому, что считается в данном коллективе нормой, с отрицания существующего статуса, и заканчивается восстановлением организованного целого путем дифференциации элементов Космоса и Хаоса с помощью системы противопоставлений. Поэтому смысл жизни, ее цель человек космологического периода видел именно в ритуале, основной общественной и экономической деятельности человеческого коллектива. Главной же фигурой ритуала был царь в архаичной роли первосвященника. В этот период царь был, несомненно, участником космологического действия, а не исторического процесса; его роль в обществе определялась его космологическими функциями, сходными с функцией других сакральных представителей «центра мира» (мировое дерево, мировая гора, божество, трон и т. п.)²⁴. О некоторых других характеристиках мифопоэтического мышления (ср. множественность подходов, отношение субъекта к объекту, символизирующего к символизируемому, причины к следствию, принципы классификации и т. д.) в данном случае можно не говорить²⁵. Зато существенно подчеркнуть, что дар проникать

²⁴ Ср.: А. М. Hocart. *Kingship*. Oxford—London, 1927; его же. *Kings and Councillors*. Cairo, 1936; наиболее классический пример сакрально-космологической функции царя — египетские фараоны; о них см.: Н. Frankfort. *Kingship and the Gods*. Chicago, 1948. Ср. также более ранние работы: А. Moret. *Du caractère religieux de la royauté pharaonique*. Paris, 1903; А. Christensen. *Le Premier homme et le premier roi dans l'histoire légendaire des Iraniens*. Uppsala. I—II, 1918—1934; R. Labat. *Le caractère religieux de la royauté assyro-babylonienne*. Paris, 1931; А. R. Johnson. *The Role of the King in the Jerusalem Cultus*, — "Labyrinth", ed. by S. H. Hooke. London, 1935, с. 73—111; Jacobsohn. *Die dogmatische Stellung des Königs in der Theologie der alten Ägypter*. Glückstadt, 1939; J. Engnell. *Studies in Divine Kingship in the Ancient Near East*. Uppsala, 1943; G. Wiedengren. *King and Saviour*. II. Uppsala, 1947; А. Alföldi. *Königsweihe und Männerbund bei den Achämeniden*, — «Schweiz. Archiv für Volkskunde». Bd. 13, 1951, с. 11—16; Н. Fischer. *Indogermanischer Kriegergott*. — «Festschrift Walter Heinrich». 1953, с. 65—97; F. Evans-Pritchard. *The Divine Kingship of the Shilluk of the Nilotic Sudan*. Cambridge 1948; K. Czeglédy. *Das sakrale Königtum bei den Steppenvölkern*, — «Numen», Bd. 13, 1966, с. 14—26; J. Zandee. *Le Messie. Conceptions de la royauté dans les religions du Proche-Orient ancien*, — *RHR*, t. 180, 1971, с. 3—28 и др.

²⁵ См. о них: Н. Frankfort, Н. А. Frankfort, J. A. Wilson. *Th. Jacobsen. Before Philosophy. A Study of the Primitive Myths, Beliefs and Speculations of Egypt and Mesopotamia*. Harmondsworth, 1949; М. Eliade. *La Sacré et le Profane*. Paris, 1965; его же. *Le mythe de l'Éternel retour. Archétypes et répétition*. Paris, 1949 и др.; ср. также много-

воображением в прошлое, в *temps d'origine* свойствен поэту. С ним связана функция памяти, видения того, что недоступно другим членам коллектива, — и в прошлом, и в настоящем, и в будущем²⁶. Поэт как носитель обожествленной памяти выступает хранителем традиций всего коллектива²⁷. Эта память воплощена в поэтических текстах о событиях, связанных с актом творения, причем последовательность этих событий (при общей циклической схеме времени) отражается во временной структуре повествования. Причем само повествование, поскольку оно должно репродуцироваться и передаваться во времени, строится с учетом возможностей человеческой памяти, отсюда — употребление формул на всех уровнях текста, обеспечивающее максимальную экономию в организации текста²⁸.

Обычная схема космогонического повествования предполагает наличие двух частей. Первая посвящена тому, что было «до начала» (т. е. до акта творения), описанию хаоса; она обычно выражается серией негативных суждений типа «Тогда не было ни сущего, ни не-сущего; ни неба, ни земли; ни дня, ни ночи; ни жизни, ни смерти ...» (ср.: Ригведа X, 129, 1—3; Гелиопольская версия древнеегипетского мифа о творении /The Bremner-Rhind Papyrus/; Старшая Эдда, *Völuspá*, 3²⁹; Пополь-

численные работы К. Леви-Стросса и других специалистов по социальной антропологии арханчных коллективов.

²⁶ Ср. о Калхасе, ведавшем все, что было, есть и будет (*Κάλχας ... ὅς ἤδη τὰ τ' ἔδοντα, τὰ τ' ἐσομένα, πρό τ' ἔδοντα*. Илиада I, 70, ср. Гесиод. Теогония. 32, 38 и др.). О поэте в связи с проблемой времени и памяти см.: J.-P. Vernant. *Mythe et pensée chez les grecs*. Paris. 1969, стр. 53 и след., а также J. Duchemin. *Pindare poète et prophète*. Paris. 1955, с. 23 и след. (поэзия как *σοφία*) и др.

²⁷ Памяти противостоит Забвение, воплощенное в мертвой воде, отнимающей память и сознание, связанной с царством мертвых. Ср. *Μνημοσύνη: Ἀθήνη*; если учесть характеристику памяти, как *ἀθάνατος πηγή* «источник бессмертия», то память и забвение относятся друг к другу, как жизнь к смерти; ср.: J.-P. Vernant. Ук. со., с. 59. Ср. убеждение Шопенгауэра в том, что безумие результат поражения памяти, ведущего к нарушению связанных представлений о прошлом, и сходные мысли Фрейда.

²⁸ Соответствующее направление в исследовании устной эпической традиции восходит к трудам М. Пэрри. Из современных работ ср. A. B. Lord. *The Singer of Tales*. Cambridge, Massachusetts, 1960; G. S. Kirk. *The Songs of Homer*. Cambridge, 1962; его же. *Studies in Some Technical Aspects of Homeric Style*, — «Yale Classical Studies», vol. 20. New Haven-London. 1966, с. 73—152; его же. *Formular Language and Oral Quality*, — Там же, с. 153—216 и др. Интересно, что проблема памяти для творцов и передатчиков таких текстов была вполне осознанной и решалась чисто операциональными средствами. Характерно начало геродотовской «Истории» — «Нижеследующие сведения <...> сообщаются для того, чтобы от времени не изгладились из нашей памяти деяния людей <...>, главным образом же для того, чтоб не забыта была причина, по которой возникла между ними война» (Кн. I, гл. 1).

²⁹ Ср. сходное построение в древнегерманской «Вессобрунской молитве».

Вух I, 1, а также шумерскую, вавилонскую, древнееврейскую, сибирские, полинезийские и др. версии). Вторая часть схемы, напротив, состоит из серии положительных суждений о последовательном сотворении элементов мироздания типа «И сказал Бог; да будет свет; и стал свет...; и отделил Бог свет от тьмы...; и отделил воду, которая под твердью...» и т. д. (ср. Бытие I, 3 и след; ср. также Гераклеопольскую версию древнеегипетского мифа о творении /папирусы №№ 1115, 1116А, 1116В. Эрмитажа/; шумерский вариант космологии и т. п.).

Уже в Книге Бытия обращает на себя внимание специальный прием расчленения этапов творения: *день один...*, *день второй...*, *день третий...*, *день шестой...* Тексты, излагающие акт творения, весьма часто строятся на основе аналогического числового принципа в сочетании с вопросо-ответной формой. В другом месте было показано, что тексты такого рода воспроизводят одну из наиболее древних схем космогонического повествования. Ср. «Речи Вафтруднира» (20—29) из Эдды:

Один [сказал:] 20. «Дай первый ответ, ... как создали землю, как небо возникло...». Вафтруднир [сказал:] 21. «Имира плоть, стала землей, небом стал череп» Один [сказал:] 22. «Второй дай ответ, луна как возникла как создано солнце?» Один [сказал:] 24. «Дай третий ответ, откуда начало дня над людьми и ночи?! Один [сказал:] 26. «Дай четвертый ответ, кто создал зиму и теплое лето? Один [сказал:] 28. «Дай пятый ответ, кто в начале времен был старшим из асов и родичей Имира?» Один [сказал:] 30. «Шестой дай ответ, откуда меж турсов Аургельмир явился, первый их предок?» Один [сказал:] 32. «Седьмой дай ответ, как же мог ётун, не знавший жены, отцом быть потомства?» Один [сказал:] 34. «Восьмой дай ответ, что первое ведаешь, помнишь древнейшее,?» и т. д. (всего десять вопросов и ответов)³⁰.

Древность такого рода текстов подтверждается большим числом аналогий. Ср., например, пехлевийский текст из «Rivayat» 52 с фрагментом ответа на вопрос: «... во-первых, установить

³⁰ Подробнее см.: В. Н. Топоров. О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией «мирового дерева». — Труды по знаковым системам. 5, Тарту, 1971. По весьма правдоподобному предположению, «Речи Вафтруднира», сохранившие отзвуки языческой эпохи, представляют собой катехетически построенный диалог жреца и учеников, восходящий к ритуальному словопрепию. См.: J. de Vries. Om Eddaens. Visdomsdigtning. — «Arkiv för nordisk filologi» 50, 1934, с. 1—59. Существенно помнить, что «Речи Вафтруднира» не что иное, как состязанье в мудрости, при котором цена поражения — смерть. В «Прорицании вёльвы» то же космогоническое содержание передано в более поздней монологической форме.

Небо; во-вторых, установить Землю; в-третьих, привести в движение Солнце; в-четвертых, привести в движение также и Луну; в-пятых, привести в то же время в движение звезды; в-шестых, заставить произрастать из земли полезные злаки; ... в-девятых, создать младенца в лоне матери...». Необходимым дополнением к этому тексту нужно считать соответствующий отрывок из «Бундахишна», сохраняющий вопросо-ответную форму: «... Откуда восстаноят они тело...? Как случится воскрешение?» — «Он ответил: «Когда я создал Небо..., и когда я создал Землю..., когда я заставил вращаться ... Солнце, Луну и звезды..., когда я создал злаки..., когда во внутренностях матери я создал младенца...»³¹.

Тексты такого рода с неизбежностью приводят нас к так называемым *brahmodya* (или *brahmavadya*) ведийской ритуальной традиции. *Brahmodya* представляет собой словесную часть ритуала, связанного с *брахманом*, точнее — с его воздвижением, по догадке высказанной в другом месте в связи с утверждением, согласно которому *брахман* — один из вариантов мирового или шаманского древа. Это говоренье о *брахмане* или вокруг *брахмана* заключалось в последовательной (с логической и хронологической точки зрения) постановке вопросов в виде загадок об основных элементах космоса и ответах на эти вопросы (с активным участием в этой процедуре жреца-брахмана). Судить о *brahmodya* как одном из архаичных вариантов космогонических текстов можно по загадкам на соответствующие темы (особенно когда они представлены в их исконной последовательности) или по таким довольно поздним текстам, возникшим на пересечении разных культурных традиций, как, например, «Стих о Голубиной книге»³² или его литературные апокрифические источники

³¹ Еще более очевидна вопросо-ответная форма в связи с данным содержанием в отрывках из «Zātspram». Тексты и переводы см.: M. Molé. *Culte, mythe et cosmologie dans l'Iran ancien*. Paris, 1963, с. 113 и след. Сочетание пространственного и временного членения с указанием числового ряда представлено известным отрывком из Авесты (Вендидад I): «В качестве первой лучшей из областей и стран я, Ахурамазда, создал Хорезм ... В качестве второй лучшей из областей и стран я, Ахурамазда, создал Гаву, обитель согдийцев ... В качестве третьей ... Маргиану ... В качестве четвертой .. Бактрию ... В качестве пятой ... Арейю» ... и т. д.

³² Ср.:
Хорошо сказал, сударь, нам по памяти.
Ты еще, государь наш, нам про то скажи:
Отчего начался у нас белый свет;
Отчего у нас солнце красное;
Отчего у нас млад светёл месяц;
Отчего у нас звезды частые;
Отчего у нас зори светлые? —

(«Беседа трех святителей», «Вопросы Иоанна Богослова на горе Фаворской» и т. п.).

* *
*

В указанных и им подобных текстах обращают на себя внимание (прежде всего в связи с дальнейшим) следующие особенности: 1) построение текста как ответа (или серии ответов) на вопрос; 2) членение текста, заданное описанием событий (составляющих акт творения), которые отражают последовательность временных отрезков с указанием начала; 3) описание последовательной организации пространства (в направлении извне внутрь); 4) введение операции порождения для перехода от одного этапа творения к следующему³³; 5) последовательное нис-

После ответа на эти вопросы следует:

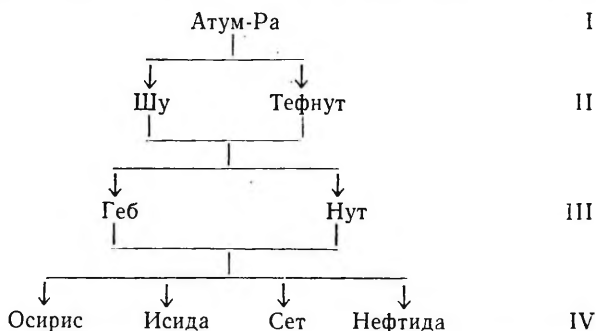
Отчего цари зачались;
И отчего князья со боярами,
Отчего крестьяне православные?

Далее:

Который у нас город городам мать;
И которая церква над церквами мать;
И который царь над царями царь? —
Им ответ держал на то премудрый царь:
— Иерусалим-град городам мать. —
— Почему Иерусалим-град городам мать? —
— А стоит Иерусалим-град посреди земли,
Посреди земли, во ней пуп земной ... и т. д.

Другой вариант представлен древнекитайскими гадательными надписями из Хэнани. Обычная их структура — вопрос (тема гадания) о жертвоприношении Солнцу, Земле, Реке, Горам, Восточной и Западной матери, предкам, о потомстве, о взаимоотношениях между племенами, о скотоводстве, о земледелии, о войне и т. д.; далее — ответ в виде инструкции с указаниями типа — «в первый день декады», «во второй день декады», «в седьмой день декады» и т. д.

³³ Ср., например, схему порождения в гелиопольской версии мифа о творении:



При этом Атум-Ра соотносится с Солнцем, Шу — с воздухом, Тефнут — с влагой, Геб — с землей, Нут — с небом; следующая четверка богов непосредственно связана с идеей плодородия в мире растений, животных, людей.

Ср. также шумерскую схему: согласно ей Космическая Гора порождает

хождение от космологического и божественного к историческому и человеческому³⁴; 6) как следствие предыдущего — совмещение последнего члена космологического ряда с первым членом исторического (или хотя бы квази-исторического) ряда³⁵; 7) указание правил социального поведения (и, в частности, нередко — правил брачных отношений для членов коллектива и, следовательно, схем родства).

Последняя особенность заслуживает комментария. Как известно, схемы родства, актуальные для любого, даже самого архаичного из человеческих коллективов, отражены в предании, языке, социальном поведении, включая пространственный и временной аспекты его, и т. д. Справедливо указывалось, что схемы родства и правила брачных отношений нужно рассматривать как переинтерпретацию в социальных терминах проблемы продолжения коллектива в потомстве и регулирования половых связей. Социальные структуры, возникающие на этой основе, определяют собой широчайший круг фактов, которые актуальны для коллектива: организация поселения, состав возрастных групп, праздники, экономические, религиозно-юридические, политические функции, особенности языка и т. п. Эти структуры указывают не только характер генеалогических связей, но и являются шаблоном, образцом поведения для членов данного коллектива. Связи внутри подобных социальных структур как бы определяют каналы коммуникации в обществе и служат гарантией его стабильности³⁶. В этом смысле правила брачных отношений, дей-

Ан(небо) и Ки(землю), от брака которых родился Энлиль, глава пантеона, хозяин земли, основатель Ниппура в самой середине земного диска.

³⁴ Ср. также проанализированные в другом месте религиозно-философские схемы творения, построенные на принципе «оплотнения материи» и нередко соотношенные с элементами числового ряда (ср. учение «Братьев Чистоты» [*Ikhwān al-Safā'*] со схемой порождения от творца до человека как последнего звена бытия или схемы манихейской и гностической космологии и т. д.), или более примитивные космологические схемы африканских племен, начинающиеся с создания основных элементов мира, затем — элементов ландшафта, животного и растительного царства, далее — человека, первой брачной пары и т. д. См.: Н. Baumann. *Schöpfung und Urzeit der Menschen im Mythos der afrikanischen Völker*. Berlin, 1936.

³⁵ На стыке этих двух рядов выступает обычно культурный герой, завершающий устройство космоса (обычно уже в узкоземных масштабах) и открывающий данную культурно-историческую традицию актом установления норм социального поведения членов коллектива. Ср. такие примеры как Прометей у греков, Тане у маори, Дох у кетов, Мухаммед в космогонической схеме Аттара (см. Е. Э. Бертельс. Суфийская космогония у Фарид ад-Дина Аттара. В кн.: *Избранные труды. Суфизм и суфийская литература*. М., 1965, с. 369), предки групп *nūmāy'ma* у индейцев квакиутль, спускающиеся с Неба или выходящие из моря на землю в отмеченном месте (см. F. Boas. *Kwakiutl Ethnography*. Chicago, 1966, с. 42) и т. п.

³⁶ См.: R. Firth. *We, the Tikopia. A Sociological Study of Kingship in Primitive Polynesia*. London, 1957, с. 575 и след.; ср. Его же. *Human Types. An Introduction to Social Anthropology*. London, 1956, с. 98 и след.

ствительно, отражают важнейший участок процесса универсального обмена (*échange*) культурными ценностями, без которого не может существовать ни один коллектив³⁷ (чисто негативный характер таких правил, как, например, экзогамных, не меняет сущности дела).

Обширный круг фактов, относящихся к наиболее архаичным коллективам в настоящем и прошлом, свидетельствует, что в текстах космологического периода всегда можно выделить, по крайней мере, три рода схем: 1) собственно космологические схемы, 2) схемы, описывающие систему родства и брачных отношений и 3) схемы мифо-исторической традиции. Последние схемы состоят, как правило, из мифов и того, что условно можно назвать «историческими» преданиями. Нередко современные исследователи с трудом устанавливают демаркационную линию между этими двумя компонентами традиции, не смотря на то, что туземцы обычно не затрудняются в их разграничении. Скорее всего, правы те³⁸, кто связывает «исторические» предания с участием человеческих существ, подобных носителям данной традиции³⁹, во-первых, и с событиями, охватываемыми актуальной памятью коллектива (собственная память рассказчика, память поколения отцов, генеалогические схемы и т. п.), во-вторых⁴⁰. Весьма любо-

³⁷ См.: С. Lévi-Strauss. Les structures élémentaires de la parenté. Paris—La Haye, 1967.

³⁸ Ср., например: В. Malinowski. Argonauts of the Western Pacific. An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian. New Guinea, New York, 1961, с. 299 и след. (ср. о структуре старой традиции — *libowgo*); ср. Его же. Myths in Primitive Psychology. London, 1926, с. 124—125.

³⁹ Из этой особенности вытекает другая, еще более существенная: в отличие от «исторического» предания в мифе случаются и те события, которые немислимы ни в каких других условиях. Иначе говоря, речь идет о принципиально более свободной дистрибуции элементов в мифе; ср. характеристику «доисторического» времени типа *аллжира* у австралийских туземцев (и сходного с ним времени «сновиденный»), когда легко осуществляются самые различные превращения (изменения тела, превращения человека в животное, переходы из одной сферы в другую и под.).

⁴⁰ Ср. анализ Э. Сэпиром различий между мифом и легендой в индейской традиции нутка. И миф и легенда признаются сообщениями об истинных событиях, но миф относится к туманному прошлому, когда мир выглядел совсем иначе, нежели теперь (животные имели еще человеческий облик, известные племена еще не заняли своих исторических территорий и т. п.). Легенда, напротив, имеет дело с историческими персонажами человеческой природы; она относится к определенному месту и определенному племени, существующему и сейчас; она связана с событиями, обладающими актуальной ритуальной или социальной значимостью. Миф как предмет рассказа является всеобщей собственностью, тогда как легенда может быть рассказана только теми, кто происходит по нисходящей линии от героя. См.: E. Sapir. Indian Legends from Vancouver Island. — JAF, vol. 72, 1959, с. 106—114 (посмертная публикация). Ср. также недавние удачные попытки разграничения жанров внутри «нарратив-

пытно, что сходные «исторические» предания соседнего племени квалифицируются данным племенем как лежащие в мифологическом времени (а не «историческом»); ср. в качестве параллели трактовку членов чужого коллектива как не принадлежащих к человеческому роду (иногда — как животных). Наконец, для «исторических» преданий рассматриваемого типа показательно, что за пределами охватываемого актуальной памятью все прошлое недифференцировано лежит в одной плоскости без различия более и менее удаленных от времени рассказчика событий. Актуальность «исторических» преданий подтверждается жанром этиологических объяснений основных объектов на территории данного коллектива и его основных социальных установлений⁴¹. В силу операционности определенных объектов в мифопоэтическом мышлении (как это сделано? как произошло? почему?) актуальная картина мира неминуемо связывается с космологическими схемами и с «историческими» преданиями, которые рассматриваются как прецедент, служащий образцом для воспроизведения уже в силу только того, что данный прецедент имел место в «первоначальные» времена⁴².

ной» прозы с помощью идентификации по признакам *fabulous-factual* и *secular-sacred* (историческая проза описывается как пересечение признаков *factual* и *secular*). См.: C. S. Littleton. A Two-Dimensional Scheme for the Classification of Narratives. — JAF, vol. 78, 1965, с. 21—27; W. Bascom. The Forms of Folklore: Prose Narratives. — Там же, с. 3—20. К типологии устных традиций, передающих историческое содержание, см.: J. Vansina. La valeur historique des traditions orales. — «Folia Scientifica Africae Centralis», vol. IV, 1958, с. 58 и след.; Его же. De la tradition orale. Essai de méthode historique. Tervuren, 1961 (особенно табл. II, с. 120) и др. Проблема отношения агиографических легенд к мифу, с одной стороны, и к историческим текстам, с другой стороны, а также методы «историзации» и «деисторизации» агиографических легенд подробно рассматриваются в кн.: H. Delehayе. Les légendes hagiographiques. Deuxième édition. Bruxelles, 1906; ср. его же. La méthode historique et l'hagiographie. — «Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques» 5 série, t. XVI, N 5—7, 1930, с. 218—231. О биографии как историческом источнике и новых методах ее анализа см.: J. A. Garraty. The Nature of Biography. New York, 1957. Его же. The Application of Content Analysis to Biography and History. — «Trends in Content Analysis». Urbana, 1959, с. 171—187.

⁴¹ Например, во время периодически совершаемых путешествий по старым племенным территориям, когда хранители традиции, обладающие в силу этого высшими полномочиями (типа *inkata* у аранта), дают объяснения юношам, прошедшим через обряд инициации.

⁴² Та же проблема различения жанров возникает и для более поздних и развитых традиций в связи с общей теорией «Sagenkategorien», выдвинутой еще в 30-е гг. См. W. von Sydow. Kategorien der Prosa-Volksdichtung. — «Selected Papers on Folklore». Copenhagen, 1948, с. 60—85 (статья 1934 г.); здесь предлагается выделять *Erinnerungssagen*, *Chroniknotizen*, *Zeugensagen*, *Ursprungssagen* и *Memorat*; под последним следует понимать повествование личного характера, которое может перейти в традицию в качестве *Erinnerungssagen*. Ср. также: L. Нонко. Memorates and

Следовательно, «исторические» предания, включая сюда и генеалогические схемы, и схемы, описывающие систему родства и брачных отношений, служа в конечном счете одним и тем же целям, образуют как бы временной диапазон данного коллектива, выраженный в терминах поколений⁴³, — от предков в прошлом до потомства в будущем. Эта модель, вскрываемая обычно в результате специальных исследований и реконструкции, в некоторых отмеченных для коллектива ситуациях находит вполне наглядное пространственное выражение. Ср. соответствующее этнографическим описаниям изображение Шатобрианом исхода начезов из своих старых племенных территорий под давлением ирокезов (шествие открывали воины, несшие кости предков, а замыкали его женщины с новорожденными и на руках)⁴⁴.

Приблизительно в первом тысячелетии до нашей эры широкий круг народов и государств — от Средиземноморья до Тихого океана — приблизился и частично вошел в период исторического существования. Вопрос о том, как и почему это произошло, лежит вне задач этой статьи. Здесь достаточно констатировать вторичный факт — появление раннеисторических описаний. В этих описаниях весьма полно и последовательно отразились отмеченные выше особенности текстов космологического периода. Эта преобладанность не случайна, а необходима. В известный момент оказалось, что космологические схемы в их традиционной форме уже не в состоянии удовлетворительно описывать и объяснить (а для той поры «описать» и «объяснить» суть синонимы) новые факты, которые приобрели значе-

the Study of Folk Beliefs. — «Journal of the Folklore Institute», Vol. 1, 1/2, Bloomington. 1964; J. Pentikäinen. Grenzprobleme zwischen Memorat und Sage, — «Temenos», vol. 3, 1968, с. 136—167 и др.

⁴³ Каждое поколение (*γενος*) людей имеет свое особое время. Боги образуют поколение, существующее вечно (*αὐτὸν ἔσονται*); поэтому для них нет генеалогии в отличие от человеческих поколений, образующих генеалогическую (не хронологическую!) последовательность. См.: J.-P. Vernant. Ук. соч., с. 57.

⁴⁴ Ср.: «Le lendemain, au point du jour, mes hôtes me quittèrent. Les jeunes guerriers ouvraient la marche, et les épouses la fermaient; les premiers étaient chargés des saintes reliques; les secondes portaient leurs nouveau-nés; les vieillards cheminaient lentement au milieu, placés entre les aïeux et leur postérité, entre les souvenirs et l'espérance, entre la patrie perdue et la patrie à venir». F. R. Chateaubriand. Atala (Epilogue); «des saintes reliques», как следует из предыдущего, костные останки предков. Иногда символическим представлением предков являются их изображения, ср. о соответствующих деревянных фигурках у туземцев южной части Тихого Океана — *moai kavakava* в кн.: A. Métraux. Easter Island. A Stone-Age Civilization of the Pacific. New York, 1957, с. 144 и след.

ние для жизни общества, соизмеримое со значением космологических фактов. Сама космологическая схема была практически закрытой и кончалась первым культурным героем; всё, что было после этого поневоле должно было расцениваться как менее существенное. При переходе от космологии к истории, как и при сходном переходе от мифопоэтического взгляда на мир к логико-дискурсивному (или научному) мировоззрению, некоторые ключевые принципы старой традиции были проанализированы в связи с рядом новых парадоксальных ситуаций. Оказалось, что старая космологическая традиция описывает лишь часть ситуаций, требующих описания. Нужно было создать описание нового типа, которые включали бы в себя и эти парадоксальные ситуации (например, возникшие в результате контактов своей и чужой традиции или в результате интеграции ряда родственных традиций и создания некоей общности более высокого порядка, не объясняемой только суммой особенностей интегрированных традиций). Для этого нужно было найти в новых, «исторических» фактах соответствия основным элементам и операциям космологических описаний, т. е. выделить такую схему описания, которая, будучи вариантом космологической, внутри «истории» рассматривалась бы как инвариантная. Сходная ситуация в то же время возникла на стыке мифа и науки. Для осуществления этого перехода нужно было деперсонифицировать героев старой космологической мистерии (Земля, Небо, Океан и т. д. стали соответствующими стихиями, веществами конкретного свойства и — далее, в ряде направлений — некими абстрактными элементами мира), придать более абстрактный вид операциям, связывавшим этих героев в мифе (вместо конкретных актов рождения, смерти — возникновение, исчезновение), расщепить старые мифопоэтические континуумы и приложить к их составным частям результаты абстрагирования мифопоэтических операций (ср. операции возникновения, исчезновения применительно к временному и пространственному аспекту бытия), допустить более свободную игру, участниками которой были бы элементы мира, а правила определялись бы новыми абстрагированными операциями (создание логически парадоксальных ситуаций за счет максимального снятия дистрибуционных ограничений), привести полученные результаты в соответствие с эмпирическими данными за счет выделения феноменального и абсолютного трансцендентного аспектов бытия (при этом первый может еще долгое время удерживать черты мифопоэтического взгляда на мир, тогда как второй строится через отрицание атрибутов первого) и, наконец, проецировать достигнутые результаты на область эпистемологии⁴⁵.

⁴⁵ Нечто подобное происходило и в истории раннеевропейской живописи на том ее этапе, когда начинает обнаруживаться разрыв со старой традици-

Отчасти параллельно этому переходу совершался переход от космологических текстов указанного типа к раннеисторическим описаниям. Последние усвоили от первых построение, которое (явно или завуалированно) предполагает ответ на некую серию вопросов. В этом смысле зачин «Се повѣсти времяньныхъ лѣтъ. Откуда есть пошла руская земля. Кто въ Киевѣ нача первѣе княжити и откуда руская земля стала есть» имеет за собой длительную традицию, восходящую к текстам космологического характера. Нередко в раннеисторических описаниях вопросо-ответная форма становится стилистическим приемом⁴⁶ или локализуется в связи с отдельными фрагментами текста⁴⁷. По-видимому, хотя бы отчасти обилие диалогов в раннеисторических описаниях можно объяснить следованием старой вопросо-ответной композиции (ср. диалоги у Геродота, нередко конструируемые как вопрос и ответ⁴⁸, или речи у Фукидида, за исключением VIII книги⁴⁹,

онной иконописью. В этом отношении особенно характерно творчество Джотто — тем более, что он одним из первых попытался представить набор евангельских эпизодов как строго последовательную серию циклов, соотносенную с временной осью, разворачивающейся по горизонтالي (в отличие от вневременной вертикальной композиции средневековой иконописи), ср. фрески в Капелле Скровеньи в Падуе, изображающие историю Марии и Христа. Попытке представить евангельский рассказ как сообщение исторического плана, соотносимое с хронологией во всем кроме сакрально отмеченных моментов (ср. место сцены «Благовещения»), соответствует стремление разрушить изображение как моленный образ, предполагающий связь со зрителем — адептом, за счет профильной ориентации персонажей картины и установления связей между ними («диалог»). Приобретая независимый сюжет, картина как бы теряет свое ритуальное значение и меняет свой семиотический топос. См. G. Previtali. Giotto. Vol. 1—2. Milano, 1964; И. Данилова. Джотто. М., 1970. Дальнейшее развитие пейзажа в итальянской живописи и включение его в сюжет можно рассматривать как следующий шаг во внутренней организации изображения, компенсирующий разрыв связи между моленным образом и молящимся. Интересно отметить, что в этот же период и особенно несколько позже (кватроченто) закладываются основы историографической традиции. См.: Вагон. Das Erwachen des historischen Denken im Humanismus des Quattrocento, — «Historische Zeitschrift», 1932, с. 5—20 и др. Ср. также А. Н. Мелик-Гайказова. Французские хронисты XIV в. как историки своего времени. М., 1970 (здесь же библиография).

⁴⁶ Ср. в сагах (в их начале): «Почему прозван Арт Одиноким? Не трудно сказать. Однажды ...»; «Как произошло изгнание сыновей Уснеха? Не трудно сказать. Однажды ...» и т. д. См.: Ирландские саги. Пер. А. А. Смирнова. М.—Л., 1961, с. 25, 137.

⁴⁷ Ср. в древнекитайских «Речах Царств» («Го Юй»): «Царь Хуань спросил: «Как добиться успеха в занятиях народа? — Гуаньцзы ответил: «Четырем (группам) народа нельзя селиться вместе ...». Царь спросил: «Как же расселить воинов, земледельцев, ремесленников и купцов?». Гуаньцзы ответил: ...» и т. д. См.: Хрестоматия по истории Древнего Востока. М., 1963, с. 456 (Из речей царства Ци).

⁴⁸ Любопытно, что к диалогам Геродот прибегает и в тех случаях, когда ему нужно передать нечто, свидетелем чего он не был и о чем ему никто не мог рассказать (ср. беседу персидских вельмож в тайном со-

или, наконец, чередование диалогов и монологов в «Шу цзин» /«Книга Истории»/); продолжение этой традиции иногда обнаруживается и в гораздо более поздних текстах⁵⁰. Тем не менее,

брании, III, 80—82, диалог Артабана и Ксеркса перед походом на Грецию, VII, 46—52 и др.). Характерно, что подлинные диалоги, речи, обращения к народу, известные Геродоту, греческий историк предпочитал не приводить или передавать их в краткой (нередко измененной) форме, что было замечено еще Дионисием. Кстати, и Тацит включал в свои сочинения лишь те речи, которые не были опубликованы. Теоретическое осмысление темы речей в историческом описании см. у Полибия II, 25; XXXVI, 1 и Диодора XX, 1—2. Сходное явление отмечено в древнекитайских сочинениях, где широко используются т. наз. *юй янь* («речи, вложенные в уста»), ср. «Чжуанцзы» (IV—III вв. до н. э.). Критическое использование этого понятия в связи с рассмотрением раннеисторической традиции в терминах «действительного» и «пустого» начинается с Сыма Цяня и Ван Чуна. См. подробнее, В. Watson. *Ssu-ma Ch'ien Grand Historian of China*. New York, 1958; J. Průšek. *L'histoire et l'épopée en Chine et dans le monde occidentale (étude sur les différentes manières de concevoir l'histoire des hommes)*, — «Diogene». 42, 1963, с. 37 и след. и особенно: Ю. Л. Кроль. О двух традициях отношения к материалу в Ханьской литературе, — «История, культура, языки народов Востока». М., 1970, с. 124 и след. Ср. Его же. О некоторых особенностях метода использования источников в «Исторических записках» Сыма Цяня, — «Дальний Восток». М., 1961. Две традиции в подходе к материалу прошлого так или иначе отражаются и позже, причем не только в историографии. Ср. О. Král. *Several Artistic Methods in the Classical Chinese Novel Ju-lin wai-shih*, — AOr 32, 1964, с. 28 и след. См. Сыма Цянь. Исторические записки («Ши Цзи»). М., 1972.

⁴⁹ Ср. также и диалоги (ср. V, 87—111: диалог афинян с мелосцами и др.).

⁵⁰ О вопросо-ответном диалоге в начальной русской летописи и его связи с фольклорными источниками см. в кн.: Д. С. Лихачев. Русские летописи. М.—Л., 1947, с. 132—144. Особенно показательны диалоги Ольги с древлянскими послами, где фактически содержатся в вопросах загадки, или Святослава с греческим императором, построенный как состязание в «мудрости-хитрости». Та же вопросо-ответная структура, связанная с диалогом, обнаруживается, например, в балладах, которые в ряде традиций выступают как представитель или заместитель исторического жанра. Недавно было обращено внимание на различия между балладами, построенными в виде «куплетов» и «катренов» (на материале английских и шотландских баллад из собрания Чайлда). «Куплетные» баллады отражают старую диалогическую структуру драматических импровизаций (часто ритуального характера), ср. сходные соображения, относящиеся к некоторым частям Эдды, см.: В. S. Philpotts. *The Elder Edda and the Ancient Scandinavian Drama*. Cambridge, 1920, с. 98 и др. Баллады в виде «катренов» представляют собой эпическую переработку «куплетных» форм по принципам, описанным М. Пэрри и А. Б. Лордом. Ср. обычный тип построения английских баллад:

Or got ye this by sea or by land?
Or got ye it off a dead man's hand?

I got not it by sea, I got it by land,
And I got it, madam, out of your own hand.

См.: J. H. Jones. *Commonplace and Memorization in the Oral Tradition of the English and Scottish Popular Ballads*. — JAF, vol. 74, 1961, с. 97—112, A. B. Friedman. *The Formulaic Improvisation Theory of Ballad Tradition — A Counterstatement*, — Там же, с. 113—115 и др.

еще более важно то, что само раннеисторическое описание обычно строилось как ответ, который необходимо найти. Никогда не предполагалось, что ответ может открыто и полностью находиться в тексте, признаваемом за первоисточник. Чтобы найти искомый ответ нужно было совершить определенные операции над текстом, ср. метод рационалистической интерпретации мифов Геродотом (с такими приемами, как мотивированная замена, дублирование мотивов, синкретизм мотивов и т. п.) или метод обратных умозаключений Фукидида. В этом отношении поиск ответа в раннеисторических описаниях еще сохраняет некоторые связи с процедурой получения ответа в ритуалах, соответствующих космологическим текстам (ср. *brahmodya* во время жертвоприношения, суд Божий с отгадыванием загадок, выбор решения гаданием и т. п.). Не случайно, что за раннеисторическими описаниями впоследствии укрепилось название *istoria* (первоначальное значение — «расспрашивание», «расспросы»⁵¹ и лишь потом «исследование», основанное, очевидно, на расспросах, «знание», «наука» и, наконец, «рассказ о прошлых событиях»; ср. *istoréō* «расспрашивать», «разузнавать», «осведомляться» и т. п.⁵²) с весьма поучительной этимологией⁵³. Характерно, что одним из самых важных источников сведений, сообщаемых в этих ранних историях, были именно расспросы (*istoria*) очевидцев, местных жителей и т. д., на что указывает сам Геродот (II, 99: *istoriēn*, наряду с личным наблюдением *ōfis*, умозаключением *gnōmē* и передачей со слов других — *katà tà ḡkonon*), и что в значительной мере относится и к Фукидиду⁵⁴.

Интерпретация времени и пространства в раннеисторических описаниях также обнаруживает отчетливые связи с космологическими текстами, хотя именно в трактовке этих категорий история наиболее резко противопоставила себя космологии. Один из парадоксов переходного периода состоял в том, что при полном принятии циклической концепции времени⁵⁵, унаследован-

⁵¹ Ср. ниже у Геродота *istoriōsi élitasthai ti* «знать что-либо благодаря расспросам» или же: *Proōdōton istoriēs alōdexis*.

⁵² Особенно показателен культовый архаизм *istoréō* «вопросать» (*Phōtron*. Еврипид).

⁵³ К *isto-top-ia* ср. *id-ēa*, *ēd-os* и в конечном счете **ueid-* «видеть», «знать» (ср. выше о поэте как хранителе памяти о прошлом, видящем невидимое).

⁵⁴ Типологическую параллель к историческому описанию как ответу на вопрос, введенную в самый механизм исторического процесса, можно обнаружить у Тойнби в его *Challenge-and-Response*; см. А. J. Тойнбее. *A Study of History*. Vol. II. Oxford—London, 1934 (1935): *The Range of Challenge-and-Response*, с. 1 и след.; ср. также: *Toynbee and History*. *Critical Essays and Reviews*. Ed. by M. F. Ashley Montagu. Boston, 1956, с. 173 и след.

⁵⁵ Это относится и к Геродоту, и к Фукидиду, и к Полибию, если

ной от мифопоэтической традиции, предпринимались многочисленные попытки «распрямить» цикл (хотя бы последний по времени) за счет аранжировки его посредством единиц, не образующих подциклы. Конкретно эти попытки выражались в составлении списков, упорядоченность элементов которых так или иначе соотносилась с хронологией. Древнейшим образцом могут служить остатки древнеегипетской летописи, сохранные «Палермским камнем» (XXV в. до н. э.)⁵⁶; другой пример несколько иного рода — ассирийские списки эпонимов (*лимму*), XII—VII вв. до н. э.⁵⁷. Одна из величайших историографических традиций — китайская; для нее характерно скрупулезное внимание к проблеме датировки (иногда известен не только год события, но и месяц и даже день); в сочетании с ярко выраженной тенденцией к классификации явлений и наличием определенных шаблонов исторического описания и его жанров (история данного царствования, истории династии — *chêng shih*, анналы — *p'ien n'ien* и др.) интерес к хронологии реализовался в составлении погодных и иных хронологических списков⁵⁸. Любопытно, что еще до установления системы летосчисления в Китае исчисляли время по числу годовых жертвоприношений⁵⁹, совершенных *ваном*, что и отражено в специальных гадательных над-

говорить только о вершинах греческой науки. Хронология у этих историков оказывалась или мнимой («логической»), как у Фукидида, или вовсе несостоятельной, как у Геродота. Высказывалось удивление почти полным пренебрежением со стороны «Отца истории» к тому, что помогает единственно возможным образом связать разнородные события в различных странах, — к времени. См.: H. Fränkel. Eine Stileigenheit der frühgriechischen Literatur. — I—II. — NGWC, Phil.-hist. Kl. 1924, с. 114—115 (= Wege und Formen frühgriechischen Denkens. München, 1960, с. 40 и след.). Уровень хронологической техники Геродота достаточно ясен из II, 142—146 его «Истории» (египетская и эллинская хронология). Несомненно, что этот уровень определялся содержанием самого понятия *χρόνος* у предшественников Геродота. Показательно, что у Гомера это слово никогда не обозначало точки, но исключительно — длительность; ср.: H. Fränkel. Die Zeitauffassung in der frühgriechischen Literatur, — «Wege und Formen», с. 1 и след.

⁵⁶ См.: H. Schäfer. Ein Bruchstück altägyptischer Annalen, — «Abh. d. kgl. Preuss. Akad. d. Wiss». Phil.-hist. Kl. Abh. 1, 1902; K. Sethe. Urkunden des Alten Reichs. Leipzig, 1933, с. 235—249. Ср. также списки фараонов и их династий, включая труд Манефона, известный лишь в извлечениях. См. J. H. Breasted. Ancient Records of Egypt. Vol. I—V, Chicago, 1906—1907, а также A. Gardiner. Egypt of Pharaohs. An Introduction. Oxford, 1961, с. 46 и след.

⁵⁷ См.: A. Ungnad. Eponymen, — «Reallexikon der Assyriologie», II, Berlin—Leipzig, 1938, с. 412 и след.

⁵⁸ См. O. Franke. Der Ursprung der chinesischen Geschichtsschreibung, — SPAW, Phil.-hist. Kl. 1925, с. 276 и след; его же. Der Sinn der chinesischen Geschichtsschreibung. — «Forschungen und Fortschritte», Bd. 13, N 13, 1937; Chin Yü-fu. Chung-Kuo Shih-Hsüeh Shih. 1944; J. Needham. Science and Civilization in China, vol. 1, Cambridge, 1954, с. 74 и след.

⁵⁹ В качестве известной аналогии можно привести зависимость цейлонской исторической хроники «Махаванса от данных т. наз. *пунья-поттхака* («Книг заслуг»), в которых записывались благодеяния верующего.

писях. Наконец, уже в Чжоуском периоде появляются родовые деревянные таблички, на которые заносились имена предков и даты их рождения и смерти. Эти таблички хранились в особых помещениях или ларцах, им совершались жертвоприношения, они выносились во время ритуалов (например, похоронных). Такие же таблички известны в японской буддийской традиции (*ihai*); некоторые образцы их найдены на Новой Гвинее.

Раннегреческая традиция также богата примерами списков, соотносимых с осью времени. Речь идет о генеалогических поэмах (типа *Κορινθιακά* Евмела)⁶⁰ и анналистических трудах типа *Ἔθροι*, *Annāles* (ср. также *Annāles pontificium*), погодных официальных записях. Сочинения такого рода послужили образцом для генеалогических работ логографов (ср. *Γενεαλογίαι* Гекатея Милетского, Акусилая Аргосского, Ферекида, *Ἔθροι* Харона из Лампсака, труды Гелланика Митиленского, Ксанфа Лидийского и др.⁶¹ Показательно, что логографы начинают свои генеалогии с мифологических времен или даже с сотворения мира (как Акусилая), ничем в этом случае не отличаясь, например, от гесиодовской «Теогонии»; различия касаются лишь заключительных частей, где прослеживалась завершающая часть генеалогий уже вполне исторических персонажей. Генеалогии с большим или меньшим успехом могли трансформироваться в хронологические последовательности при применении логографами метода исчисления по поколениям (разумеется, весьма приблизительного) или анализа синхронизмов.

Особый интерес в этом отношении представляет индийская традиция, внутри которой собственно исторические сочинения появились весьма поздно. Несмотря на это, издавна считалось, что брахман не достигнет процветания, если он не знает Пуран, не подкрепляет Вед знакомством с Пуранами и «Итихасой» (*Itihāsa*). «Ваю-Пурана» и «Падма-Пурана» сообщают, что особой обязанностью *sūta* было сохранение генеалогий богов, риши, наиболее выдающихся царей и традиций великих людей, о которых говорилось в Пуранах и Итихасе⁶² Певцы генеалогиче-

⁶⁰ Павсаний упоминает и о позднейшей прозаической перделке этой поэмы. Диоген Лаэртский (IX, 2, 20) сообщает о поэме Ксенофана, посвященной Колофону, которая, видимо, напоминала по характеру еумеловское сочинение.

⁶¹ Фрагменты из сочинений логографов см.: С. Th. Müller. *Fragmenta historicorum graecorum*. Vol. 1—5. Paris, 1841—1870; F. Jacobson. *Fragmente der griechischen Historiker*. Berlin, 1923—1930. О логографах см.: L. Pearson. *Early Ionian Historians*. Oxford, 1939 (chap. I); F. Pfister, *Zur älteren griechischen Historiographie und Chronologie*, — «Klio», XV, 1918, с. 195 и след.; F. Jacoby. *Griechische Geschichtsschreibung*. — «Die Antike» II, 1926, с. 1 и след. и др.

⁶² Ср.: *Sva-dharma eva sūtasya sadbhir dr̥ṣṭaḥ purāṇanaiḥ devatānām ṛṣiṇām ca rājñām cāmīta-tejasām*

ских стихов назывались *purā-vid* (или: *purāṇa-vid*, *purāṇa-jñā*, *purāṇika*, *purāṇika*), а знатоки генеалогий — *vamśavid*⁶³. Как известно, существовали две генеалогические и хронологические традиции — брахманов и кшатриев, сопоставление которых, возможно, прояснит некоторые детали истории Древней Индии⁶⁴. Важно напомнить, что подобная генеалогическая традиция существует и в настоящее время (нередко тайно) в разных частях Индии⁶⁵ (особенно в северной и центральной Индии — в Раджастане и в Гуджарате). Такие тайные генеалогические списки (регистры) позволяют восстановить локальную историю на протяжении трех-четырех веков (обычный объем генеалогической памяти — не более семи поколений). Локальная история, содержащая описания сооружения храмов, рытья колодцев и прудов, свадеб и т. п., строится по родословиям (*got*), а не применительно к данной деревне. Вместе с тем генеалогисты строят переходы между эпохой творения, первым предком и достоверной историей последних трех — четырех эпох⁶⁶ (с применением техники «телескопажа» как на содержательном, так и на формальном уровнях, ср. различные виды усечения слов, использование особого алфавита и т. п.)⁶⁷. Особое место принадлежит генеалогической традиции в Океании⁶⁸.

vamśānām dhāraṇam kāryam śrūtānām ca mahātmanām
itihāsa-purāṇeṣu diṣṭā ye brahma-vādibhiḥ

Vāyu-Purāṇa I, 31—32.

Ср. «Padma-Purāṇa» (V, 1, 27—28).

⁶³ К *-vid-* ср. выше *ιστορία* (из **yeid-* + *tor-*).

⁶⁴ Подробнее см.: F. E. Pargiter. *Ancient Indian Historical Tradition*, London, 1922 (ср.: Его же. *The Purāṇa Text of the Dynasties of the Kāli Age*. London, 1913); S. K. Chatterji. *Itihāsa, Purāṇa and Jātaka*. — «Woolner Commemoration Volume» Lahore, 1940, с. 34—40; H. Bechert. *Zum Ursprung der Geschichtsschreibung im indischen Kulturbereich*. Göttingen, 1969.

⁶⁵ Первые сведения о ней см.: James Tod. *Annals and Antiquities of Rajasthan*, London, 1829 (1832); A. K. Forbes. *Rāsmālā or Hindu Annals of the Province of Gozerat*, 1856; ср. также: L. P. Tessitori. *Descriptive Catalogues of Bardic and Historical Manuscripts*. Calcutta, 1917—1918.

⁶⁶ По существу то же самое присутствует и в Пуранах, где исторические роды возводятся к мифологическим истокам. Так, царские родословия прослеживаются до *Manu Vaivasvata*, имевшего девять сыновей и одну дочь, откуда пошли «солнечная» и «лунная» династии. О параллелях к этой архетипической ситуации см. в другом месте. Здесь же достаточно только упомянуть о ситуации у аканов (Золотой Берег), определяемой противопоставлением Солнца в центре, воплощаемого в фигуре царя, и Луны (Матери-Богини), к которой через Царицу-Мать восходят генеалогически все аканы. См. Eva L. R. Meyerowitz. *The Sacred State of the Akan*. London, 1951; ср. Ее же. *Akan Traditions of Origin*. London, 1952.

⁶⁷ См. из последних работ: T. N. Dave. *The Institution of Bards in Western India*, — «Eastern Anthropologist», IV, N 3—4, 1951, сс. 166—171; A. M. Shah, R. C. Schroff. *The Vahivancā Bāroṭṭ of Gujarat: a Caste of Genealogists and Mythographers*, — JAF, vol. 71, 1958, с. 246—276;

В последние годы описано довольно большое количество далеко идущих генеалогических традиций в Африке и (меньше) в Южной, Центральной и Северной Америке⁶⁹ и самих генеалогистов⁷⁰. Естественно, возникают попытки соотнесения фактов данной традиции с фактами других традиций (смежных) или же со свидетельствами археологии⁷¹, откуда все более растущая

J.-L. Chambard. La Pothî du Jagâ ou le registre secret d'un généalogiste du village en Inde Centrale, — «L'Homme», t. III, N 1, 1963, с. 5—85; A. C. Mayer. Caste and Kinship in Central India. A Village and Its Region. Berkeley and Los Angeles, 1966, с. 194 и след. и др. Из ранних работ, посвященных другим традициям, ср. прежде всего: E. E. Evans-Pritchard. Nuer, Oxford, 1940, с. 199—200.

⁶⁸ Ср.: R. Piddington. The Evidence of Tradition, — «Essays in Polynesian Ethnology», ed by R. W. Williamson. Cambridge, 1939 (и другие исследования этого автора); Te Rangî Hiroa. The Value of Tradition in Polynesian Research, — «Journal of the Polynesian Society», vol. 30, 1926; J. B. W. Robertson. Genealogies as a Basis for Maori Chronology, — Там же, vol. 65, 1956 и др.

⁶⁹ Ср. обычай покрывать тотемные столбы резьбой, которая иллюстрирует историю рода вл: ельца столба. См.: V. Garfield. Tsimshian Clan and Society. Seattle, 1939, с. 209 и др.; широкое распространение записей исторического (в конечном счете) характера типа *probanza* (удостоверения знатности с указанием браков), *itulos* (история рода, селения, описание его границ) и т. д., летописей (ср. «Летопись какчикелей» — Memorial de Solola). См. A. Recinos, D. Goetz. The Annals of the Cakchiquels. Norman, 1953; P. В. Кинжалов. Культура древних майя. Л., 1971, с. 58 и след. Интересно, что некоторые из таких исторических источников хранятся в тайне и выносятся на обозрение раз в год во время праздника местного святого. Алькальд несет эти «титulos» перед статуей святого. Вся церемония типологически сопоставима с некоторыми ритуалами, связанными с мировым деревом. См. F. Termer. Zur Ethnologie und Ethnographie des nördlichen Mittelamerika, — «Ibero-amerikanisches Archiv», Bd. 4, 1930, с. 303—492; P. В. Кинжалов. Ук. соч., с. 62 и др. Наконец, особо следует подчеркнуть исключительный вклад древнеамериканской традиции в разработку хронологии, создание календаря, показания которого были предметом фатальной веры, в общее развитие математики. Ср. работы J. E. S. Thompson'a, S. G. Morley, Ch. C. Fulton'a, R. Long'a, G. J. Sanchez'a, H. M. Calderon'a и т. д. Общее положение дел освещено в кн.: М. Леон-Портилья. Философия науа. М., 1961; P. В. Кинжалов. Ук. соч., с. 131 и след.

⁷⁰ Ср.: A. Kagame. Le code ésotérique de la dynastie du Ruanda «Zaire», I, 1947, с. 363—386; его же. La poésie dynastique du Rwanda, — «Mémoires de l'Institut Royal Colonial Belge», Classe des Sciences Morales et Politiques, t. XXII, Bruxelles, 1951; Его же. La notion de génération appliquée à la généalogie dynastique et à l'histoire du Rwanda des X—XI siècles à nos jours, — Там же. Nouvelle série. T. IX. Bruxelles, 1959; R. Oliver. The Traditional Histories of Buganda, Bunyoro, and Nkole. — «The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland». Vol. 8, 1955, с. 111—117; J. D. Fage. Some Notes on a Scheme for the Investigation of Oral Tradition on the Northern Territories of the Gold Coast. — «Journal of the Historical Society of Nigeria» I, 1956, с. 15—19; ср. также работы: J. Vansina, E. L. R. Meyerowitz, H. B. Nicholson и др.

⁷¹ Среди этих работ ср. особенно: R. A. Hamilton. History and Archaeology in Africa. — «Report of a Conference Held in July 1953 at the School of Oriental and African Studies». London, 1955; H. B. Nicholson. Native Historical Traditions of Nuclear America and the Problem of Their

популярность темы соотношения данных устной традиции и истории⁷².

Несомненно, что труды такого рода в значительной степени способствовали развитию исторического взгляда, в частности, установлению позднее несомненного соответствия между событийной и временной осями. В этом смысле трудам логографов и генеалистов последующие поколения историков обязаны существенно большим, чем заимствование хронологической техники⁷³.

Archaeological Correlation. — "American Anthropologist". Vol. 57, 1955, с. 594—613; D. M. Pendergast, C. W. Meighan. Folk Traditions as Historical Fact: a Paiute Example. — JAF, vol. 72, 1959, с. 123—133 (поразительный пример точного сохранения исторической информации в устной традиции в течение почти тысячелетия); ср. также Lord Raglan. Folk Traditions as Historical Fact, — JAF, vol. 73, 1960, с. 58—59; C. W. Meighan. More on Folk Traditions, — Там же, с. 59—60; F. de Laguna. Geological Confirmation of Native Traditions, Yakutat, Alaska. — "American Antiquity". Vol. 23, 1958, с. 434 и др.

⁷² Ср. полемику в начале века E. Sapir'a, D. Tait'a, W. Mühlmann'a и др. против сторонников скептического взгляда на возможность сохранения в устной традиции достоверных исторических фактов — см. A. Van Gennep, La formations des légendes. Paris, 1910. E. S. Hartland. On the Evidential Value of the Historical Traditions of the Baganda and the Bushongo, — «Folklore», vol. 25, 1915, с. 428—456; R. H. Lowie. Oral Tradition and History, JAF, vol. 30, 1917, с. 161—167 и "American Anthropologist", vol. 17, 1915, с. 597—599 и др. Для современного состояния вопроса характерны такие работы, как Ebiegberi Joe Alagoa. The Use of Oral Literary Data for History: Examples for Niger Delta Proverbs, — JAF, vol. 81, 1968, с. 235—242; J. A. Shelton. Onojo Ogoni: Problems of Identification and Historicity in the Oral Traditions of the Igala and Northern Nsukka Igbo of Nigeria, — Там же, с. 243—257; L. F. Newman. Folklore and History, — «Man», vol. 54, 1954, с. 75; S. O. Biobaku. The Wells of West African History, — «West African Review», vol. 29, 1953, с. 18—19; Его же. Myths and Oral History, — «Odu», I, 1955, с. 12—17; Его же. The Problem of Traditional History with Special Reference to Yoruba Traditions, — "Journal of the Historical Society of Nigeria", vol. 1, 1956, с. 43—47 и др. Тот же вопрос решается и для тех культур, которые обладают достаточно развитой исторической традицией. Ср. В. Kerbelytė. Lietuvių liaudies padavimai. Vilnius, 1970; В. К. Соколова. Русские исторические предания. М., 1970; Th. M. Andersson. The Problem of Icelandic Saga Origins: a Historical Survey. Nym Haven, London, 1964; R. Dorson. Oral Tradition and Written History: the Case of the United States, — "Journal of the Folklore Institute", vol. 1, N 3, 1964; его же. The Debate Over the Trustworthiness of Oral Traditional History, — "Volksüberlieferung. Festschrift für Kurt Ranke". Göttingen, 1968, с. 19—36; K. L. Steckmesser. Robin Hood and the American Outlaw. A Note on History and Folklore, — JAF, vol. 79, 1966, с. 348—355; Sami A. Hanna. The Mawwāl in Egyptian Folklore, — Там же, vol. 80, 1967, с. 182—190; G. Burde-Schneidewind. Die Volkssage als historische Quelle, — "VII МКАЭН", т. 6, М., 1969, с. 241—346; J. Mladenovitch. La poésie orale comme la source historique-ethnographique pour Vuk Karadjitch, — Там же, с. 347—451; T. Ogawa. Remarks on Certain Techniques of Narration in Chinese Vernacular Novels, — Там же, с. 353—356; B. L. Riftin. Problems of the Development of the Chinese Historical Narrative, — Там же, с. 357—362; Gh. Vrabie. Folclorul. București. 1970, с. 55 и след.

⁷³ Новейший исследователь, сравнивая датировки в истории с измерениями в физике, настаивает на зависимости прогресса исторической мысли

В тенденции раннеисторических описаний пренебречь хронологией, помня лишь о циклах («Великий Год», др.-инд. *yuga* и т. д.), можно видеть продолжение мифопоэтического взгляда на циклический характер времени. В тенденции к выработке техники составления хронологических списков целесообразно усматривать скрещение двух устремлений. Одно из них коренится в практике измерений, свойственных космологической традиции. Измерить временные и пространственные размеры Космоса означало воспроизвести некий аспект акта творения со всеми вытекающими из этого благотворными последствиями⁷⁴. Особенно наглядна в этом отношении роль верви, позволяющей измерить расстояние от Земли до Неба и, следовательно, достичь его (ср. в качестве эквивалента перебирание четок как средство подъема к высшему состоянию по мысленной нити)⁷⁵. Другое устремление, приведшее к выработке хронологической техники, связано с космологическим мировоззрением, скорее, в силу отталкивания от него. Как указывалось выше, четкая последовательность событий с намеками хотя бы на относительную их хронологию отмечена в космологических текстах лишь в ядре рассказа об акте творения. Анализ отношений в этом ядре позволил выделить общую схему, принципиально соотнести ее с временной последовательностью и затем абстрагировать ее как раз в такой степени, чтобы сделать эту схему-операцию приложимой к другим, на этот раз уже не космологическим, объектам. Отсюда естественная зависимость: чем более «историческим» (т. е. противоположным космологическому) становится описание, тем более строгой и регулярной становится хронология описываемого. Ее последующее торжество связано с применением ее как раз к наиболее десакрализованным областям.

Работам генеалогического типа в раннеисторической традиции соответствуют описания географического характера, ср. *Γῆς περίοδος* или *Περὶ ἧρως* Гекатея или китайскую «Книгу о горах и морях» («Шаньхай цзин»); списки географических объектов сохранились и в произведениях несколько иного жанра — царских надписях (ср. надписи Аниттаса, надпись Асархаддона, Бехистунскую надпись Дария I и др.) или летописях (ср. Летопись Ашшурбанипала /«Цилиндр Рассама»/ и др.). Нередко в таких

от успехов в технике датировки прошлого. См. I. Meyerson. *Le temps, la mémoire, l'histoire*, с. 337.

⁷⁴ Ср. в частности, акт измерения веревкой, совершенный богом Энлилем и ставший примером для исторического коллектива. О нем см. в шумерской надписи правителя Лагаша Энтемны на глиняном конусе (XXV—XXIV вв. до н. э.).

⁷⁵ Ср.: M. Eliade. *Spitirual Thread, Sūtrātman, Catena aurea*, — «Festgabe für Hermann Lömmel». Weisbaden, 1960, с. 47—56, ср. также следы этих представлений в шаманских традициях, в сказочном мотиве подъема или спуска по веревке, в детских играх и т. п. (об этом подробнее в другой работе).

сочинениях указываются расстояния, часто (как и в случае временных измерений) не имеющие никакого практического значения⁷⁶. В «Землеописаниях»⁷⁷ такого рода легко заметить те же тенденции, о которых говорилось выше в связи с «Генеалогиями»: беря начало в описаниях космологического типа и имея в своих начальных частях описания объектов космологического пространства⁷⁸, в дальнейшем «Землеописания» особенно подробно и регулярно освещают объекты именно той максимально десакрализованной территории, которая не входила в описания, содержащиеся в космологических текстах⁷⁹.

Из сказанного вытекает, что при переходе от космологической традиции к исторической Время и Пространство (и соответствующие им объекты, включая и божественные персонажи типа Хроноса, Геи, Урана и т. д., если ограничиться лишь наиболее известными примерами) из участников космологической драмы превратились в рамки, внутри которых разворачивается исторический процесс. Такое понимание времени и пространства в науке истории стало настолько всеобщим⁸⁰, что многим представляется единственно возможным. Естественно, что такая трансформация могла иметь место при условии десакрализации этих понятий и принятии более свободных правил их использования в новой для них области. Важное подтверждение высказанному мнению можно извлечь из анализа тех ран-

⁷⁶ Ср.: «Бог приказал (скороходу) Шухою шагать от восточного края (земли) до западного, (тот) насчитал 500 000 109 800 бу». «Книга о горах и морях» (Глава «О заморских землях Востока»), см.: «Хрестоматия по истории Древнего Востока», с. 471. Еще более удивительны (правда, в пределах космологической традиции) многочисленные измерения внутри Вселенной, приводимые в брахманских и буддийских сочинениях. См.: W. Kirfel. Die Kosmographie der Inder nach den Quellen dargestellt. Bonn und Leipzig, 1920. Ср. также измерения времени и пространства в ритуале и сам ритуал как единицу измерения того и другого.

⁷⁷ То же в известной мере относится и к описаниям морских путешествий (*περίπλοι*).

⁷⁸ Ср. описание Земли в виде диска, окруженного Океаном, деленной по горизонтали на две половины и т. д., у Гекатея, мало отличающегося в этом отношении от Гомера (ср. также сведения о географических картах — *πίναξ*, составленных Гекатеем и Анаксимандром).

⁷⁹ Иногда описание ограничивалось исключительно чужой (десакрализованной) территорией (ср. «De origine et situ Germanorum» Тацита или его же описание Британии в «De vita Julii Agricolae»; ср. также не дошедшие до нас сочинения Сенеки «О местонахождении Индии» и «О местонахождении и религии египтян»). Идеи Посидония о тесной зависимости между географией и историей, оказавшие сильное влияние на античную историографию, могут рассматриваться как некий аналог мифопоэтическим представлениям о связи пространственного плана с временным, нашедшим отражение как в ритуале, так и в языке. О месте географии в истории см. также Полибий III, 57—59.

⁸⁰ Ср. «Философию истории» Гегеля (особенно «Введение»). Ср.: O. H. K. Spate. Reflections on Toynbee's "A Study of History": a Geographical View, — "Toynbee and History", с. 287—304, а также A. J. Toynbee. A Study of History, vol. 1, с. 26 и след.

неисторических произведений, которые своим появлением знаменовали наибольший прогресс в утверждении исторического взгляда. Не трудно заметить, что к числу таких произведений принадлежат, во-первых, те, в которых автор сосредоточивает свое внимание на нескольких разных (во всяком случае — больше, чем на одной) традициях (ср. Гелланика с его хронологической схемой всеобщей истории многих различных государств, предвосхитившего Эфора и александрийцев, или Сыма Цяня, «Исторические записки» которого явились первой сводной историей Китая)⁸¹, и, во-вторых, те, в которых автор, напротив ограничивает себя предельно узким фрагментом описания (ср. историю Пелопоннесской войны Фукидида⁸² или «Историю Ранней династии Хань» /«Цянь Хань шу»/ семьи Бань, первую попытку описания событий во время правления одной династии). И первый и второй случаи одинаково характеризуются тем, что они предполагают максимальное удаление (или независимость) от сферы сакрального⁸³. В первом случае это достигается в силу необходимости описать, используя одни и те же принципы, разные и ранее несовместимые объекты (свое и чужое); наиболее простой вариант решения — рассматривать свое и чужое так, как если бы они были в определенном смысле одинаковыми, например, в отношении вхождения в историю, наличия некоторых общих стимулов и результатов, трактовки времени, пространства, причинно-следственных

⁸¹ Для обоих названных авторов характерно включение в историю и мифологических персонажей, а для Сыма Цяня — также исключительно полное использование разнообразных источников. Характерна в этом отношении «Малайская история», созданная в 15 в. в Малаккском султанате в качестве первого «исторического» труда на основании разнообразных данных местных традиций (Малаккский султанат был первым централизованным государством, объединившим многочисленные княжества), в частности, о путешествиях в Индию, Сиам, Китай и т. п. До этого узкие рамки местных традиций не позволяли выйти за пределы частных исторических хроник. Разумеется, однако, что и эти хроники и «Малайская история» получали вполне мифологизированное начало, выполненное в духе мифопоэтических образцов. См.: R. Roolvink. *The Variant Versions of the Malay Annals*, — «*Bijdragen tot de taal-, land- en volkenkunde*» D. 123, 1967, с. 301—324 (установление родословной малайских князей в качестве первоисточника «Малайской истории»); Е. В. Ревуненкова. Фольклорный компонент в «Малайской истории» («Седжарах Мелайю»). — «Фольклор и этнография». Л., 1970, с. 91—104.

⁸² Существенно также сообщение Фукидида о том, что он приступил к своему труду «тотчас с момента возникновения войны». Здесь же нужно упомянуть и «Фарсалию» Лукана (строго говоря, одно событие совсем недавнего прошлого). Римская критика устами Сервия определила поэму как историческое (а не поэтическое) сочинение (ср. историческую оду, созданную Пруденцием), что весьма показательно для взглядов того времени на дифференциацию исторического и поэтического.

⁸³ Как результат этого — выработка представления о гомогенном времени и пространстве через десемантизацию элементов их структуры космологического периода.

или даже морально-этических категорий и т. д.⁸⁴ (этому не противоречит тенденция к дифференциальному методу описания в тацитовской «Германии», где автор сосредоточил внимание прежде всего на том, что отличало германцев от современных ему римлян). Во втором случае максимальная изоляция от сферы космологического и сакрального достигается путем сосредоточения на таком фрагменте, который допустимо рассматривать как нечто целое; причем это целое не требует для своего удовлетворительного объяснения чего-то, что находится вне данного фрагмента описания. Хотя здесь преимущественно показывается то, как девальвация и переинтерпретация ценностей космологического периода помогала становлению научного исторического метода описания, не следует забывать и некоторых более общих идей, унаследованных историей (на ее начальных этапах) от космологии без особых изменений (ср. идею начальной точки отсчета в историческом описании⁸⁵, идею последовательности событий, описываемых от прошлого по направлению к настоящему; идею помещения того, кто делает описание, в центр (в пространственном и морально-оценочном отношении)⁸⁶ и т. п.).

Уже говорилось, что одной из важных характеристик космологических текстов следует считать операцию порождения,

⁸⁴ Указывалось, что великие греческие историки происходили или из смешанной (или даже иногреческой) среды (ср. Геродота, Фукидида, Иосифа Флавия), или вдохновлялись общением с негреческими культурно-историческими кругами (сиро-иранский для Геродота, иудейский для Иосифа Флавия, италийско-римский для Полибия). См. Greek Historical Thought from Homer to the Age of Heraclius. Introduction and Translation by A. J. Toynbee. London, 1950, с. VIII и след. Под этим углом зрения придется оценивать значение перенесения Геллаником исторических схем, выработанных в Малой Азии, на почву материковой Греции или широкие типологические выходы Полибия в его «Всеобщей Истории». И в более позднее время расцвет французской историографии в XIV в. (Фруассар, Пьер д'Оржемон, «Монах из Сен-Дени», автор «Нормандской хроники XIV» и др.) в существенной степени объясняется изображением столкновения с «чужим» (Столетняя война) или принадлежностью хронистов к разным социальным группировкам. И в том и в другом случае создаются условия для создания относительноности исторического описания, немислимой для более ранних эпох.

⁸⁵ Космологическое «в начале», «в первый раз» имеет свои аналогии в виде начала в раннеисторических описаниях. Ср. постоянные поиски «начал» (*initia*) у Тацита (ср. зачин его «Истории»: «Началом моего повествования станет год, когда...», хотя практически описываются и более ранние события). Диодор настаивает на том, что исторический труд должен опираться на самодовлеющий материал от «начала» до «конца», что обеспечивает непрерывность рассказа (XVI, 1). Ср.: «Что до [царств], созданных великими деяниями царей, я вникал в их начала и концы, наблюдал расцвет и созерцал упадок» (Сыма Цянь), Цит. по кн.: Ю. Л. Кроль, Сыма Цянь — историк. М., 1970, с. 85. Ср. в русской традиции *помянемъ первыхъ лѣтъ времена. «Задонщина»* (ср. *помяните... первыхъ временъ усобиць. «Слово о полку Игореве»*).

⁸⁶ В связи с этим возникает и проблема употребления 1-го лица в историческом повествовании, см. Полибий XXXVI, 12.

отмечающую начало данного этапа в акте творения и, следовательно, переход от предыдущего этапа к последующему. Маркированность начала и конца (как указания на завершение данного этапа) и организация их в целые последовательности (например, в многоступенчатом процессе творения или в цепи или цикле метампсихоза) с выделением соответствующих процессов рождения (возникновения), роста (увеличения), дегенерации (уменьшения), смерти (исчезновения) из космологических текстов перешли, с одной стороны, в ранние натурфилософские тексты⁸⁷, а с другой, — в раннеисторические. Начиная с элеатов (и мадхьямиков в Индии), рождение, рост, дегенерация и смерть потеряли свою релевантность применительно к абсолютному бытию и стали характеристиками феноменального, «девалоризованного», с высшей точки зрения, мира⁸⁸. В раннеисторических сочинениях эти же понятия были перенесены из космологической сферы в собственно историческую, которая также была лишена сакральных ценностей по сравнению с первой. Описывая историю городов, государств, династий, цивилизаций, историки пользовались понятиями рождения, роста, дегенерации и смерти как удобной схемой описания, в которой сами эти процессы уже не воспринимались как сакрализованные элементы космологической мистерии. Раннеисторические идеи изменчивости, превратности, круговорота времени и судьбы (и даже эволюции) предполагают эту четырехэлементную схему⁸⁹. Преимущества схемы определяли ее дальнейшую судьбу вплоть до настоящего времени⁹⁰.

⁸⁷ Подробнее об этом см. в другой работе, где, в частности, указывается на то, что в древнеиндийской и древнегреческой традиции понятия, кодирующие этапы процесса, передаются словами общего происхождения (это можно рассматривать как гарантию индоевропейской древности соответствующих представлений). Речь идет о таких примерах, как: *τὸ ἀλλοτὸν φάσαι τὴν πᾶσαν αἰτίαν ἔχειν τῆς τοῦ παντὸς γενέσεώς τε καὶ φθορᾶς* (Анаксимандр), или: *λέγει δὲ ὅτι οὐδὲν γίνεται οὐδὲ φθίρεται οὐδὲ κινεῖται* (Ксенофон), или: *ὄχι καὶ Ἡ. θάνατον τὴν γένεσιν καλεῖ* (о Гераклите) и под.

⁸⁸ Ср. зато роль циклов возникновения и уничтожения животного мира на земле в концепции Ксенофана.

⁸⁹ Ср. знаменитый диалог Ксеркса и Артабана перед началом похода у Геродота (VII, 44—46), мысли Полибия (VI, 52—54 или XXIX, 21, ср. также III, 31—32; идея исторических универсалий, ср. V, 31—33, также в значительной степени опирается на всеобщий характер этой четырехчленной схемы) или теорию циклов Платона («Политика», «Тимей»).

⁹⁰ Ср. роль понятий «genesis», «growth», «decline», «death» в концепции Тойнби (где они, кстати, связаны с «Challenge-and-response»). См.: A. J. Toynbee. A Study of History, а также: P. Geyl. Toynbee's System of Civilizations. — «Toynbee and History», с. 39—72; H. Michell. Herr Spengler and Mr. Toynbee. Там же, с. 77—88. Ср., кстати, шпенглеровский «Untergang des Abendlandes» и еще раньше гиббоновскую «The History of the Decline and Fall of the Roman Empire».

Преимственность между космологическими и историческими описаниями, помимо уже отмеченного, состоит и в том, что последние как бы предполагают гипостазирование динамики процессов в акте творения и перенесение этой порождающей схемы, производной от ритма Космического танца, на область, которая до этого рассматривалась как нечто статическое, аморфное, недифференцированное. Получив таким образом свою структуру извне, эта область и стала объектом раннеисторических исследований. Направление движения истории, как правило, должно было оказаться нисходящим в силу наибольшей сакральности именно «начала» акта творения. Лишь в этот первоначальный момент существовала абсолютная целостность и гармония. Далее по мере совершенствования частного утрачивалось единство целого, что и определяло нисходящий характер развития. Отсюда — представления о четырех веках, первым из которых был золотой, а последним — самый плохой и безнадежный — *железный век* гесиодовских «Трудов и Дней» или *Кали-юга* древнеиндийских представлений⁹¹. Продолжение этой линии в пределах уже исторической традиции — рассказ о дальнейшем отклонении человека от Бога, о неизбежном пути к гибели, к Страшному Суду. Вместе с тем уже в раннеисторических описаниях получает некоторое отражение и более оптимистическая линия. Суть ее в том, что золотой век находится впереди, в будущем; путь к нему лежит через последовательное движение от незнания и несчастья к знанию и счастью. Эта идея восходящего движения, скорее всего, появилась как результат экстраполяции успешных действий культурного героя на последних этапах акта творения (победа над темными силами Хаоса, образование природы, введение культурных ценностей — религии, права, письменности, ремесел, наук, искусств). С нею связано появление хилиастических настроений, которые, впрочем, имели и другие источники.

Космологические представления не только задали ритм и направление истории, как она понималась в ранних исторических сочинениях. Эти представления в большей или меньшей степени определяли особенности содержания и стиля первых исторических трудов. Как известно, ранние образцы их возникли как жанр повествовательной литературы (если говорить о наиболее очевидной древнегреческой традиции), теснейшим образом связанной с эпосом⁹². Широкое включение в историческое повест-

⁹¹ Ср., например, Махабхарата III, 148, 10—31.

⁹² Последние исследования по языку Геродота обнаруживают глубочайшие связи с языком эпоса и с его образами. Уже начало «Истории» — «Чтобы деяния людей не изгладились из памяти от времени и

вание фольклорного, в частности — сказочного, материала также принадлежит к характерным чертам таких историков, как Геродот или логографы⁹³. Римская историографическая традиция, многими узами связанная с *laudatio funebris* и ее позднейшим продолжением в виде жизнеописания усопшего, также, следовательно, коренится в фольклорных источниках⁹⁴. То, что раннеисторические описания (особенно у Геродота) включают в себя большое количество мифологического и фантастического материала (пусть даже прошедшего рационалистическую критику), постоянные сообщения о затмениях, землетрясениях, о вмешательстве *τύχη*, слепого случая, о роли предзнаменований и т. п.⁹⁵, — позволяют рассматривать эти описания как наследие по прямой линии мифопоэтической традиции, отраженной в эпосе⁹⁶. В этом смысле нельзя не согласиться с Аристотелем, когда он называет Геродота *μυθολόγος*⁹⁷. Вместе с тем греческий историк выработал ряд формальных способов для разделения

чтобы великие <...> подвиги <...> не прошли бесславно (*ἀκλεῖα*) ...» — вызывает ассоциацию с эпическими певцами, обращавшимися к Мнемосине, к Музе и воспевавшими *Κλέα ἀνδρῶν*. С геродотовской мотивировкой контрастирует объяснение Августина («Исповедь»): «К кому обращен рассказ мой? Не к тебе, Господи; он о тебе вещает моим собратьям и всему роду человеческому, сколь ни мала горстка тех, кому доведется читать мою книгу. А почему я пишу ее? Дабы я и всяк, кто прочтет ее, уразумели, из какой бездны должно взывать к тебе». Интересно и другое — и «Исповедь» Августина, и многочисленные позднейшие образцы исповедальных автобиографий, следующие Августину, используют основу старой схемы, перенесенной, однако, в сферу духовной эволюции, — пребывание в скверне, нисхождение божественной благодати, использование этого индивидуального примера в поучение грешникам.

⁹³ См. W. Aly. Volksmärchen. Sage and Novelle bei Herodot und seinen Zeitgenossen. Göttingen. 1921; 2 Aufl. 1969. Его же. Formprobleme der frühen griechischen Prosa. — «Philologus», XIX, Hf. 3. Ср. также использование Геродотом приемов обрамленной повести.

⁹⁴ Ср. обилие таких приемов, как анафора, параллелизмы, антитеза, у Тацита. При этом, разумеется, следует помнить и о литературных источниках тацитовского стиля — о «новом стиле» в ораторском искусстве (ср. Сенеку). Связь с ораторским искусством очевидна и для древнекитайских «Речей Царств».

⁹⁵ Многие из этих черт свойственны и Фукидиду, порицавшему Геродота за пристрастие к мифам.

⁹⁶ Многозначительной параллелью служит поэма Парменида, также приходящая к эпосу по всем своим характеристикам (даже сюжетным), но вместе с тем открывающая собой ряд научно-логических сочинений.

⁹⁷ Ср. также критику Геродота и логографов (особенно их стиля) у Дионисия (XXIII), Страбона (I, 2, 6), Гермогена (*Περὶ ἰδεῶν*. II, 399—400: в адрес Гекатея и Гелланика), не говоря о сочинении Плутарха «О злокозности Геродота», см. о нем: Ph.-E. Légrand. De la «Malignité d'Hérodote». — «Mélanges G. Clotz». T. II, Paris, 1932. Из позднейших работ см.: F. Focke. Herodot als Historiker. — «Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft» I. Stuttgart, 1927; N. Polenz. Herodot, der erste Geschichtsschreiber des Abendlands, — «Neue Wege zur Antike», II, 7—8, Leipzig, 1937; J. L. Myres. Herodotus, Father of History. Oxford, 1953; J. Kirchberg. Die Funktion der Orakel im Werk Herodots. Göttingen-Zürich. 1965 и др.

собственно исторического и новеллистического материала⁹⁸. Древнеиндийские эпические сочинения типа больших поэм (Махабхарата и Рамаяна) или Пуран не знали подобных способов дифференциации и поэтому, строго говоря, не положили начала самостоятельной исторической традиции⁹⁹. Вместе с тем существуют и такие эпические традиции, которые являются в высшей степени историческими (ср. испанский эпос — «Песнь о моем Сиде», *cantares de gesta*, романсы и даже литературные произведения типа «Арауканы» Эрсильи или португальской «Луизиады» Камозанса¹⁰⁰.

⁹⁸ Ср. проблему дифференциации стиля исторического повествования и стиля описания конституций в связи с аристотелевскими политиями. См.: А. Доватур. Политика и Политии Аристотеля, М.—Л., 1965, с. 296 и след., особенно с. 321.

⁹⁹ В данном случае не принимаются во внимание данные, извлекаемые путем внутренней реконструкции или специального (обычно сравнительного) анализа. Интересно, однако, что последние разыскания в этой области (ср. S. Wikander. *Pāṇḍavasagan och Mahābhāratas mytiska förutsättningar*, — «Religion och Bibel». VI, 1947, с. 27—39; G. Dumézil. *Mythe et Épopée*. Paris, 1968; отчасти — Его же. *Heur et malheur du guerrier*. Paris, 1969 и др.) дают, как будто, основания предполагать в качестве отдаленных источников древнеиндийского эпоса, в частности, преданий генеалогического типа, как те, о которых писалось выше применительно к тайной традиции в современной Северной Индии. Промежуточное между греческими историками и древнеиндийским эпосом положение занимают исландские саги, обнаруживающие достаточно четкое деление по жанрам — саги королевские, родовые, фантастические («лживые»); из них первые в наибольшей степени заслуживают названия исторических сочинений (ср. «Хеймскринглу» Снорри Стурлусона). Об исландских сагах с точки зрения верности исторической традиции см.: K. Liestøl. *The Origin of the Icelandic Family Sagas*. Oslo, 1930; P. Hallberg. *The Icelandic Saga*. Lincoln, Nebraska, 1962 (особенно ch. 5. *Oral Tradition and Literary Authorship, History and Fiction in the Sagas of Icelanders*) и др. Ряд важных вопросов, касающихся «историчности» этой традиции и соответствующей классификации саг, рассмотрен в кн.: М. И. Стеблин-Каменский. *Мир саги*. Л., 1971. Жанровое членение внутри текстов «исторического» (условно говоря) содержания известно и в традициях шаманского типа, ср. разницу между героическими сказаниями и родовыми преданиями у эвенков, где первые относятся к *нимн,акан*, периоду «когда земля начинала становиться», вторые — к *булэмэкиг*, периоду войн и расселения оленеводов (см.: Г. М. Василевич. *Эвенки*. Л., 1969, с. 190—191), или разницу между преданиями (*домогу туухэ*) и шаманскими генеалогиями (*утха*) у бурят (см.: Т. М. Михайлов. *О шаманском фольклоре бурят*. — «Бурятский фольклор». Улан-Удэ, 1970, с. 69—82) и т. п.

¹⁰⁰ Уже в 1911 г. в исследовании о «Романсе об инфанте Гарсии» Р. Менендес-Пидаль предположил, что исторический элемент в этом романсе может объясняться только традиционным стихотворным преданием, возникшим вскоре после убийства Гарсии. Иначе говоря, в это время предполагалась живая эпическая традиция описания исторического события. Как бы эту традицию не объяснять, остается несомненной существенно большая историчность испанского эпоса по сравнению с французским. См. Р. Менендес-Пидаль. *Избранные произведения*. М., 1961 (особенно: «Проблемы эпической поэзии», «Готы и происхождение испанского эпоса», «Песнь

Если категории пространства и времени в раннеисторических описаниях стали рамками, в которых разворачивается описание, то такие персонажи космологических текстов, как *царь, свои и чужие*, сохранили свою роль и в исторических сочинениях ранней поры. В значительной степени ими были утрачены космологические функции, и они были наделены собственно историческими функциями, хотя еще у Геродота и ряда других историков свобода действий исторических персонажей мнима — они лишь исполнители воли участников космологического действия. Тем не менее, не следует забывать, что первые истории строятся чаще всего как описания *царств*¹⁰¹ (ср. древнекитайскую традицию) и *войн*¹⁰²; последние же — исторический аналог космологических конфликтов, роль которых в некоторых старых традициях исключительно велика (ср. Двуречье в противоположность Египту или Иран в противоположность Индии)¹⁰³.

Другой пример использования космологических комплексов в исторических описаниях связан с архаичным учением об элементах, прошедшим существенную обработку со стороны раннегреческих атомистов. Основной исходный принцип атомизма, согласно которому ничто не возникает из ничего, привел к постулированию закона *причинности*¹⁰⁴. Действие этого закона не знало исключений, чему способствовала презумпция единообразия природы, разделяемая позитивными знаниями. Возникновение и разрушение (*γένεσις καὶ φθορά*) всех вещей — результат случайного сочетания атомов, движущихся по определенным, им присущим законам. Это атомистическое учение оказало сильное и плодотворное влияние на тогдашнюю греческую медици-

о моем Сиде», «Поэзия и история в Песни о моем Сиде». «Всеобщая хроника Испании, составленная по повелению Альфонса» и др.); Его же. *Poesía juglaresca y juglares*. Madrid, 1956; Его же. *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas: Problemas de historia literaria y cultural*. Madrid. 1957 (Sexta edition) и др. Общие проблемы эпоса и истории рассматриваются в целом ряде исследований. См. в первую очередь: С. М. Bowra. *Heroic Poetry*. London, 1961 (особенно. XIV. *Heroic Poetry and History*) и N. K. Chadwick, V. Zhigunsky. *Oral Epics of Central Asia*, Cambridge, 1969; ср. также: Е. М. Мелетинский. *Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники*. М., 1963.

¹⁰¹ Любопытен факт царской генеалогии таких родоначальников научного и исторического методов, как Гераклит, Фукидид и др.

¹⁰² 4/5 всех древнегреческих исторических описаний посвящено изображению войн.

¹⁰³ Ср. идею конфликта сил добра и зла, отразившуюся в основном ритуальном празднике народов Двуречья. Ср.: A. J. L. Wensinck. *The Semitic New Year and the Origin of Eschatology*. — «Acta Orientalia» I, 1923 и др.

¹⁰⁴ Ср. роль закона «воздаяния» в исторической концепции Сыма Цяня (например, объяснение успехов данного царя деяниями его великого предка). См.: Ю. Л. Кроль. Ук. соч., с. 101 и след.

ну¹⁰⁵, которая в свою очередь дала толчок к решению сходных проблем на историческом материале¹⁰⁶. Сходства между Фукидидовской историей и «Corpus Hippocraticum» были замечены уже давно¹⁰⁷. Они описаны достаточно подробно. Важнейшее из них заключается в стремлении все человеческие деяния объяснять естественными причинами, ср. *πρόφρασις* у Фукидида и в медицинских трактатах¹⁰⁸. Выработка понятия причинности применительно к истории и соединение его с идеей движения во времени более чем что-либо другое способствовало становлению истории как научной дисциплины¹⁰⁹. Заслуги Фукидида в этом отношении уникальны¹¹⁰. Чтобы понять, какую роль сыграло в развитии медицины и истории (как науки) учение об элементах, следует напомнить, что некогда (в космологических текстах) они выступали как основные составные части макрокосма (Небо, Земля, Вода, Огонь); что впоследствии они приобрели функцию стихий и далее своего рода веществ; что уже ранняя натурфилософская традиция пытается в каждом из этих элементов увидеть первоэлемент, из которого возникли путем определенных превращений все остальные (крайняя точка развития представлена атомизмом, исходившим из атома как первоэлемента); что в мифопоэтической традиции четыре (или пять) элементов были ядром разветвленной классификации, имплицитно содержащей в себе характеристику всех существенных сторон бытия — макрокосма и микрокосма, божественного и человеческого,

¹⁰⁵ Традиция указывает на теснейшие связи Демокрита с Гиппократом.

¹⁰⁶ По-видимому, Фукидид был знаком с Гиппократом.

¹⁰⁷ Ср. Littré. Oeuvre d'Hippocrate, I, с. 474. Особое значение в этом отношении имеет книга: Ch. N. Cochrón. Thucydides and the Science of History. Oxford—London, 1929. Вместе с тем структурные принципы геродотовской «Истории» находят соответствия в аттической драме и пластических искусствах того же времени. См. J. L. Muges. Ук. соч.

¹⁰⁸ Само слово с несколько иным значением известно уже у Гомера.

¹⁰⁹ Ср. Полибий XI, 19; XXII, 18 и др. Ср. также: W. Siegfried. Studien zur geschichtlichen Anschauung des Polybios. Heidelberg, 1926 (Leipzig, 1927). Ср. поиски причин в историческом методе Тацита. Нужно помнить, что постоянные ссылки Геродота на всеислие закона, детерминированность исторических событий не имеют ничего общего с представлением о естественных и доступных постижению причинах. «Причина» для Геродота — понятие почти того же круга что и *ἕρσις* «заносчивость» или *ζῆλος* (*καὶ φθόνος*) *θεῶν* «зависть богов». Вместе с тем нельзя исключить, что «как?» космологического описания мира имплицитно уже и «почему?».

¹¹⁰ Ср. о нем еще: F. M. Cornford. Thucydides Mythistoricus. London, 1907; Ed. Schwartz. Das Geschichtswerk des Thukydides. Bonn, 1929 (3 te Auflage); G. B. Grundy. Thucydides and the History of His Age. I—II. Oxford, 1948 (2nd edition); J. de Romilly. Histoire et raison chez Thucydide. Paris, 1956 и др. Любопытно сравнить влияние идей естественных наук на формирование исторической концепции Нибура.

социального и биологического (системы основных семантических противопоставлений, определявших модель мира в архаичных коллективах, формировались на основе этих элементов)¹¹¹. Поскольку элементы комплекса были связаны друг с другом отношениями разных видов и соответственно разными операциями¹¹², они легко становились моделью и для описания исторических явлений. Один из примеров этого — использование понятия *тяньтун* (собственно — «преемственность на троне», глуб-

¹¹¹ См.: С. Lévi-Strauss. *La pensée sauvage*. Paris, 1962. Об использовании этих элементов в медицине см.: С. Singer. *Greek Biology and Greek Medicine*. Oxford, 1922; W. H. C. Jones. *Hippocratic Medicine; Its Spirit and Method*. New York, 1941 и др. Особенно ценна работа Филлиоза, установившего точные индо-греческие параллели в использовании элементов в гиппократовской школе и в аюрведической традиции. См.: J. Filliozat. *La doctrine classique de la médecine indienne. Ses origines et ses parallèles grecs*. Paris, 1949. Подробнее об этом круге проблем см. в другом месте.

¹¹² Отчасти о них можно судить по древнекитайской традиции, где элементы выступали в разных последовательностях в зависимости от «порядка», ср., например, противопоставление «Космогонического порядка» (Дерево → Огонь → Вода → Металл → Земля) «Современному порядку» (Металл → Вода → Дерево → Огонь → Земля) и т. п. Особенно характерны для понимания процессов становления и разрушения две другие схемы — «Порядок взаимного порождения» (*hsiang sêng*):



и «Порядок взаимного преобладания» (или «разрушения»; *hsiang shêng*):



Подробнее о «порядках» и их значениях см. W. Eberhard. *Beiträge zur kosmologischen Spekulation Chinas in der Han Zeit*, — «Baessler Archiv. Beiträge zur Völkerkunde», Bd. 16, 1933, с. 41 и след.; J. Needham. Указ. соч. Vol. 2, с. 253 и след. Наличие подобных схем объясняется фразеологией типа «Дерево порождает Огонь, Огонь — Землю, Земля — Металл, Металл — Воду, Вода — Дерево» (ср. сообщение о диспуте конфуцианских мудрецов в 79 г. н. э. в Аньчане, называемое «Бо Ху-тун») или «1-е: Небо породило Воду. 2-е: Земля родила Огонь, 3-е: Небо породило Дерево...» и т. д. (Дай Тин-хуай) и др., проанализированные в другой работе. Такие параллели, как «... из Атмана возникло пространство, из пространства ветер, из ветра — огонь, из огня — вода, из воды — земля...» (Тайттирия-Упанишада I, 1, 2), «Земля..., огонь..., воздушное пространство..., солнце..., небо... Это в восходящем порядке. Теперь — в нисходящем порядке. Небо..., солнце..., воздушное пространство... огонь..., земля...» (Чхандогья-Упанишада. II, 2, 1—2) или гераклитовское «Огонь живет смертью воздуха, а земля — смертью воды» (ср. так же Анаксимандр. *Simplic. Phys.* 24, 13), доказывает архаичность подобных представлений. Ср. (в несколько ином плане): P. G. Kuntz. *Mythical, Cosmic and Personal Order*, — «The Review of Metaphysics» vol. 16, 1963, с. 718—748.

же — «круговорот») в историческом сочинении Сыма Цяня в связи с учением об элементах ¹¹³. Как известно, в «Записях историка» (Ши цзи) Сыма Цяня отразилось сильное влияние школы темного и светлого начала и пяти элементов, прошедшее сквозь призму ханьского конфуцианства ¹¹⁴ (подобно тому как медицина и атомистика оказали воздействие на древнегреческую концепцию истории, в Китае раннеисторические описания не могли не испытать на себе влияния астрономии и музыки, которые трактовали Вселенную, как единый гармонический континуум ¹¹⁵). Другой пример, несколько отличающийся от первого, — использование основного образа космологического периода «Мирового древа» или его аллоэлементов (кстати, они могут непосредственно связываться с четырехэлементной схемой) для моделирования собственно исторических ситуаций (например, свои — в центре, чужие — в четырех крайних точках схемы; социальная иерархия: верх — середина — низ древа; ритуальная ситуация: жертва — в центре, участники жертвоприношения — справа и слева и т. д.) ¹¹⁶. Семиотический анализ структуры древних поселений, храмов, столпов, алтарей, жилищ, памятников монументального искусства и т. п., несомненно, увеличит количество фактов, относящихся к раннеисторическим попыткам усвоения и переработки образов и понятий космологического периода.

Выше упоминалось, что последний член космологического ряда обычно совпадает с первым членом исторического (или квази-исторического) ряда. Примеры такого рода известны в изобилии в любой традиции, в частности, в раннеисторических

¹¹³ См. Н. И. Конрад. Полибий и Сыма Цянь. В кн.: Запад и Восток, М., 1966; с. 76—78.

¹¹⁴ Ср. «Я вникал в принципы, [лежащие в основе] их <государей и их владений> успехов и поражений, расцвета и гибели... Я хотел также исследовать таким образом взаимоотношения между небом и человеком, понять перемены, происходящие в древности и ныне» (Сыма Цянь. Цит. по кн.: Ю. Л. Кроль. Ук. соч., с. 84). Ср. также показательные формулы — мотивировки в трудах «исторического» характера: «О войны шести армий! ... Род Юху оскорбил пять (перво-)элементов, пренебрег время (системами) начала года. Небо через уничтожение (этого рода) прекращает его (Юху) судьбу. Мы ныне лишь почтительно выполняем кару небес» (Речь Ци к войскам перед битвой в Гань, из «Шу цзин»). Ср. там же в речи правителя народа чжоу У вана: «На рассвете ван объехал шесть армий. Ныне шанский ван У шоу презрел все пять достоинств, сам порвал с Небом» и т. п.

¹¹⁵ См.: W. Eberhard. The Political Function of Astronomy and Astrologers in Ancient China. — «Chinese Thought and Institutions», 1957, с. 34—70, 345—352 и др. (на этих же принципах основывалась ханьская теория знамений, существенная для понимания раннеисторических описаний).

¹¹⁶ Ср. также древние ближневосточные стелы или рельефы с наличием ряда уровней (нередко — семи), к которым последовательно отнесены боги, цари, жрецы, воины, производители благ, побежденные враги, существа демонической природы.

описаниях. Поэтому сейчас существенно напомнить, каким образом, — если судить по хорошо зафиксированным традициям, — происходил выход из круга космологических идей в историческую действительность. В связи с этим внимание должно быть обращено прежде всего на иудаизм и христианство¹¹⁷.

Вклад иудаизма состоял в декосмологизации Бога, понимаемого как нечто единственное и трансцендентное. Все мыслимые ценности воспринимались в конечном счете как атрибуты Бога. Сам же он вышел из сферы природы, и его динамическая воля проявлялась чаще и сильнее в истории, нежели в космологии. Бог помещается во времени, которое имеет начало и конец; идея временных циклов отстывает; время выпрямлено и стало необратимым, поэтому Бог манифестируется в прогрессивно-развивающемся времени. Старая идея царя так же претерпела в иудаизме решающие изменения. Царь стал не воплощением Бога и даже не посредником между Богом и людьми (во всяком случае — по преимуществу); его функции лежали не в сфере культа, а в профанической сфере; он — не более, чем наследственный вождь¹¹⁸; космологические корни царской власти забыты, и царь включился в сеть исторических отношений. Высшие ценности начинают соотноситься не с природой, а с «антиприродой» (ср. ценные мысли И. Д. Левина).

¹¹⁷ Нельзя игнорировать и иранский вариант подступа к истории, отразившийся в историософии мадеизма и манихейства. Отношение к человеку как к высшему звену некоей иерархии и как к цели творения (ср. концепцию «Совершенного Человека», см. M. Molé. Ук. соч., с. 469 и след., а также: H. H. Schäfer. Die islamische Lehre vom Volkommenen Menschen, ihre Herkunft und ihre dichterische Gestaltung, — ZDMG. 79, 1925, с. 192—263 и др.), идея эволюции времени с достаточно четкой его периодизацией, гипертрофированный интерес к самой проблеме времени с подчеркиванием фаталистического взгляда на него (ср. образ Зервана (= 'Aiwān)), зерванизм, его филиации в манихейской среде, *дахритов* «временников» (ср. также в «Шахнаме»: «Что можем мы против времени? Искони оно наш повелитель», см. H. Ringgren. Dieu, le temps et le destin dans les épopées persanes, — «Journal de Psychologie Normale et Pathologique», 52 année, N 3, 1956, с. 407—423) обусловили создание квази-исторической схемы, укорененной, однако, в самых недрах космологического мировоззрения с сохранением всей системы сакрализованных ценностей. Ср. еще: H. Ch. Puech. Le Gnose et le Temps, — «Eranos-Jahrbuch», XX, 1951, с. 57—113; R. G. Zaehner. Zurvan, A Zoroastrian Dilemma. Oxford, 1955 (и другие работы этого же автора); J. Duchesne-Guillemin. Le zervanisme et les manuscrits de la Mer Morte, — «Indo-Iranian Journal», I, 1957, с. 96—99 и др. В силу этих же обстоятельств и древнеиранское учение об элементах (см. о нем: H. Lommel. Die Elemente im Verhältnis zu den Aməša Spenta's, — «Festschrift für Ad. E. Jensen». München, 1964, с. 365—377) оказалось не включенным в историософские построения.

¹¹⁸ См. H. Frankfort. Kingship and the Gods, с. 337 и след.; M. Eliade. Le Sacré et le Profane, с. 96 и след. и др.; его же. Mythologie, ontologie, histoire, — «Festschrift für Ad. E. Jensen». München, 1964, с. 123—134; Его же. Le Mythe de l'Éternel retour и др.

Еще радикальнее был шаг, совершенный христианством. Именно оно впервые и полностью поместило Бога в историческое время, настаивая на историчности Иисуса Христа, рожденного от человеческой женщины Марии и пострадавшего во время Понтия Пилата. Тем самым впервые время литургии совпадает с историческим. В силу этого историческое время приобретает ценность, которая несоизмерима с ценностью старого космологического времени, и становится, как и история вообще, объектом сакрализации¹¹⁹. В своей историософии Блаженный Августин специально подчеркивал значение именно человеческой истории. Хотя ее смысл открывается исключительно под углом зрения Божьей Воли, она направлена от зла к добру (нравственный аспект истории, пренебрегавшийся раннеисторическими описаниями), и поэтому человек не может быть к ней равнодушен. Явление Христа не только параллель к акту Творения, но и залог будущего спасения, поскольку земная жизнь Иисуса Христа соединила вечное и божественное с историческим и человеческим. В этом смысле христианство не просто утвердило историю, но и указало путь к преодолению ее в будущем¹²⁰.

¹¹⁹ Ср. O. Cullmann. *Christ et le temps. Temps et histoire dans le christianisme primitif*. Neuchâtel-Paris, 1947.

¹²⁰ Об исторических взглядах Августина см.: H.-J. Marrou. *Saint Augustin et la fin de la culture antique*. Paris. 1938; его же. *L'ambivalence du temps de l'histoire chez Saint Augustin*. Montréal-Paris. 1950; J. D. Burger. *Saint Augustin*. Neuchâtel, 1948; I. Meyerson. Ук. соч., с. 342 и след. Следует напомнить, что Августин, решительно протестуя против идеи исторических циклов, самое историю в целом рассматривал как маркированный цикл с четкой семантикой его составных компонентов; при этом хронология Августина условна и символична. Влияние философии истории Августина на последующих мыслителей исключительно велико (вплоть до Гегеля). Лишь в середине XVIII в. появляются труды, в которых авторы не только отходят от традиции раннехристианской историософии, но и начинают строить историю как автономную науку о прошлом человечестве (ср. D. Hume. *The History of Great Britain*. Vol. I—II. Edinburgh, 1754—1757; ср. также A. R. Turgot. *Discours sur l'histoire universelle*. Paris, 1750, энциклопедистов и, конечно, «Идею всемирной истории в ее космополитическом значении» /1784/ Канта, в которой, однако, сохраняется в качестве одного из непременных факторов исторического развития «Antagonismus der Kräfte», являющийся переосмыслением архаичной схемы противоборства и др.). Тем не менее, и гораздо позднее продолжается разработка идей, намеченных раннехристианской историософией. Одна из них как бы продолжает мысль Фомы Аквинского о том, что человек соотносен с Богом как с некоторой своей целью; эту идею можно сформулировать как соотношенность человека (как элемента общества, определенной структуры) с историей как с некоторой его целью. В частности, в этом русле развивалась философия истории Вл. Соловьева. К проблеме соотношения истории и религии (в частности, христианства) см. K. Jaspers. *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*. Zürich, 1949 (с широкой дискуссией вокруг книги); A. Weber. *Kulturgeschichte als Kultursoziologie*. 2. Aufl. München, 1950; M. Butterfield. *Christianity in European History*. Oxford, 1951; C.-M. Edsman. *Histoire et religion*. — «*Temenos*», vol. 1, 1965, с. 7—30

Учитывая сказанное выше, можно ответить на один из вопросов, поставленных в начале статьи: история в своем начале связана с космологией; более того, история — приемница космологии (ее вариант) в определенную эпоху¹²¹; их совместное существование, строго говоря, исключено или же требует специальных разъяснений. Дело в том, что космологию и историю нельзя понимать только как некоторые совокупности объектов и отношений между ними, изучаемые соответствующими областями знания. Важнее то, что существует особый тип мышления — исторический, который, как и естественно-научный тип, сменил космологический тип мышления¹²², выйдя в конечном счете именно из него. Знание о прошлом, умение связать его с настоящим, как и способность увидеть в личном и духовном историческое, самое формирование исторической памяти, — все это принадлежит к относительно недавним завоеваниям человеческой культуры. Им должен был предшествовать долгий и многообразный опыт анализа явлений, развертывавшихся как в пределах космологической схемы, так и особенно вне ее. В настоящее время для многих продвинутых традиций историческое мышление стало уже тем шаблоном, по образцу которого индивидуальная память перестраивает свою личную историко-временную перспективу¹²³, во-первых, и создаются истории развития таких явлений, которые, строго говоря, лежат вне компетенции истории, во-вторых.

Возникает вопрос — где границы истории (и исторического мышления) в будущем? По-видимому, там, где кончается эпоха, когда *res gestae* в наибольшей степени определяли жизнь человеческих коллективов и когда их анализ был наиболее эффективным средством организации этих коллективов в настоящем.

и др. Ср. также: J. C. Rule. *Biography of Works in the Philosophy of History*. 1945, 1957. — «*Studies in the Philosophy of History*». Vol. 1, № 1, 1960—1961 (библиография за 1958—1961 гг. там же, № 3, 1964).

¹²¹ Ср. в принципе одинаковую прагматику космологии и истории (определение оптимальных моделей поведения с целью обеспечения гарантии безопасности и стабильности коллектива, исходя из анализа прецедентов).

¹²² Весьма показательно, что смена старой космологии историей и натурфилософией в Древней Греции происходила совершенно синхронно; это наталкивает на мысль, что история и натурфилософия — диахронические варианты космологии. Ср. также утверждение, что естественная наука как форма мышления существует тогда и только тогда, когда существует история и историческое мышление; нельзя ответить на вопрос, что такое природа, не зная, что такое история. См. R. G. Collingwood. *The Idea of Nature*. Oxford, 1945, с. 177.

¹²³ Об истории как особом виде мышления см. R. G. Collingwood. *The Idea of Nature*, с. 176; I. Meyerson. Ук. соч., с. 335 и след.

Можно предположить, что за историческим периодом будет следовать новый период, в котором определяющую роль будут играть ценности духовного плана. В своих высших проявлениях эти ценности не могут быть удовлетворительно описаны исторически и, тем более, в прогрессивной перспективе¹²⁴; хронологическая последовательность, циклы, линии восхождения или нисхождения не могут сколько-нибудь удовлетворительно описать различия между Эсхилом, Данте, Шекспиром, Гете, Достоевским; нужны иные средства классификации и интерпретации. По видимому, в этом послеисторическом (или «надисторическом») периоде должны отразиться все основные достижения исторического периода, но в иной, не временной, аранжировке. Как будет она выглядеть, сказать пока трудно. Не исключено, что первые ее варианты можно видеть в создании таких шаблонных знаков, как падение Рима, Реформация, Великая Французская революция и т. п., которые имеют значение и вне хронологической схемы с необратимым временем, обязательной для историка. Сюда же, видимо, следует отнести сложение таких форм, как роман. Тот факт, что роман возник позже других больших жанровых форм и что его жанрообразующие потенции не только не исчерпаны, но и, напротив, используются для моделирования эпохи с развитым историческим мышлением, — позволяет роману описывать «зону контакта с настоящим в его незавершенности»¹²⁵ и романизировать многие другие жанры (ср. лирику). Более того, роман — это та точка, в которой жанровое самосознание человечества впервые осознало относительность самого себя. Именно поэтому «историчность» романа нельзя считать свойством всякого романа, определяющим все остальные. В лучших образцах романной литературы XX века ведущей чертой следует признать именно эту относительность, проявляющуюся в идеальной приспособляемости к любой ситуации и любым заданиям. Поэтому можно полагать, что в современном романе потенциально содержатся возможности приспособления и к послеисторической эпохе¹²⁶.

¹²⁴ В лучшем случае удается построить историческую перспективу для ценностей некоего среднего уровня или для того в высших ценностях, что преходяще и чем они, ни в коей мере, не исчерпываются.

¹²⁵ См. М. М. Бахтин. Эпос и роман, — «Вопросы литературы», 1970, № 1, с. 98 и др. В этом смысле время современного романа четко противопоставлено времени классической трагедии XVII в. или немецкой барочной поэзии того же времени. Ср. В. Я. Бахмутский. Категория времени во французской классической трагедии XVII века. В кн.: Рембрандт. Художественная культура Западной Европы XVII в. М. 1970, с. 175—194; А. В. Михайлов. Время и безвременье в поэзии немецкого барокко, — Там же, с. 195—220.

¹²⁶ Интересна в этом отношении и судьба автобиографического жанра — от позднеантичных («К самому себе» Марка Аврелия) и раннехристианских («Исповедь» Августина) образцов через автобиографии эпохи Возрождения («Письма к потомкам» Петрарки, жизнеописание Бенвенуто Чел-

Другой путь формирования основных концептуальных схем послеисторического периода — в нахождении общих принципов, лежащих в основе разных сфер человеческого знания и самой жизни¹²⁷. Эти пути в сочетании с «пресуществлением личного бытия в субстанцию истории»¹²⁸ и приводят к той ситуации, когда история как наука о *res gestae* теряет свой смысл. Следовательно, предельное вовлечение в историю (историзация разных сфер внешней и внутренней жизни) приводит к ситуации, когда равным образом актуализируются такие явления, как встречи с прошлым и непосредственный контакт с незавершенным настоящим, границы между которыми постепенно стираются¹²⁹.

лини и т. д.) и Просвещения (мемуары Сен-Симона, «Исповедь» Руссо и др.) вплоть до «Dichtung und Wahrheit» Гете, где впервые идея развития личности была так полно и глубоко слита с образом времени, определяющим это развитие. Ср.: «Denn dieses scheint die Hauptaufgabe der Biographie zu sein, den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen und zu zeigen, inwiefern ihm das Ganze widerstrebt, inwiefern es ihn begünstigt, wie er sich eine Welt- und Menschenansicht daraus gebildet und wie er sie, wenn er Künstler, Dichter, Schriftsteller ist, wieder nach außen abgespiegelt. Hierzu wird aber ein kaum Erreichbares gefordert, daß nämlich das Individuum sich und sein Jahrhundert kenne, sich, inwiefern es unter allen Umständen dasselbe geblieben, das Jahrhundert, als welches sowohl den Willigen als Unwilligen mit sich fortreißt, bestimmt und bildet, dergestalt, daß man wohl sagen kann, ein jeder, nur zehn Jahre frühen oder später geboren, dürfte, was seine eigene Bildung und die Wirkung nach außen betrifft, ein ganz anderer geworden sein», — «Dichtung und Wahrheit» (Vorwort). Эти же идеи определяют замысел издания трудов Гете в хронологическом порядке и согласно их внутренним тематическим связям, отражающим душевное состояние автора. Ср.: «Das erste also, warum, wir Sie ersuchen, ist ...» Там же. Следует помнить, что предельная историзация автобиографии сочеталась у Гете с совершенно четко осознанной психотерапевтической функцией творчества (в этом смысле творчество теснейшим образом связывалось с незавершенной ситуацией актуального настоящего).

¹²⁷ И в этом отношении Гете был одним из первых (ср. идею морфологических соответствий, обнимающих все области природы, о чем неоднократно писал Гете, причем не только в научных работах). Готовая и развитая система соответствий такого рода, видимо, способствует повышению роли снов, дивинаций, примет и т. п. в программировании поведения в будущем (ср. Гете /так его, в частности, и понимал Баратынский, см. «На смерть Гете»/, Пушкина или «Книгу Перемен» /Ицзин/). Несомненно, что многое, признаваемое случайным в настоящее время, получит законченное объяснение в этих новых условиях. Иными словами говорил об этом и А. Блок: «Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время и уверен, что все они вместе всегда создадут единый музыкальный напор» («Возмездие», предисловие). Это, по сути дела, путь «историзации» жизни, вживания в историю, ее универсализации.

¹²⁸ В этой связи уместно напомнить глубокие мысли Нибура о том, что история не является и не может быть процессом искупления для личности, поскольку значение жизни осознается лишь в будущем, в котором данная личность уже не сможет участвовать.

¹²⁹ В этом смысле и *happening* и *remake* в своей основе оказываются изофункциональными явлениями (в частности, и в психотерапевтическом плане).

Общие изменения концепции времени с начала XX в. и все возрастающая роль этой категории в культуре нашего времени также не могут не оказать влияния на складывание более широких (чем исторические) структур.

В конце предисловия к 1-ому изданию «Элементарных структур родства» К. Леви-Стросс писал: «Эддингтон говорил, что физика становится исследованием принципов организации; Кёллер утверждал, что на этом пути биология встретится с психологией» — «и социологией» — добавлял французский ученый. Можно не сомневаться, что сюда же следует отнести и историю. Новый круг идей, с которым сейчас встречается наука истории, призван помочь ей определить пути и формы встречи с другими ведущими областями знания и тем самым восстановить утраченное некогда единство картины мира.

ЗАМЕТКИ ОБ ЭПИЧЕСКОЙ ВРЕМЕННОЙ СИСТЕМЕ

С. Ю. Неклюдов

Цель настоящего очерка — рассказать о некоторых закономерностях временных отношений героического эпоса, их связях с сюжетной структурой и проиллюстрировать свои наблюдения рядом примеров, заимствованных из разных эпических текстов — в первую очередь, из русских былин, наиболее доступных фронтальному обследованию, в которых к тому же особенности эпической поэтики выражены весьма рельефно¹.

Художественное время эпоса неоднократно оказывалось предметом рассмотрения в работах Д. С. Лихачева, в которых исследовалось как «материальное наполнение» былинного времени, так и его разные свойства (соотношение с исполнительским временем, замкнутость, сюжетность, воспроизводимость, односторонность, замедление и убыстрение, и т. д.)².

Помимо этого, ряд наблюдений, чрезвычайно продуктивных и для исследования художественного времени повествовательного фольклора, содержится в книге А. Я. Гуревича, посвященной структуре и эволюции временных представлений в средние века³. В ней, в частности, отмечаются такие особенности средневекового времени, как его неотторжимость от предметной наполненности, его неизменность, стабильность, неподвижность, эпическая замедленность и продолжительность, его мифологичность, цикличность и ориентированность на прошлое, которое своим постоянным возвращением как бы придает весомость, непреходящий характер настоящему (в категориях вечного воз-

¹ Результаты той же работы, касающиеся исключительно былинного материала, см. в ст.: С. Ю. Неклюдов. Время и пространство в былинном материале. В кн.: Славянский фольклор. М., 1972.

² Д. С. Лихачев. Эпическое время русских былин. В кн.: Сборник в честь академика Б. Д. Грекова. М.—Л., 1952, с. 55—63. Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971, с. 255—265.

³ А. Я. Гуревич. Категории средневековой культуры. М., 1972, с. 26—138.

вращения соответственно осознавалась и жизнь людей). Как можно будет убедиться в дальнейшем, эти особенности временных представлений достаточно наглядно прослеживаются и в эпосе.

* *
*

Система временных характеристик эпического мира в значительной мере подчинена сюжетно-событийной последовательности: они связаны отношением изображаемых объектов между собой, и в этом смысле эпос не представляет исключения среди других повествовательных жанров древнего и средневекового (а в какой-то степени — даже и нового) искусства. Поэтому художественное время эпоса является сложным, многоплановым, оно рождено сочетанием разных компонентов (главным образом, «статического» времени эпической эпохи и событийного биографического времени отдельных персонажей), что соответственно обуславливает и его разные свойства. При этом все оно в целом некоторым образом соотносится с реальным историческим временем и с исполнительским временем сказителя как с его частью.

Особенно непосредственной и сильной связанностью исполнительского времени с художественным временем повествования могла быть для эпоса архаических формаций, что обусловлено его магическим значением. Так, в частности, у долган «часто былина рассказывается в течение нескольких ночей, но каких бы размеров она ни была, она обязательно должна быть прослушана до конца, в противном случае сокращается век сказителя»⁴.

Для классического же эпоса это соотношение определяется двумя в известной степени противоречивыми тенденциями. С одной стороны, эпос (в отличие, например, от сказки с ее установкой на вымысел и ее условным «внеисторическим» временем) характеризуется как бы особым рода «исторической достоверностью» описываемой эпохи, отнесенной к безусловному прошлому (ср. термин русских сказителей «стáрина»). С другой — эта эпоха оказывается изолированной во времени, «закрытой», замкнутой в себе и обычно не имеет выходов ни в историческое прошлое, ни в реальное настоящее (занимает «островное положение в истории», по выражению Д. С. Лихачева). Этим эпос опять-таки отличается от сказки, где в зачинах и, особенно, в концовках как раз зачастую осуществляется переход из ус-

⁴ А. А. Попов. О жизни и устно-народном творчестве долган. В кн.: Долганский фольклор. М., 1937, с. 15.

ловного сказочного времени в реальное («Я на том пиру был . . .» и т. д.)⁵. Если же «выходы» такого типа и появляются в эпосе в виде реплик или ремарок рассказчика, его обращений к слушателям, то они обычно выглядят гораздо более внешними по отношению ко всей эпической временной системе.

Подобная изолированность эпического временного периода имеет типологическую аналогию с мифическим временем (определяемым подчас в соответствующей терминологии как «время до всякого времени», «время сновидений» и т. д.) и, возможно, генетическую общность с ним, когда утраченное мифологическое содержание могло заменяться новым, например, историческим — при некотором сохранении прежней формы.

«Эпохиальное» время эпоса замкнуто не только внешне — отсутствием выходов в иные временные системы, оно замкнуто и внутренне — так сказать, по своей природе. Оно организовано циклически — в соответствии с еще первобытными представлениями, согласно которым мир осознавался как проекция на современность событий мифологического времени, воспроизводимого к тому же и в обряде. (По сути дела именно о таком циклически замкнутом, постоянно возвращающемся времени речь идет и в начальных стихах книги Екклесиаста.) Отношение к историческому движению как к воспроизведению старого, а не созданию нового имеет и в эпосе поздних формаций весьма своеобразное выражение. Так, в частности, с особой формой замкнутости (и даже регрессивности) эпического временного потока, осложненной и усиленной концепциями циклического исторического времени и буддийскими идеями метампсихоза, исследователь сталкивается в одном из произведений китайского исторического эпоса — в «Пинхуа (народной книге) по Истории Трех царств». Персонажи и события (имеющие к тому же подчас заранее предрешенный исход) оказываются проекцией более ранней исторической эпохи⁶.

Итак, «эпохиальное» время эпоса как бы статично, ему не свойственны изменения, и с отсутствием перспективного будущего связано обращение идеала назад, к прошлому. Нормальное положение в эпическом мире принципиально устойчиво и гармонично, а движение времени влечет за собой только нарушение этой гармонии (ср. былинное «на Руси трава растет не по-старому»), и поэтому разрешением конфликта, как правило, оказывается восстановление прежнего, исходного благополучия — изгнание вражеских полчищ, возвращение похищенной де-

⁵ См. Н. Рошияну. Традиционные формулы сказки (на материале румынского и восточнославянского фольклора). М., 1967 (автореф. канд. дисс.); М. Рор. Die Funktion der Anfangs- und Schlußformeln in rumänischen Märchen. In: «Volksüberlieferung». Göttingen, 1968, S. 321—326.

⁶ Б. Л. Рифтин. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае. Устные и книжные версии «Троецарствия». М., 1970, с. 154 и др.

вушки и т. д. (Эта особенность сближает эпос с такими жанрами, как плач и причитание, в которых, впрочем, возвращение утраченного не изображается реальным и достижимым.)

Чисто эпической картиной такой неподвижной во времени постоянной гармонии является один из распространенных мотивов — описание пира у эпического владыки⁷ (например, у калмыцкого Джангара или у киевского князя Владимира). Обычно он располагается в зачине, с него начинается очередной тур сюжетного действия, причем повествование часто имеет симметричное построение и в конце — тогда в финальном, заключительном пиршестве как раз словно бы осуществляется возврат к исходной ситуации. С этой точки зрения эпический пир существенно отличается от финального пира-свадьбы в волшебной сказке, чаще венчающего именно достигнутое (а не возвращенное) благополучие⁸. Наконец, он является не только праздничной трапезой, но и своего рода советом-собранием, откуда берут начало дипломатические, государственные и военные акции, завершение которых иногда приводит к заключительному, финальному пиршеству.

Однако здесь заметно некоторое расхождение между «эпохальным» временем всего эпического мира и временной последовательностью в биографии одного героя. Ее цикличность и замкнутость будет значительно меньшей: биографическому времени не в такой степени свойственны возвращения к исходным ситуациям, как «историческому» времени эпоса. Повествование может включать в себя описание детства богатыря, его брака или даже его гибели. Все эти сугубо биографические мотивы

⁷ Ср. типологически близкий «тинг богов» в «Эдде», в котором «следует подозревать некое важное общее место, возможно в прошлом весьма распространенное. Основанием для такого предположения является широко распространенный мотив «собраний богов (героев)» в эпической поэзии и связанные с этим мотивом стереотипные словесные описания: советы гомеровских богов в «Илиаде», Нихас-хаса нартов в эпосе Северного Кавказа, пиры Джангара или Владимира, и т. п.» (Е. М. Мелетинский. «Эдда» и ранние формы эпоса. М., 1968, с. 101). См., например: С. А. Козин. Джангариада. Героическая повесть калмыков. М.—Л., 1940, с. 108, 141, 158, 210.

⁸ Хотя цикличность и замкнутость сказочного времени чрезвычайно велики: повествование там тоже в значительной степени возвращается к ситуации завязки, предшествующей конфликту; оно как бы описывает полный круг — см.: M.-G. Wosien. The Russian Folk-tale. Some Structural and Thematic Aspects. München, 1969 («Slavistische Beiträge», Bd 41), S. 47 a. u. На очень интересном обыгрывании цикличности и замкнутости сказочного времени построена пьеса о Золушке эстонского писателя Пауля-Эрика Руммо. Действие там начинается после свадьбы героя, а заканчивается накануне нового тура сюжетных приключений: встреча другого принца с другой Золушкой. Таким образом, сюжет разворачивается после обычного конца и до обычного начала коллизии волшебной сказки, благодаря чему ее временная система оказывается словно перевернутой. См.: P.-E. Rummo. Tuhkatriinümäng. Kuues pildis. Tallinn, 1969 [«Loomingu» Raamatukogu 7 (587)].

вносят некоторые коррективы в общую тенденцию к установлению цикличности временной последовательности. Ее замкнутость здесь до некоторой степени нарушается, хотя устойчивость и стабильность все равно остается определяющей чертой художественного времени эпоса (что проявляется, в частности, в постоянных, «статических» возвратных характеристиках персонажей).

Вообще же формы соотнесенности этих двух временных плоскостей могут быть самыми разнообразными⁹. Так, Алтан-Цэджи, персонаж «калмыцкого эпоса о Джангаре, «знает будущее за девяносто девять лет вперед . . . безошибочно рассказывает истории за семьдесят лет назад»¹⁰, т. е. своей мудростью словно охватывает весь эпический мир в его временных измерениях — тем более, что внешняя точность числовых обозначений (в соответствии с общей семантикой эпических количественных определений) является указанием на неопределенную множественность. Между статическим «эпохиальным» временем и «биографическим» временем героя здесь устанавливается весьма характерное соответствие: оно как бы оказывается помещенным в центр эпической эпохи. (Несколько иную картину можно наблюдать в волшебной сказке, где повествование полностью ориентировано на обстоятельства жизни героя, и его биографическому времени подчинены все прочие временные ряды.)

Следует отметить, что вообще для эпоса характерно существование нескольких биографических временных последовательностей¹¹, имеющих подчас как бы разную интенсивность. Так, в частности, в одном из вариантов монгольского эпоса о Гэсэре главный герой на протяжении сюжета почти успевает «догнать» в возрасте своего престарелого дядушку: каждый из них, очевидно, существует в своем собственном биографическом времени, протекающем к тому же с неодинаковой скоростью — в со-

⁹ В частности, объясняя причинно-следственную связь событий в завязке эпоса Ло Гуань-чжуана «Троецарствие», во многом построенной по нормам народного эпоса, комментатор XVII в. Мао Цзун-ган как бы движется во времени назад, постепенно при этом переходя от «биографического» времени главного героя к «эпохиальному» времени произведения и осуществляя этот переход, как мы бы сказали, и в синхроническом и в диахроническом планах (хотя, разумеется, его внимание здесь направлено отнюдь не на проблему художественного времени). Таким образом устанавливается соотношение между историческим фоном эпоса и началом сюжетной биографии центрального персонажа (см. Б. Л. Рифтин. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае, с. 231).

¹⁰ С. А. Козин. Джангариада, с. 151.

¹¹ В отдельных случаях это может быть связано даже с соответствующим формально-грамматическим выражением (ср.: S. Gilman. Time and Tense in Spanish Epic Poetry. In: «Studies in Communication». Ed. by Carpenter and McLuhan, 1960).

ответствии с разной степенью сюжетного функционирования¹².

Однако особое сюжетное значение имеет именно биографическое время главного героя: на него, в основном, ориентировано повествование, им связываются и отдельные эпизоды. Особенно остро проблема соотношения и взаимосвязи разных биографических временных последовательностей стоит для больших циклизированных эпических форм (типа, скажем, киргизского «Манаса» или германской «Песни о Нибелунгах»), охватывающих значительный временной период, где параллельно действует несколько героев. Для малых же эпических форм, к которым относятся, например, песни славянского эпоса, обычно построенные на одном-двух эпизодах, она не столь актуальна. Каждый отдельно взятый второстепенный персонаж занимает столь небольшое место в сюжете, что его собственная «временная ось» оказывается слишком короткой, сведенной к нулю, и почти полностью подчиненной «биографическому времени» главного героя. Оставаясь по сути дела на одной и той же точке своего биографического времени, он на протяжении сюжета обычно не успевает измениться в возрасте и именно в связи с этим оказывается как бы лишенным возраста или наделенным постоянной возрастной характеристикой, в которой вообще биографический аспект выступает в особом ракурсе: временная последовательность содержится в ней как бы суммарно, «в снятом виде». Соответственно этому старость, которой сопутствуют мудрость и опытность, накопленные годами, и молодость, а тем более — детство, не обладающие этими качествами, как бы соответствуют определенным точкам на осях биографического времени каждого отдельно взятого персонажа.

Нечто подобное, впрочем, происходит и с главным героем. Временной интервал, охваченный одним сюжетом малой формы слишком незначителен, чтобы возраст героя мог существенно измениться. Поэтому он обычно постоянно молод (или стар — как былинный Илья Муромец и осетинский Урызмаг), но эта неизменность возрастной характеристики нарушается в тех случаях, когда сюжет открывается экспозиционной частью богатирской биографии — описанием героического детства.

Наличие героического детства раскрывает и основное возрастное противопоставление: ребенок (еще не богатырь) — взрослый (богатырь). Героическое детство может дробиться на несколько временных отрезков, в которых фиксируются разные этапы роста и возмужания. По завершении же этого процесса периодичность временного отсчета почти прекращается — время как бы перестает оказывать влияние на возраст героя. Как уже было сказано, он всегда молод, и эта молодость явля-

¹² См.: С. А. Козин. Эпос монгольских народов. М.—Л., 1948, с. 215 и др.

ется такой же постоянной чертой, как, например, незаурядная физическая сила, ловкость или храбрость. В этом смысле показательны выражения, типа русского «добрый молодец» или постоянного эпитета *гунан* — «трехлетка» (*дэнэн* «четырёхлетка»), называющего героя в эпосах монгольских народов вне зависимости от действительного возраста, которого он должен был бы достичь по прошествии определенного количества времени. Молодость как статическое, постоянное качество выражена здесь особенно рельефно.

Эта безусловная молодость, выступающая в виде важнейшей эстетической категории в фольклоре, растворена в эпическом тексте и рождает самые разные образования в сложении с сюжетным временем. Она является основным и в той группе элементов, предшествующих подвигу, который А. П. Скафтымов охарактеризовал как «мотив предварительной недооценки героя»¹³. Поэтому в эпосе обычно прослеживается тенденция придать каждому подвигу черты первого, что отчасти связано и с непосредственным прикреплением героического детства в биографии одного богатыря к разным сюжетам.

Подобное, словно бы многократное дублирование первого подвига выглядит как постоянное возвращение героя к неутвержденности «богатырского статута», а подчас вызывает рецидивные явления, эффекты временных заворотов в сходных сюжетных ситуациях, что, впрочем, связано и с общей циклизующей направленностью эпического времени. Это явление имеет любопытную типологическую параллель с многочисленными превращениями героя волшебной сказки, вновь и вновь после завершения очередного тура сказочного испытания или подвига возвращающегося к своей «низкой» ипостаси (сопляка, запечника, золушки и т. д.).

Противопоставление ребенок — взрослый является основным в системе возрастных характеристик эпоса. В особом качестве оно выступает в сюжете о героине-малолетке, где противопоставление зрелости и незрелости производится не в биографическом аспекте — богатырь-ребенок вообще не имеет «взрослой» биографии, его детство является, так сказать, абсолютным, оно противопоставлено «не-детству» остальных персонажей.

Сходно противопоставлена и «абсолютная» старость (например, осетинского Урызмага, монгольского Ахсахала или былинного Ильи Муромца) «не-старости» остальных. Однако есть и существенное различие: старость как постоянная, характерологическая черта ближе стоит к типу статических возрастных характеристик.

¹³ А. П. Скафтымов. Поэтика и генезис былин. М. — Саратов, 1924, с. 50.

Еще менее последовательно в эпосе прослеживается противопоставление наличия и отсутствия возрастной характеристики. Оно, как уже было сказано, связано с отличием главного героя от второстепенного персонажа, который обычно бывает либо совсем лишен возрастной характеристики (например, все враждебные персонажи¹⁴), либо наделен статическим возрастом (жена героя — всегда молодая, что, впрочем, соответствует обычной молодости героя), либо характеризуется непоследовательно (например, в былине мать героя — «молода вдова» или «матера вдова»).

Поскольку события в эпическом мире изображаются как эпизоды биографии главного героя, чаще оказываются наделены возрастом персонажи, сопутствующие ему биографически (мать, жена, сестра), ближе всего к нему находящиеся, в наибольшей степени включенные в ту же пространственно-временную систему. Персонажи же, встречаемые им, как бы существуют только в точке пересечения двух биографических пространственно-временных последовательностей: той, что относится к главному герою и реально отражена в сюжете, и той, что относится к второстепенному персонажу и является результатом теоретически возможной внетекстовой реконструкции¹⁵. В наибольшей степени к такому типу персонажей относится враг — он, как уже упоминалось, вообще не имеет возраста. (Можно сказать, что угол между его «достроенной» биографией и биографией героя достаточно велик, чтобы исключить отношение сюжетного сопутствия между ними.)

Итак, хотя «биографическое» время в эпосе актуально, в основном, для главного героя, некоторым образом наделены им и второстепенные персонажи — в меру своего сюжетного функционирования, не говоря уже о тех случаях, когда персонаж занимает столь значительное место в повествовании, что становится в этом отношении почти равноценен главному герою. Тогда встает вопрос о соотношении и связывании разных временных осей в рамках одного сюжета, о переключениях с одной биографической временной последовательности на другую, а также о менее значительных переходах от действий одного персонажа к действиям другого. В частности, в устном китайском сказе для этих целей употребляются конструкции с наречием *цзай* («ещё»,

¹⁴ Вообще неотмеченность начала в некоторых художественных системах может свидетельствовать об отрицательной оценке явления или предмета: «не существующий», «подверженный быстрой разрушению», «не имеющий ценности» (Ю. М. Лотман. О моделирующем значении понятий «конца» и «начала» в художественных текстах. — «Тезисы докладов во Второй летней школе по вторичным моделирующим системам. 16—26 августа 1966 г.». Тарту, 1960, с. 69—74).

¹⁵ Ср.: С. Vremond. Le logique des possibles narratifs. — «Communications» 8 («L'analyse structural du récit»), Paris, 1966, p. p. 60—76.

«снова»), а также служебными морфемами *цэ* и *цюэ* («к тому же», «ещё»), дающим в сочетании с глаголом *шо* («говорить») соответствующие сказательские трафареты, имеющие более чем тысячелетнюю давность¹⁶. Сходную семантическую структуру имеет и выражение *мэтэр гэсэн бзэрээ* («вслед за тем»), употребляемое в бурятском эпосе в той же функции.

В русской былине подобные переходы большей частью могут также осуществляться с помощью специальных наречных или местоименных форм, обычно имеющих временное значение. В этом смысле особенно характерно формульное словечко «втапоры», часто встречающееся, например, в записях сборника Кириши Данилова.

Говорят атаманы казачие:

«Гой еси, Василий Бусалаевич!

Милости тебя просим за единый стол хлеба кушати».

Втапоры Василий не ослушался,

Садился с ними за единый стол¹⁷.

Отъезжал Соловей за моря синие.

Втапоры поехал и голый шап Давид Попов¹⁸.

Еще выразительнее такое связывание иллюстрируется примерами из былины о сватовстве князя Владимира и женьибе Дуная (перепоручив «паробку» Екиму ивановичу добытую для князя невесту, Дунай находит в поле Настасью-королевичну и привозит ее в Киев; Владимир же «втапоры» как раз возвращается из церкви после венчанья¹⁹), или из былины о Волхе (индийский царь «наряжается» походом на Киев, а «втапоры» Волх разгадывает его планы, и сам нападает на врага²⁰) и т. д.

В той же функции иногда выступает и наречие «нынь» («нонь», «нунь» и т. д.) — например, в одном из вариантов былины об Илье Муромце и Сокольнике (Сокольник собирается убить Илью, а тот «спит нынь с устатку да нонь с великого»²¹).

Близки к ним и другие, более употребимые формульные выражения — в частности, конструкции с местоимением «тут» («как тут . . .», «так тут . . .», «и тут . . .», «а тут . . .» и др.), также

¹⁶ Б. Л. Рифтин. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае, с. 300.

¹⁷ Древние российские стихотворения, собранные Киришью Даниловым. Подготовка текста, статья и комментарии С. К. Шамбинаго (далее: Кириша Данилов), М., 1938, № XVIII.

¹⁸ Там же, № I.

¹⁹ Там же, № X.

²⁰ Там же, № VI.

²¹ Н. Е. Ончуков. Печорские былины. СПб., 1904, № 1. (Далее: Ончуков).

имеющие, главным образом, временное значение. Соединяясь с глаголами движения, речи, эмоции и т. д., они рожают устойчивые сочетания, как раз служащие для связывания воедино временной сюжетной последовательности («тут встречается...», «тут простился...», «и выходит тут...», «как подходил-то тут...», «говорит же тут...», «тут заплакала...», «а стоит же тут...», «сидят же тут...»²², и др.). По своей роли в открывании нового сюжетного хода или даже нового сюжетного движения — а, таким образом, и в установлении временных соответствий — они в целом совпадают с конструкциями, включающими наречия «втапоры», «нунь» и др., хотя сфера их употребления несколько более широкая: они встречаются чаще и могут связывать более мелкие звенья повествования. В отдельных же (впрочем, достаточно редких) случаях подобные временные связи могут устанавливаться и с помощью более развернутых выражений. Так, например, в одном из вариантов былины о бое Добрыни со Змеем герой отправляется купаться на Пучай-реку, а «там на тую пору, на то времечко» девушки полощут белье²³.

Все эти наречия и наречные конструкции («втаропы», «нынь», «тут» и т. д.), помимо их роли в переключении с одного сюжетного движения на другое (не говоря уж о необязательной, но частой функции эпитетических частиц, дополняющих до надлежащей полноты ритмический рисунок строки), имеют значение и постоянных отсылок к течению внутрисюжетного времени и, будучи рассыпаны в разных местах текста, все в целом составляют его своеобразную «временную арматуру». (Показательно, что возвращение ко времени основного повествования в уже упоминавшейся «Пинхуа по Истории Трех царств» тоже может обозначаться словом *цзинь* — «ныне»²⁴.)

Формульность, устойчивость подобных конструкций чрезвычайно велика и является вообще характерной чертой для стилистической системы эпоса. Частые лейтмотивные повторения рождают эффект постоянного возвращения к однотипным ситуациям, опять-таки как бы циклически замыкая на них временной ряд (подобное явление отмечается в «Песне о Роланде», где оно

²² Характерно, что и «для эддической поэзии специфичны обороты, начинающиеся со слова «сидел» («стоял»), чаще всего «сидел снаружи» (*sát úti*) для обозначения отсутствия действия, пассивного состояния до начала действия» (Е. М. Мелетинский. «Эдда» и ранние формы эпоса, с. 105). «Глагол «сидеть» (или реже «стоять») в третьем лице прошедшего времени (или в форме причастия), по-видимому, выражает прежде всего некое статическое состояние, предшествующее действию. Рихард Майер считает подобные фразы определенным способом введения новых действующих лиц» (там же, с. 95).

²³ Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 г. Изд. 4-е, т. 1—3, М.—Л., 1949—1951, № 79. (Далее: Гильфердинг).

²⁴ Б. Л. Рифтин. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае, с. 151—152.

к тому же связано и со специфической строфической организацией²⁵). Однолинейность и однонаправленность сюжетного времени в эти моменты несколько нарушается. Элементы таких временных заворотов главным образом обнаруживаются в монологических частях повествования, где в речи персонажа либо рассказывается о прошлом (иногда даже выходящем за рамки эпического сюжета), либо дается некий «прогноз» будущих событий — например, в форме поручения (или, наоборот, запрета) и своеобразного «инструктирования» героя (так, в частности, в былине матушка Добрыни Никитича, подробно объясняя сыну, как он должен вести себя на Пучай-реке и на Сорочинских горах, сообщает тем самым об еще не совершившихся событиях). Четкая противопоставленность предшествующего и последующего, являющаяся основой временной однонаправленности, в этих случаях несколько ослабевает — проявляется слитность, нетекучесть эпического времени. С другой стороны, в некоторой степени здесь дает о себе знать и общая прерывистость временного сюжетного ряда.

Как уже было сказано, она особенно заметна в описании героического детства, где указание нескольких временных вех соответствует разным этапам взросления и возмужания богатыря. Это не случайно: подобные этапы обычно бывают представлены скорее как чередование определенных состояний, в своей основе однородных и обобщенных (характерно, в частности, что в былине ряд действий часто описывается с помощью многократных форм: «похаживать», «погуливать», «поигрывать» и т. д.), в то время как именно к однородным и обобщенным действиям обычно и приурочиваются временные характеристики.

Играл Садко сутки, играл и другие,
Да играл еще Садко и третии²⁶.

И возилися ребятушка цельные суточки,
И возились ребятушка и други сутки²⁷.

²⁵ А. Н. Веселовский определял его как «впечатление длительности основного акта при смене развивающих его эпизодов». По его мнению, здесь «перед нами факт более древнего распорядка, и притом синтаксического: соподчинение впечатлений, следующих друг за другом в порядке времени, еще не нашло себе соответствующей формулы и выражается координацией, свойственною народно-поэтическому стилю» (А. Н. Веселовский. Эпические повторения как хронологический момент. В кн.: А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Под ред. В. М. Жирмунского. Л., 1940, с. 98).

²⁶ Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. Изд. 2-е под ред. А. Е. Грузинского. В 3 тт. М., 1909—1910, № 134. (Далее: Рыбников).

²⁷ А. Д. Григорьев. Архангельские былины и исторические песни, собранные в 1899—1901 гг., т. 1, М., 1904; т. 3, СПб., 1910; т. 2, Прага, 1929; № 37 (341).

А ты жил у нас ровно три году...²⁸

Три годы Добрынюшка стольничал,
А три годы Никитич приворотничал,
Он стольничал, чашничал девять лет...²⁹

А гулял Садко-молодец тут двенадцать лет...³⁰

Кабы жили они да тут пятнадцать лет³¹.

Обращает на себя внимание, что здесь повсюду фиксируются более или менее значительные временные периоды — остальные же части повествования, не имеющие временных характеристик, тесно заполнены более дробными, конкретными и разнокачественными событиями (которые, главным образом, и способствуют основному сюжетному развитию). Очевидно, именно в силу общности самых временных представлений, временные характеристики тем скорее увязываются с сюжетным действием, чем менее оно конкретно. Наблюдается даже тенденция (в какой-то мере иллюстрируемая и приведенными выше примерами) наделить наибольшей протяженностью особенно обобщенные действия персонажа. Этой закономерности не нарушает и «богатырская поездка», которая может длиться много лет. Не говоря уже о том, что здесь присутствует элемент метафорического измерения преодолеваемого пространства средствами временных характеристик, само перемещение является для эпического богатыря, так сказать, «нормальным», «обычным» (а, следовательно, и максимально обобщенным состоянием) — подобно сидению на печи героя волшебной сказки. (В этом смысле весьма характерно, что многолетнее сидение на печи Ильи Муромца, имеющее сказочное происхождение, в былине осознается как ненормальность и болезнь.)

Итак, время как бы становится заметным только в больших количествах, и здесь оно явно является средством замедления сюжетного действия. Так, например, в былине именно в этих случаях возникает осознание времени как необратимого, однородного потока, с ними же связаны и метафоры времени, которые представлены, главным образом, вариантами одной стилистической формулы, организованной по принципу параллелизма:

Как день за днем — будто дождь дождит,
Неделя за неделей — как трава растет,
А год за годом — как река бежит³².

²⁸ Гильфердинг, № 94.

²⁹ Кирша Данилов, № XXVI.

³⁰ Там же.

³¹ Ончуков, № 1.

³² Рыбников, № 26.

Здесь не только отражена ступенчатая иерархическая последовательность укрупняющихся временных периодов, но и дается уподобление их явлениям природы — причем не по принципу скорости (вода в реке течет, естественно, быстрее, чем растет трава), а по принципу общей протяженности всего процесса в целом. Эта формула обычно употребляется при описании далекой поездки героя — пространственное перемещение здесь как бы совпадает с движением времени. Характерно, кроме того, сопоставление движения времени с растущей травой («как трава растет») — тот же образ встречается и в приводившемся метафорическом описании былинного неблагополучия («на Руси трава растет не по-старому»), о временном аспекте которого уже говорилось выше. Сделав соответствующую подстановку, можно передать это выражение как «на Руси время течет не по-старому», причем отмечанные особенности былинного «исторического» времени выступят с особенной обнаженностью.

Иногда третья строка параллелизма отсутствует, а образ текущего времени может кроме того передаваться уже не столько метафорическими, сколько сюжетными и описательными средствами, теснее соединяющими всю конструкцию с остальным повествованием:

Они день едут по красному по солнышку,
Они в ночь едут по светлomu по месяцу.
А ведь день за днем — как будто дождь дождит,
А неделька за неделкой — как река бежит;
Да проходит поры-времечки по год поры,
Да проходит поры-времечки по два году,
Да проходит поры-времечки по три году...³³

В этом примере обращает на себя внимание упоминание солнца и месяца — т. е. дня и ночи, которые здесь опять-таки являются лишь частью ритмической временной последовательности, составленной из возрастающих единиц (день и ночь, день за днем, неделя за неделей и, наконец, годы, число которых в данном случае уже обозначается словно бы точно — в отличие от неопределенного множества более мелких временных периодов, описанных метафорическими средствами). Такой тип изображения временного потока вообще достаточно характерен для эпической поэтики.

Помимо подобных случаев упоминание ночного и дневного времени зачастую бывает связано с разделением сюжетных действий на дневные и ночные, что может выглядеть как противопоставленность магических и обыденных, колдовских и богатыр-

³³ Былины Севера. Подготовка текстов, вступительная статья и комментарий А. М. Астаховой. Тт. I—II. М.—Л., 1938—1951, № 134.

ских акций. Подобная картина встречается и в волшебной сказке и в эпосе (именно ночью совершают свои колдовские деяния и монгольский Гэсэр, и былинный Вольга, и многие другие эпические персонажи³⁴).

Далеко не всегда отмечаются в эпосе разные времена года, благодаря чему фоном повествования является как бы «вечное лето» и «вечный день», что, впрочем, вполне соответствует обычной гармоничности и идеальности эпической эпохи (ср., например, в ойратском эпосе: «Не было зим, все было лето...»³⁵).

С другой стороны, упоминание сезонных периодов обычно связано с измерением временной последовательности в категориях аграрных циклов, что уместно ожидать в эпосе, рожденном и бытующем в аграрных слоях населения. Так, в частности, в курдском эпосе «Дымдым» описание временного потока дается следующим образом:

Зима миновала, к нам пришла весна,
Весна миновала, к нам пришло лето,
Лето миновало, к нам пришла осень,
Осень миновала, к нам пришла зима.

Длительность осады крепости там измеряется с помощью сугубо «аграрного» сравнения: приносит первые плоды виноград, посаженный в начале войны³⁶. Время же русской былины, напротив, не имеет сезонной аграрной окраски, оно скорее городское, и это косвенно свидетельствует о том, что былина является продуктом именно городской культуры³⁷.

* *
*

Итак, во временной системе эпического мира наряду с общевидовыми свойствами, присущими поэтической структуре всего

³⁴ Характерно, что главным образом ночью происходит действие и в эпосе Ло Гуань-чжуна «Троецарствие». Это скорее всего объясняется тем, что сюжет там движется в основном за счет изобретения и реализации ряда политических и военных хитростей, типологически близких колдовству (см.: Б. Л. Рифтин. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае, с. 226).

³⁵ Б. Я. Владимирцов. Монголо-ойратский героический эпос. Пг.—М., 1923, с. 203.

³⁶ См.: О. Дж. Джалилов. Курдский героический эпос «Златорукий хан» (Дымдым). М., 1967, с. 140, 143.

³⁷ О том же говорит и рассмотрение былинного пространства. См.: С. Ю. Неклюдов. Время и пространство в былинне.

героического эпоса как жанра (а отчасти — даже и выходящими за его пределы и обнаруживающимися, скажем, в традиционном и архаическом фольклоре вообще, или даже шире — в древнем и средневековом повествовательном искусстве), наблюдается и ряд признаков, свойственных, например, только определенной группе эпических текстов — в отличие от иных (в стадийном и структурном отношении) формаций.

В связи с этим можно отметить некоторые особенно важные моменты, вносящие существенные коррективы в общеэпическую инвариантную структуру временных отношений. Прежде всего следует упомянуть большую или меньшую архаичность эпоса и, соответственно, большую или меньшую мифологичность эпического времени, его большую или меньшую связанность с исполнительским временем; степень циклизации, осуществляющей синтез «эпохиального» времени эпоса и непосредственно влияющей на длину и стройность отдельных биографических временных последовательностей; аграрный или городской (по происхождению и бытованию) характер эпоса, от чего зависит сезонная окраска циклов годового времени; наконец, влияние граничащих жанров (например, волшебной сказки), подчас существенно деформирующее эпические временные отношения.

СЕМАНТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА РУССКОЙ ЗАГАДКИ

Ю. И. Левин

С семантической точки зрения загадку можно определить как текст, денотатом которого служит некоторый объект, в самом этом тексте явно не названный.

Если ограничиться приведенным определением, то к загадкам следует отнести, например, перифразы, многие метафоры, а также выражения вида «2 + 3» или «множество точек, равноудаленных от данной точки». Добавим поэтому к определению загадки, что с прагматической точки зрения функцией этого текста является побудить адресата назвать объект-денотат (это избавит нас от рассмотрения перифраз и метафор в качестве загадок) и что этот текст не должен исчерпывающим образом описывать объект (это исключает из класса загадок тексты типа «2 + 3» или статьи в толковых словарях).

Загадка представляется в высшей степени благодарным объектом семиотического исследования. Прежде всего, сознательная зашифрованность отношения знака (текста загадки) к денотату (отгадке), являющаяся принципом существования загадки, дает повод для изучения общесемиотической проблемы отношения знака к денотату. Представляя собой намеренно трансформированное описание реальности, загадка дает возможность поставить вопрос о принципах художественного преобразования действительности и рассмотреть его на простейшем примере такого преобразования. Такие внешние обстоятельства, как малый объем загадок и наличие большого массива их, облегчают исследование и делают его более перспективным (давая, например, возможность использовать статистические методы).

Загадка, далее, представляется объектом, на котором с наибольшим успехом могут быть опробованы методы формального описания семантики. Более того, напрашиваются попытки «алгоритмизации» такой семантической процедуры, как отгадывание загадки. Однако ближайшее рассмотрение материала показывает чрезмерную оптимистичность такой точки зрения. Именно на примере загадки можно явственно усмотреть все своеволие человеческого мышления, в частности языкового, и его нежелание укладываться в определенные рамки и рубрики. И хотя в работе мы принимаем попытки некоторой формализации семантики загадок, однако уже здесь хотим оговорить, что вполне отдаем себе отчет в несовершенстве этих попыток. Чисто формальный подход резко огрубляет истинное положение вещей, и, в лучшем случае, подходит для того или иного достаточно узкого класса загадок; попытки же более или менее адекватно описать семантику достаточно широкого класса загадок сразу становятся неформальными. По видимости простой объект оказывается при ближайшем рассмотрении весьма сложно устроенным и с трудом поддается не только углубленному изучению, но даже и простой классификации.

В статье три части. Первая из них посвящена синтезу загадки, вторая — ее внутренней структуре, третья — процедуре отгадывания. Материалом служили нам тексты из наиболее полного свода русских загадок: Загадки, Л., 1968.

Подчеркнем, что предметом статьи является формальная семантическая структура загадки, рассматриваемой как замкнутый в себе текст, в отвлечении от всех прагматических (бытование загадки) и диахронических моментов. Было бы весьма интересно соотнесение различных формальных структур с разными временными пластами в массиве загадок; но, к сожалению, вопрос о диахронии загадки в нашей фольклористике совершенно не разработан. Выходит за рамки статьи и рассмотрение «сущности содержания» загадок, хотя построение семантического словаря загадок (т. е. каталога объектов и образов, используемых в загадках) и изучение его состава и структуры представляло бы несомненный интерес.

I Синтез загадки

1. Введение

Чаще всего загадка представляет собой неполное и/или искаженное (трансформированное, метафорическое) описание загаданного объекта. Поэтому при синтезе загадки естественно исходить из (неискаженного) описания объекта. В самых общих чертах путь синтеза загадки представляется в следующем виде:

Загаданный объект → его описание → текст загадки.

Процедурой перехода от объекта к его описанию мы заниматься не будем, исходя из того, что каждый человек может описать более или менее точно и полно любой знакомый ему объект.

Что же касается преобразования описания в текст загадки, то мы оставим в стороне собственно языковую сторону этого процесса, так что в результате преобразований элементов описания у нас будет получаться, строго говоря, не сам текст загадки (с его фонетическими, метрическими, грамматическими и т. д. особенностями), а скорее ее семантическая схема, еще подлежащая языковому оформлению.

2. Описания и их элементы

Мы будем пользоваться следующими обозначениями:

П — загаданный (описываемый) объект,
a, b ... — его свойства (признаки, действия, состояния),
A, B ... — его части (сегменты),
г, г₁, ... — отношения (между частями объекта П, или самого объекта к другим объектам).

Простейшие описания имеют следующий вид:

- 1) П : a, b, ... (объект П обладает свойствами a, b, ...),
- 2) П : A, B, ... (объект П включает в себя сегменты A, B, ...),
- 3) П = AgB или П = Ag₁Bg₂C и т. д. (объект П состоит из частей A и B, находящихся в отношении г и т. д.).

Возможны и смешанные описания, например, П : a, b, A или П = AgB, a.

Для большей дифференцированности описаний нам понадобятся еще такие обозначения:

K, L, ... — «другие» объекты (т. е. отличные от П и его сегментов),
α, β, ... — условия (обстоятельства),
m, n, ... — определенные числа,
р — много.

Эти и ранее введенные символы используются в следующих сочетаниях:
... aK — ... производит действие a над объектом K,

... гК — ... находится в отношении г к объекту К,
 ... аа — ... в условиях а обладает свойством а,
 пА — п экземпляров сегмента А,
 рА — много экземпляров сегмента А,
 Аа (или Ка) — сегмент А (или объект К) обладает свойством а.

Условимся, что сочетания гК и аа синтаксически эквивалентны а (т. е. могут заменять а в составе описания), а пА, рА, Аа синтаксически эквивалентны А. Таким образом, элементами описания, наряду с А, могут быть Аа, АгК, (Аа)гК, или, наряду с АгВ — (АгК)г(пВ) и т. д.

Примеры описаний:

- 1) стол: стоит на полу, деревянный, его покрывают скатертью (П : г₁К, а, г₂Л)
- 2) стол: имеет 4 ножки (П : пА)
- 3) стол = горизонтальная деревянная доска, положенная на 4 ножки

(П = (Аа, б)г(пВ).

3. Преобразования элементов описания

Каждый элемент описания в процессе синтеза может преобразовываться. Мы будем рассматривать следующие типы преобразований (λ означает любой элемент описания):

- λ → λ — тождественное преобразование,
- λ → Δ — аннулирование,
- λ → [λ] — замена произвольным,
- λ → $\bar{\lambda}$ — замена сходным, в том числе:
 - λ → $\tilde{\lambda}$ — переход к другому виду того же рода,
 - λ → $\hat{\lambda}$ — конкретизация (переход от рода к виду),
 - λ → $\check{\lambda}$ — обобщение (переход от вида к роду),
 - λ → λ' — переход к другому значению того же слова.

Следующие разделы (пп. 4—7) посвящены преобразованиям отдельных элементов описания.

4. Преобразования П

- 1) П → Δ (загаданный объект вообще никак не назван):
 стучится, вертится, никого не боится (часы),
 красна, в землю вросла (свекла),
 без рук, без ног богу молится (зыбка),
 красна, да не девка, зелена, да не дубрава (морковь),
 два брюшка, четыре рожка (подушка);
- 2) П → [П] (загаданный объект заменен произвольным, безразличным):
 сидит дева, как береза бела (редька),
 горбатый кот бабе плечи трет (коромысло),
 Варвара выше амбара (скворешня).

Наиболее «безразлична» замена именем собственным; следующую ступень «безразличия» — замену местоимением (я красна — не девица ... (морковь)), особенно вопросительным (кто дом стережет? (замок)), — следует скорее отнести к аннулированию.

3) $\Pi \rightarrow \bar{\Pi}$ (замена сходным объектом). Это может быть сходство по форме (радуга \rightarrow коромысло, месяц \rightarrow тарелка, лукошко, блин), по материалу (коромысло \rightarrow лес), по функции (замок \rightarrow собачка), по цвету или вообще по внешнему виду и т. д.

Наиболее обычный случай такого преобразования можно представить следующим образом: $\Pi : a, \dots$

$$\begin{array}{c} \swarrow \searrow \\ \bar{\Pi}(a), \end{array}$$

где $\bar{\Pi}(a)$ — объект, сходный с Π по признаку a . При этом само a может аннулироваться (гибкий лес на плечи залез, где Π = коромысло, a = деревянное, $\bar{\Pi}(a)$ = лес), или же остаться в составе загадки (маленькая собачка \dots в дом не пускает, где Π = замок, a = охраняет дом, $\bar{\Pi}(a)$ = собачка).

Отметим, что резкой границы между $\Pi \rightarrow [\Pi]$ и $\Pi \rightarrow \bar{\Pi}$ нет: например, в загадке — стоит кошка о четыре ножки (скамейка), кошка ($[\Pi]$ или $\bar{\Pi}$) не имеет почти ничего общего с Π , но все же указанная в загадке «четырехность» является признаком сходства.

Само собой разумеется, что тождественному преобразованию Π подвергаться не может.

5. Преобразования А, m, p, К

- 1) $A \rightarrow A$: четыре ноги, да не зверь; есть перья, да не птица (кровать с периной);
- 2) $A \rightarrow \Delta$ (только в сочетании с a , т. е. $Aa \rightarrow \Delta a$): красна, да не девка, зелена, да не дубрава (морковь);
- 3) $A \rightarrow A'$ (преобразование, основанное на многозначности слова): шесть ног, две спины, одна голова (человек на стуле);
- 4) $A \rightarrow [A]$ (обычно в сочетаниях $Aa \rightarrow [A]a$ или $pA \rightarrow p[A]$): мать толста, дочь красна \dots (печь и огонь); два Анисима, четыре Максима, седьмая Софья (стул);
- 5) $A \rightarrow \bar{A}$: лошадь в ограде, хвост на горе (свекла); три девицы под одним зонтиком стоят (лохань).

Вспомогательные элементы m и p , сочетающиеся с A , допускают следующие преобразования:

$m \rightarrow m$: два брюшка, четыре рожка (подушка),

$p \rightarrow p$: четыре уха, а перьев не сосчитать (подушка),

$p \rightarrow \tilde{p}$ (много \rightarrow определенное число): Антипка низок, на нем сто ризок (лук).

«Посторонние» объекты K преобразуются так же, как и A ; лишь $K \rightarrow \Delta$ и $K \rightarrow K'$ не встречаются, и количественно резко преобладает $K \rightarrow K$ (например, сама в земле, коса наружи (свекла)).

6. Преобразования г

Отношения — а чаще всего в загадках используются пространственные отношения — обычно либо преобразуются тождественно, либо конкретизируются.

- 1) $г \rightarrow \bar{г}$: сверху зелено, посередке толсто, под конец тонко (редька), стоят вилы, на вилах короб, на корсбе шарик ... (человек), баран в хлеву, рога за хлевом (свекла; речь идет об отношении целого и части);
 - 2) $г \rightarrow \tilde{г}$: голубое поле серебром усыпано (небо и звезды), маленький, горький, луку брат (чеснок), красная девушка сидит в горенке (морковь).
- Реже встречаются другие преобразования, например,
- 3) $г \rightarrow \bar{г}$: без рук, без ног, а рубашку просит (подушка; нуждается в .. \rightarrow просит).

7. Преобразования а

- 1) $а \rightarrow а$: маленький, горький, луку брат (чеснок), стоит кошка о четыре ножки (скамейка), черен, да не ворон (чугун);
- 2) $а \rightarrow а'$: красна, да не девка ... (морковь), нет ни рук, ни ног, а идет (дождь);
- 3) $а \rightarrow \tilde{а}$: без рук, без ног богу молится (зыбка) (колеблется \rightarrow богу молится), ... красный колобок по платку катается (солнце) (движется \rightarrow катается);
- 4) $а \rightarrow \bar{а}$: на всех зла и всем мила (редька) (горькая \rightarrow злая).

Заметим, что если для признаков, относящихся к П, допустимы все перечисленные преобразования, то для признаков, относящихся к сегментам (т. е. в сочетаниях Аа), используются почти исключительно тождественные преобразования.

8. Преобразования целого

При синтезе загадок удобно исходить из достаточно полного описания загаданного объекта¹. Особенно наглядно это проявляется при рассмотрении целого семейства загадок с общей отгадкой.

Рассмотрим, например, загадки о моркови. При их синтезе можно исходить из следующего описания:

Морковь = плод (основная часть) — красный, с хвостом, растет, находится в земле; ботва — зеленая, растрепанная, ее обрывают, находится над землей.

Схема описания: $\Pi = (Aa_1, a_2, a_3, r_1K)г(Bb_1, b_2, b_3, r_2K)$, где г — отношение основной части к второстепенной.

Вот различные преобразования этого описания, соответствующие разным загадкам (результаты аннулирования записываем не всегда):

¹ Заметим, что в описании могут входить более или менее случайные или факультативные признаки объекта; например, в описании чугуна — что он валается под лавкой (медвежья голова по подлабочью валается), или в описании коромысла — что по воду ходят утром (ни свет ни заря пошел горбатый со двора).

$\langle \Delta r_1 K \rangle r (\overline{B} r_2 K)$: сама в земле, коса наружи,
$\langle \Delta r_1 \overline{K} \rangle r (\overline{B} r_2 \overline{K})$: сама в темной горнице, а коса на улице,
$\langle [A] \tilde{r}_1 \overline{K} \rangle r (\overline{B} r_2 \overline{K})$: сидит девка в темнице, а коса на улице,
$\langle [A] a'_1, \tilde{r}_1 \overline{K} \rangle r (\overline{B} r_2 \overline{K})$: сидит красна девица в темной темнице, коса на улице,
$[A] a'_1, \tilde{r}_1 \overline{K}$: красная дезушка сидит в горенке,
$\langle [A] a'_1, a_3, r_1 \overline{K} \rangle r (\overline{B} b_3)$: красная девица росла в темнице, люди в руки брали, косы срывали,
$\Delta a_1, a_3, r_1 K$: красна, в землю вросла,
$\Delta a'_1, a_2$: красна (да не девка), хвостовата (да не мышь),
$\langle \Delta a'_1 \rangle \Delta (\Delta b_1)$: красна (да не девка), зелена (да не дубрава),
$[A] r (\overline{B} b_2)$: сидит Федосья, растрепаны волосья и т. д.

Если исходить из такого достаточно полного описания, то синтез загадки можно представить как случайный процесс — в том смысле, что отдельные элементы описания преобразуются практически независимо друг от друга, и притом случайным образом: одни аннулируются, другие преобразуются тождественно, третьи подвергаются иным преобразованиям. При этом на преобразования и их сочетаемость не накладывается почти никаких ограничений, кроме некоторых очевидных, каковы, например,

- 1) запрещение преобразований $\Pi \rightarrow \Pi$ и $\Pi \rightarrow \Pi'$;
- 2) запрещение одновременного тождественного преобразования всех элементов правой части описания;
- 3) запрещение совокупности преобразований, состоящей только из $\lambda \rightarrow \Delta$ и/или $\lambda \rightarrow [\lambda]$ (если все преобразуется по $\lambda \rightarrow \Delta$, то не остается ничего; если все описание преобразуется по $\lambda \rightarrow [\lambda]$, или если часть описания — по $[\lambda]$, а остальное — по Δ , то получаем преобразованное описание, не имеющее ничего общего с исходным).

О некоторых других ограничениях, имеющих уже не безусловный, а лишь вероятностный характер, см. выше в пп. 5—7, а также ниже, в III.

9. Замечания о классификации загадок

Рассмотренный материал показывает всю затруднительность построения удовлетворительной классификации загадок, даже если ограничиться лишь загадками рассмотренного типа и не обращаться к разного рода «экстранормальным» загадкам. Ограничимся несколькими замечаниями.

Загадки можно классифицировать по типу исходного описания, независимо от характера преобразований. В соответствии с тремя типами описаний, введенными в п. 2, выделяются:

а) «признаковые» загадки — полученные из описаний вида $\Pi : a, b, \dots, rK, \dots$ (маленький, горький, луку брат (чеснок); в воде родится, а воды боится (соль));

б) «сегментные» загадки — полученные из описаний вида $\Pi : A, B, \dots$ или $\Pi : Aa, Bb, \dots$ или $\Pi : nA, mB, \dots$ и т. д. (четыре уха, а перьев не считать (подушка));

в) «сегментно-структурные» загадки — полученные из описаний $\Pi = AgV$ и им эквивалентных (три теленка, один хвост (вилка); в синем мешочке белых пуговок полно (небо и звезды)).

Заметим, что тип б можно считать вырождением типа в — когда отношение г между сегментами сводится к чистому перечислению (соположению).

«Признаковые» загадки, в свою очередь, можно классифицировать по типу преобразования П:

- а') П → Δ (на всех зла, и всем мила (редька),
 а'') П → [П] (Антипка низок, на нем 100 ризок (лук),
 а''') П → $\bar{П}$ (синенька шубенка весь мир покрыла (небо)).

Более дробная классификация загадок по преобразованиям вряд ли имеет смысл, ибо для любой допустимой структуры преобразованного описания может быть найдена (или составлена) соответствующая загадка. Стоит только отметить два крайних (и типичных) случая:

А) Загадки, построенные только на тождественных преобразованиях (и аннулированиях), например,

вверху зелено, внизу красно, в землю вросло (свекла),
 крупно, дробно зачастило, всю землю напоило (дождь),
 черненька, маленька, сладенька, всем ребятам миленька (черника),
 днем молчит, ночью ворчит (собака);

Б) загадки, построенные преимущественно на преобразованиях типа $\lambda \rightarrow [\lambda]$; здесь наиболее интересны те загадки, в которых сегменты заменены безразличными объектами ($A \rightarrow [A]$), а отношения между ними сохранены ($г \rightarrow г$); такие загадки воспроизводят на ином материале структуру загаданного объекта, описывая объект, изоморфный в некотором смысле (именно, относительно отношения г) загаданному, например:

баран в хлеву, а рога за хлевом (свекла),
 полное корыто огурцов намыто (небо и звезды).

10. Негаторы

Синтез загадки не всегда оканчивается описанными выше преобразованиями. Загадки часто содержат дополнительные, посторонние по отношению к загаданному объекту элементы. Это могут быть элементы чисто орнаментальные (на горе горынской стоит дуб сарацынской ...), или, например, «метазагадочные» (загадаю я загадку, закину за грядку ...), но наиболее часто встречающимися и важными являются негаторы-элементы, в которых отрицается некоторое положение вещей, на утверждение которого может натолкнуть преобразованное описание.

Рассмотрим встречающиеся в загадках типы негаторов и способы их введения.

1. Негаторы-объекты. Вводятся они почти исключительно в загадках, где $П \rightarrow \Delta$. Схема введения: $\Delta : \lambda \rightarrow \Delta : \lambda(\neg Q)$ (читается: «λ, да (а) не Q», например, черен, да не ворон), где λ — это или а, или А, или элемент, им эквивалентный, и притом почти всегда тождественно преобразованный (очень редко преобразованный по $\lambda \rightarrow \lambda'$), а Q — типичный носитель (свойства или сегмента) λ, причем $Q \neq П$.

Примеры: чиста, да не вода; клейка, да не смола; бела, да не снег; сладка, да не мед (молоко)

$$\Delta : a, b, c, d \rightarrow \Delta : a(\neg Q_1), b(\neg Q_2), c(\neg Q_3), d(\neg Q_4),$$

кругла, а не месяц; с хвостом, а не мышь (свекла)

$$\Delta : a, A \rightarrow \Delta : a(\neg Q_1), A(\neg Q_2),$$

четыре ноги, да не зверь; есть перья, да не птица (кровать с периной)

$$\Delta : pA, B \rightarrow \Delta : pA(\neg Q_1), B(\neg Q_2),$$

не кузнец, а с клещами (рак)

$$\Delta : \bar{A} \rightarrow \Delta : \bar{A}(\neg Q),$$

не снегирь, а шейка красная (пионер)

$$\Delta : Aa \rightarrow \Delta : Aa(\neg Q).$$

В редчайших случаях объект-негатор может вводиться и при неаннулируемом \bar{P} ; это может быть, например, при $\bar{P} \rightarrow \bar{P}$, где \bar{P} — «родовой».

не конкретный объект (кругла кругляшка, ни кость, ни камень ... (яйцо) — $\bar{P} : a(\neg Q_1, \neg Q_2)$).

2. Негаторы-признаки. Схема введения: $\Gamma \dots \rightarrow \Gamma(\neg \gamma) \dots$, где Γ — как угодно (но не тождественно) преобразованное \bar{P} или A ; γ — свойство, сегмент и т. д.; при этом: если $\Gamma \neq \Delta$, то γ — типичное свойство (сегмент) объекта Γ , не принадлежащее \bar{P} ; если же $\Gamma = \Delta$, то γ — типичное свойство (сегмент) типичного объекта, обладающего другими свойствами, указанными в загадке (и тоже γ не принадлежит \bar{P}).

Примеры. Случай $\Gamma \neq \Delta$:

маленькая собачка, не лает, не кусает ... (замок)

$$\bar{P} : a, \dots \rightarrow \bar{P}(\neg a_1, \neg a_2) : a, \dots (a_i \text{ — типичные свойства } \bar{P}),$$

катится бочка, нет на ней ни сучочка (яйцо)

$$\bar{P} : a \rightarrow \bar{P}(\neg A) : a, (A \text{ — типичный сегмент } \bar{P}),$$

избушка нова, жильца нет (яйцо)

$$\bar{P} : a \rightarrow \bar{P}(\neg rK) : a, (rK \text{ — иметь жильца — типичное свойство } \bar{P}),$$

нехожена дорожка посыпана горошком (небо и звезды) ($[A](\neg a)$) $\bar{r}\bar{B}$,

бочка вина, ни клепок, ни дна (яйцо) $\bar{A}(\neg A_1, \neg A_2)r\bar{B}$,

стоит Ермак, на нем колпак не шит, не бран, не поярковый (пень)

$$([A]a)r(\bar{B}(\neg b_1, \neg b_2, \neg b_3)).$$

Случай $\Gamma = \Delta$:

без рук, без ног богу молится (зыбка)

$$\Delta(\neg A, \neg B) : \bar{a} (A, B \text{ — руки и ноги — типичные сегменты типичного}$$

носителя свойства \bar{a} — человека),

без рук, без ног рубашку просит (подушка)

$$\Delta(\neg A, \neg B) : r\bar{K},$$

не солено, не варено, а едят (молоко)

$$\Delta(\neg a_1, \neg a_2) : a (a_i \text{ — типичные свойства того, что едят),$$

маленькое, кругленькое, в стену не воткнешь (яйцо)

$$\Delta(\neg a_1K) : a, b,$$

весь в шерсти, а кожи нет (валенки)

$$\Delta(\neg B) : A.$$

Введение негаторов (как и других дополнительных элементов) не является обязательным этапом синтеза загадки; можно считать, что оно имеет случайный характер: именно, вопрос о том, вводить ли негаторы, а если да, то куда и какие, решается случайным образом. Впрочем, введение негатора становится почти обязательным, если в результате преобразования исходного описания загадка стала одноэлементной (остальное аннулировалось). Так, невозможно в качестве загадки «с клещами» (рак), необходима добавка типа «не кузнец»; невозможно «катится бочка» (яйцо) — добавляется «нет на ней ни сучочка»; невозможно «черен» (чугун) — добавляется «да не ворон» и т. д., но и это правило знает исключения: встречаются одноэлементные загадки без негаторов; тогда их бедность обычно компенсируется вопросительной формой, например, что всегда маслено? (сковорода).

II. Внутренняя структура загадки

1. Введение

Описанная выше процедура синтеза позволяет производить загадки в неограниченном количестве, но получаться будут, как правило, загадки пресные, скучные, неинтересные и неуклюжие. Дело в том, что синтез, как он описан в разделе I, является ненаправленным, он не подчинен никакой «сверхзадаче»: преобразования отдельных элементов никак не согласованы между собой, и преобразованное целое является поэтому бесструктурным — мы имеем в виду отсутствие как семантической, так и фонетической структуры. Если мы хотим построить достаточно адекватный механизм синтеза, то необходимо тем или иным способом еще до начала преобразований исходного описания задать — в качестве цели синтеза — ту или иную результирующую структуру, например, потребовать наличия рифмы, или антитезы, или параллелизма и т. д. В дальнейших преобразованиях эта заданная структура играет роль дополнительного ограничения. В некоторых простейших случаях подобный механизм, видимо, достаточно точно моделирует реальный процесс создания загадки: так, задание «рифменной» структуры, накладывая довольно жесткие ограничения на подбор слова, замещающего загаданное, может потребовать введения произвольного слова ($\Pi \rightarrow [\Pi]$), например, имени собственного.

Это структурное начало в загадке, обычно несущее в себе элемент неожиданности, — то, что выделяет загадку из класса обычных фраз, делая ее художественно значимой, — мы будем называть *point'*ом загадки.

Мы будем различать, с одной стороны, семантический и фонетический *point'*ы, а с другой — внутренний (основанный на внутритекстовых отношениях, семантических или фонетических, безотносительно к отгадке) и внешний (основанный на отношении текста загадки к ее отгадке) *point'*ы.

2. Внутренний семантический *point*

В этом пункте загадка рассматривается как самостоятельный текст, независимо от ее отгадки, и притом только с семантической точки зрения.

Рассмотрим два свойства, каждое из которых может присутствовать (в той или иной степени) или отсутствовать в тексте загадки:

1) **структурность**² (С) — загадка обладает свойством С, если она построена с использованием формальных семантических механизмов (таких, например, как антитеза, контраст, каламбур и т. д. — подробнее см. ниже);

2) **нереалистичность** (Н) — загадка обладает свойством Н, если ее текст (рассматриваемый независимо от отгадки!) представляет собой описание невозможной или неправдоподобной ситуации.

Наличие хотя бы одного из этих свойств (т. е. $C \vee H$) создает внутренний *point* загадки; лишь отсутствие обоих (т. е. $\bar{C} \ \& \ \bar{H}$) влечет за собой отсутствие внутреннего *point'*а.

Разумеется, границ между С и \bar{C} , Н и \bar{H} провести нельзя: фактически мы имеем дело с непрерывной градацией. Проследим ее на примере свойства Н.

Так, бесспорно к классу Н относятся такие загадки, как
воробей гору держит (замок)
мышь с двумя хвостами (лапоть)
мать детей сосет (река),

² В узком, именно, ниже объясняемом смысле слова.

описывающие реально невозможные (хотя и зрительно, быть может, пред- ставимые) ситуации, и тем более загадки

овца в корове (чулок в башмаке)
пришли воры, хозяев украли, а дом в окошки ушел (рыбу ловят не-
водом)
лошадь в ограде, хвост на горе (свекла)
в брюхе баня, в носу решето, на голове пупок, рука на спине (чайник),

описывающие не только невозможные, но и непредставимые ситуации.

Столь же бесспорно к \bar{N} относятся загадки
стоит Фекла — глаза мокры (окна)
у одной матери пять сыновей (пальцы),

описывающие возможные и вполне обычные ситуации. Более сомнительно отнесение к \bar{N} таких загадок, как

в темном лесу тараканов бьют (ступка с миндалем)
лежит Егор под межой, покрыт зеленой фатой (огурец),

описывающих хотя и возможные, но достаточно маловероятные ситуации³.

Выше приведены примеры «загадок-картинок», описывающих некоторую ситуацию (предмет, положение вещей); в них обязательно назван субъект. Наряду с ними широко распространены «признаковые загадки», характери- зующиеся отсутствием субъекта, — указываются лишь его признаки, дейст- вия, состояния или сегменты⁴.

Среди признаковых загадок также выделяются нереалистические (N):
стучит без рук, без огня горит (гроза)
без языка, а сказывает (верстовой столб);

что же касается \bar{N} , то, в отличие от «загадок-картинок», для которых $\bar{N} = P$ («реалистическая»), здесь среди \bar{N} приходится различать P и N (нейтральные):

P : что всегда маслено? (сковорода)
летать летаю, птиц всех забиваю (орел)
один вход, три выхода (рубашка)
N : сама бела, а дитяtko красен (свеча)
сам худ, голова с пуд (безмен)

Таким образом, мы получаем следующую схему «имманентной» класси- фикации загадок (табл. 1):

³ Загадки N представляют собой в той или иной степени семантически неотмеченные, а \bar{N} — отмеченные тексты. Отсутствие четкой границы между этими классами текстов общеизвестно.

⁴ «Загадки-картинки» получаются в результате преобразования описа- ний вида AgV или П: . . . , причем в последнем случае П не аннулировано; в «признаковых» загадках П → Δ.

		С	\bar{C}
Н		Пять чуланов, одна дверь (перчатки) Не горит, а гасить приходится (известь)	Варвара выше амбара (скворешня) Красный бес на девуку влез (сарафан)
\bar{N}	N	Сама коротка, а хвост длинен (иголка с ниткой) Сам худ, голова с пуд (безмен)	Бегут плоски, загну носки (лыжи) Красна, в землю вросла (свекла)
	P	По черной земле белый заяц пробег (мел)	Стоит Фекла — глаза мокры (окно) На коне верхом сидит (очки)

Ниже — в пп. 3—5 — мы рассмотрим загадки, относящиеся к классу С. Что же касается загадок, лишенных выраженной формальной структуры, то внутренний point может создаваться в них чисто содержательным путем — через описание нереалистической, неправдоподобной, невозможной ситуации (см. клетку $\bar{N}\bar{C}$). Классификация таких загадок — именно в силу их «бесструктурности» — весьма затруднительна. Ограничимся лишь еще несколькими примерами:

в Питере рубят, сюда щепки летят (письмо)
шла свинья по мосту, полно брюхо хворосту (щетка)
овца в корове (чулок в башмаке).

Остаются еще загадки $\bar{N}\bar{C}$, лишенные как «структурности», так и «нереалистичности». Это — загадки без внутреннего семантического point'a. Среди них выделяются (как уже отмечено выше) «реалистические» загадки (P) — чаще всего «загадки-картинки»

конь гогочет, овса хочет (жернов)
два братца пошли на Иордань купаться (ведра)
двое сойдутся, приобоймутся (ворота),

и нейтральные (N), представляющие собой набор более или менее совместимых признаков, действий и т. д.:

между грядок лежит гладок (огурец)
горит и тает, все тайны скрывает (сургуч).

3. Продолжение: антитеза в загадке

Обратимся теперь к более подробному рассмотрению того свойства загадок, которое названо выше структурностью. Речь идет о некоторых характерных формальных семантических схемах (приемах, механизмах, фигурах),

часто используемых в загадках (а равно и в поэзии, риторике и т. д.). Некоторые из подобных приемов, например, градация, хотя и достаточно распространены в поэзии (в т. ч. народной), в загадках практически не используются. Напротив, широко используются такие приемы, как параллелизм (семантико-синтаксический) и антитеза (и ее ослабленная форма — контраст), причем часто совместно.

Именно антитезу в загадке мы и рассмотрим более подробно.

Вообще под антитезой мы понимаем противопоставление противоположного или взаимопротиворечащего.

Антитеза может быть однообъектной, если противопоставляются противоречащие друг другу свойства одного объекта, и разнообъектной, если противопоставляются разные объекты, обладающие противоположными свойствами. Промежуточный случай — сегментная антитеза, когда противопоставляются части одного объекта, обладающие противоположными свойствами.

С точки зрения формального (синтаксического) выражения антитетичности возможны следующие случаи:

- а) синтаксически выраженная антитеза (обычно с помощью союза *а*),
- б) нейтральный случай (обычно — бессоюзное сочинение),
- в) синтаксически невыраженная антитеза (обычно здесь возможно преобразование к случаю а), например: без языка говорю (часы) → без языка, а говорю).

Наконец, антитеза может быть выражена (или не выражена) лексически — с помощью антонимов или слов, относящихся к антонимичным семантическим полям.

Таким образом, мы получаем следующую классификацию загадок, построенных на антитезе (табл. 2).

Особенно широко распространены загадки, имеющие в основе однообъектную антитезу. Такие загадки имеют, как правило, следующую семантическую структуру: объект обладает свойствами *а* и *б*; при этом подразумевается, что обычно (или всегда) обладание свойством *а* влечет за собой не-*б*.

Примеры (сверх приведенных в таблице):

- палят и варят, а не едят (валенки)
- весь в шерсти, а кожи нет (валенки)
- ума нет, а хитрее зверя (капкан)
- в воде родится, а воды боится (соль)
- своих глаз нет, а другим видеть помогает (очки)
- зубы есть, а рта нет (пила).

Реже встречается ослабленная форма: объект обладает свойствами *а* и *б*; подразумевается, что обычно свойство *а* сопровождается свойством *с*, а свойство *б* — свойством не-*с*:

- сидит на рогоже, а бьет соболей (охотник); (*с* — бедный)
- два братца хотят подраться, да руки коротки (ведра на коромысле)
- всех наградила, всё загубила (осень)

Распространены и загадки типа «с хвостом, а не мышью» (клубок), схема которых такова: объект обладает свойством *а* и не является объектом *А*, подразумевается, что *а* является типичным свойством объекта *А*, и что весьма высока вероятность того, что объект, обладающий свойством *а*, есть *А*.

Встречаются и более сложные случаи. Например, в таких загадках, как зимой — нет теплей, летом — нет холодней (погреб)

- в лес идет — домой глядит, из лесу идет — в лес глядит (тэпор)
- в печь положишь — вымочишь, в воду положишь — высохнет (воск)
- что мужик бросает, а царь в карман подбирает? (сопли)

Таблица 2

	Однообъектная		Сегментная		Разнообъектная		
	лексически		лексически		лексически		
	выражена	не выражена	выражена	не выражена	выражена	не выражена	
Синтаксически	выражена	не горит, а гасить приходится (из-весть) хорошо видит, а слепой (неграмотный)	не живой, а дышит (паровоз) кругом вода, а с питьём беда (море) сидит на рогоже, а бьет соболей (охотник)	сама коротка, а хвост длинен (иголка с ниткой)	сидит девка в темнице, а коса на улице (морковь).	мать толста и широка, а сын худ и узок (скалка)	—
	нейтральна	в воде купался, сухим остался (гусь) на всех зла и всем мила (редька) на улице рогато, в избе комоло (угол дома)	чем больше из меня берут, тем больше становлюсь (яма) Что поколочу, то и позолочу (огонь)	сам худ, голова с пуд (безмен) сколько черненьких домков, столько беленьких жильцов (подсолнух)	сама в земле, коса наруже (морковь) брошу с блоху, вырастет с лутошку (редька)	кто в избе плачет и кто смеется? (стекла и щели) большой скачет, малый плачет (дуга и колокольчик)	—
	не выражена	висит немая, бранит лентяя (стенгазета)	Кто ходит без ног? (часы) Без языка говорю (часы) Маленькая лошадка 100 человек перевозит (паром)	—	—	По черной земле белый заяц пробег (мел) мертвые встанут, живых поедят (мухи)	—

мы сталкиваемся с «двухэтажной» антитезой: внутри каждой половины, и между половинами. Эти загадки устроены по схеме: в условиях α объект обладает свойством а, а в условиях β — свойством б; при этом подразумевается, что обычно α влечет за собой б, а β влечет а; кроме того, α и β , а также а и б противоположны (антонимичны).

Наконец, заметим, что отмеченные выше семантические схемы отнюдь не исчерпывают всего многообразия загадок, построенных на однообъектных антитезах. В качестве довольно редкого типа приведем загадку, нарушающую закон противоречия:

спал я не на сухом и не на мокром (на корабле),
схема которой: объект обладает свойствами а и не -а.

Крайним выражением антитезы является парадокс:

хорошо видит, а слепой (неграмотный),
чем больше из меня берут, тем больше становлюсь (яма),
кровь пью, а жизнь даю (пиявка)
в печь положишь — вымочишь, а в воду положишь — высохнет (воск),
когда нужен — в Дон бросают, а когда не нужен — вверх поднимают (якорь)

Отметим, что если однообъектная антитеза не выражена ни лексически, ни синтаксически, то это обычно сопровождается подчеркнутой реальной антитечностью, резким противопоставлением противоречащих свойств (см. соотв. клетку табл. 2).

4. Продолжение: контраст

Другим, хотя и близким антитезе (и ослабленным по сравнению с ней), семантическим механизмом, используемым в загадках, является контраст, т. е. противопоставление разного (но не противоречащего или противоположного); при этом, поскольку здесь уже нет семантически очевидной противоположности, для того, чтобы отношение воспринималось именно как контраст, необходимо явное синтаксическое выражение противопоставления (обычно с помощью союза а) или, в крайнем случае, нейтральное соположение.

Используется контраст, главным образом, в сегментных загадках. Наиболее типична следующая схема: сегмент (или весь объект) А обладает свойством а, а сегмент В — свойством б; подразумевается, что а и б существенно различны.

Таковы, например, загадки;

конь стальной, хвост льняной (иголка с ниткой)
поле хрустальное, межи деревянные (окно)
одна губа долговата, а другая сжата (сковородник)
сам верхом, а ноги за ушами (очки).

Встречается контраст и в загадках иной структуры, например, такой: в условиях α объект обладает свойством а, а в условиях β — свойством б, причем α и β обычно противоположны, а а и б — просто различны.

днем обручем, ночью змеей (пояс)
в воду идет красный, а из воды выходит черный (уголь).

Используется контраст и в разнообъектных загадках типа:
одна коптится, друга топчется (потолок и пол)
сама бела, а дитяtko красен (свеча)

5. Продолжение: числовая антитеза

Противопоставление чисел, которое с равным правом можно назвать и контрастом и антитезой, распространено в загадках весьма широко. Общая схема таких загадок: m экземпляров сегмента (объекта) А, n экземпляров сегмента (объекта) В; $m \neq n$. Наиболее обычный случай: m велико (40, 70, 77, 100 и т. д.), $n = 1$, например, «сорок цыган на одной лошади сидят» (потолочины и матица); однако часто и m невелико (2, 3, 5, 7), например, «два братца под одной шляпой стоят» (ворота).

Такие загадки могут быть и нереалистическими (Н):

три теленка, один хвост (вилка)

на одном быку семь шкур (лук)

77 Семенов, одна мать Матрена (потолочины и матица),

и реалистическими (Р):

три сестрицы под одним зонтиком стоят (лохань),

и нейтральными (N):

сто полей, один запор (книга)

сто дыр, две петли, одна лазья (корзина).

Загадки Н и Р объединяются тем, что между объектами (сегментами) А и В имеется реальная связь (мать и дети, бык и шкура, сестры и зонтик), что и создает «картинку» — реальную (в случае Р) или невозможную (в случае Н). Что же касается загадок N, то здесь такой связи нет, имеется лишь перечисление несвязанных объектов.

В случае, когда $n \neq 1$, а m невелико, говорить о наличии числовой антитезы едва ли можно:

два боровка, четыре хвоста (лапти);

также сомнительна антитечность загадок, где m и n оба велики:

сто братьев за пятьсот сестер спрятались (бревна дома, обшито тесом).

6. Внешний семантический point

Внешний point загадки проявляется в неожиданности соотношения текста загадки (знака) и ее отгадки (денотата). О его наличии свидетельствует чувство типа «ах, как ловко!», появляющееся у воспринимающего загадку при сообщении ему отгадки. Явление это носит более неопределенный характер, чем внутренний point, однако факт его существования несомненен: достаточно сравнить совершенно плоское

летать летаю, всех птиц забиваю (орел),

с озорным

суну стамо, а выну вяло (лен мнут).

Наиболее характерный пример внешнего point'a дает случай, когда напрашивается одна отгадка, а дается другая, существенно отличающаяся от первой. Здесь point связан с эффектом обманутого ожидания. Особенно типичны здесь загадки, в которых напрашивается эротическая отгадка, а дается вполне невинная и пристойная. Таковы, например (кроме приведенной выше):

кто хлебы пек, на того бы и лег (на печь)

мил полюбил, на дороге повалил (сон)

дедушка Сидор гнет бабушку сидя, сидеть не гоже, дай-ка я лежа (сон)

гни меня, ломи меня, полезай на меня: на мне есть мохнатка, в мохнатке гладка, в гладкой сладко (орех)

на белой простыне людям удовольствие (кино)

что под подолом? (подшивка)

днем висит, болтается, а к ночи в норку забирается (крюк и петля)

заюшка-белозаюшка, полежи на мне, хоть тебе трудно, так мне хорошо (озимь под снегом).

С обманутым ожиданием связаны не только эротические загадки. Например, в загадке

лежит кирка, кирочка, взял бы кирочку, да руки болят (г...о) эффект основан на несоответствии «фактуры» отгадки ожиданию чего-то твердого и тяжелого.

Другие типы загадок на обманутое ожидание связаны с наличием у отгадывающего некоторых формальных установок. Такова, например, установка на то, что загадан один объект, обладающий всеми перечисленными в загадке свойствами, с которой связан point таких, например, загадок:

без огня горит, без крыл летит, без ног бежит, без ран болит (солнце, туча, река, сердце),
растет без корней, цветет без расцвету, шумит без ветру (камень, ель, вода).

Другого рода формальная установка — на то, что загадан реальный предмет — используется в автонимных загадках, где вместо ожидаемой предметной отгадки дается буквенная:

что посреди земли стоит? (буква М)
что стоит между стеной и дверью? (буква И)

Автонимность может сочетаться с более или менее ярко выраженным эротическим намеком:

что у Адама впереди, а у Евы сзади? (А)
в бабе два, в девке ни одного (Б)
кое у Бориса спереди, то у Глеба сзади (Б).

Среди других приемов создания внешнего point'a отметим использование игры (загадки-каламбуры), от довольно примитивной:

где небо без звезд? (во рту)
какая мушка не летает? (на ружье)
кто на все руки мастер? (перчаточник)

и до весьма изысканной:

— Черная? — Нет, красная. — А почему она белая? — А потому, что зеленая (красная смородина) (слова *черная*, *красная* и *зеленая* используются и как название цвета, и как термин)

Хожу на голове, хотя и на ногах, хожу я босиком, хотя и в сапогах (гвоздь в сапоге) (используется многозначность слова *голова* и двузначность предлога *в* в сочетании *в сапогах*).

Наконец, широкий и достаточно размытый класс загадок с внешним point'ом образуют «трудно отгадываемые» загадки, текст которых близок к парадоксу, так что кажется невозможным подобрать объект, обладающий названными свойствами, — и однако отгадка неожиданно точно и ловко ложится на этот текст, например:

пустое стоит, полное ходит (обувь)
на улице рогато, в избе комоло (угол избы)
под гору тихонько, а в гору бегом (сопли).

7. Принцип компенсации

Мы не будем столь же подробно, как семантический, рассматривать фонетический point загадки. Заметим лишь, что в звуковой организации загадки имеется непрерывная градация, начиная с отсутствия такой организации (полна коробка красных ложек (угли в печи)), через ассонанс (стоит баба в углу, а рот в боку (печь)) к рифме (сито вито, решетом покрыто (крыша)), причем степень насыщенности звуковыми перекличками может быть весьма различной; при достаточно высокой степени насыщенности и можно говорить о фонетическом point'e загадки.

Ниже мы остановимся лишь на некоторых вопросах, относящихся к связи между семантикой и фонетикой загадки.

Хотя и имеется довольно большое число загадок, лишенных какого бы то ни было *point'a* (например, маленький мальчик всем под ноги смотрит (порог); кто дом стережет? (замок)), однако взяв достаточно большой массив загадок, можно заметить, что загадки подчиняются (в статистическом смысле) определенному принципу компенсации: невыраженность или слабая выраженность одного вида *point'a* часто компенсируется сильно выраженным *point'ом* другого вида; и обратно, наличие одного вида *point'a* снижает вероятность присутствия других видов.

Особенно ярко проявляется этот принцип при сопоставлении семантических и фонетических *point'ов*. Качественные наблюдения могут быть подтверждены статистически.

Так, случайная выборка из ста загадок, рассматриваемых относительно двух свойств: наличия рифмы (Р) и антитезы (А), дала следующие результаты:

	Р	\bar{P}
А	12	26
\bar{A}	34	28

Проверка зависимости признаков А и Р по критерию χ^2 заставляет при 5%-ном уровне значимости отвергнуть гипотезу о независимости: $\chi^2 = 5,2$; $\chi^2_{\text{крит.}} = 3,8$.

Вычисляя выборочный коэффициент корреляции А и Р, получаем $r = -0,23$, что также превышает (для 2,5%-уровня значимости) критическую величину $r_{\text{крит.}} = -0,195$. Таким образом, между наличием рифмы (показатель фонетической организованности) и антитезы (семантическая организованность) имеется отрицательная корреляция, хотя и небольшая, но все же значимая.

Поскольку наличие в загадке антитезы не поддается точному установлению, мы прибегли и к сопоставлению по чисто формальному признаку: наличию (или отсутствию) противительного союза *a* (являющегося, как правило, показателем антитезы или контраста). Результаты (другая случайная выборка из 100 загадок):

	Р	\bar{P}
с союзом <i>a</i>	5	12
без союза <i>a</i>	46	37

Здесь $\chi^2 = 3,9$, что снова (хотя и незначительно) превышает критический уровень, а $r = -0,2$, что также дает значимую отрицательную корреляцию.

Наконец заметим, что доля загадок, содержащих рифму, составляет (по совокупности двух наших выборок) около 50%; взяв новую случайную выборку из 50 загадок, содержащих союз *a*, мы получили, что содержат рифму 15 из них, т. е. лишь 30%. Эта разница в частоте рифмы также зна-

чима по критерию χ^2 ($\chi^2 = 8$, критическое значение при 5%-уровне значимости $\chi^2_{\text{крит.}} = 3,84$).

Таким образом, наличие обратного отношения между семантической и фонетической организованностью загадки (наличием семантического и фонетического point'a) можно считать доказанным.

8. Принцип компенсации (окончание)

Принцип компенсации семантики фонетикой, рассмотренный в предыдущем пункте в связи с изучением point'a загадки, имеет на самом деле более широкое поле действия. Мы отметим еще два явления, где проявляется этот принцип.

При преобразовании описания загаданный объект часто замещается произвольным словом ($P \rightarrow [P]$, см. I 4). Имеется тенденция (статистическая), чтобы при такой замене замещающее слово рифмовалось. Особенно явственна эта тенденция, когда $[P]$ — имя собственное, т. е. максимально произвольное слово: такое $[P]$ рифмуется почти всегда (стоит Федосья, растрепаны волосья). Таким образом, здесь фонетическое богатство компенсирует семантическую произвольность (или пустоту, как в случае с собственными именами), подобно тому как оно компенсировало — см. п. 7 — семантическую аморфность. Этот факт может быть использован при отгадывании: если «подлежащее» загадки рифмуется, это повышает вероятность его произвольности (горбатый кот бабе плечи трет: тот факт, что кот рифмуется, заставляет предполагать, что загаданный объект ничего общего с котом не имеет).

Другой случай компенсации связан с особым типом загадок — крайне неопределенным или бессмысленным вопросом вроде: что в избе гадко? (кадка), что в избе Фрол? (стол), что не корыстно? (коромысло). Ответ «по смыслу» здесь, как правило, невозможен: такая загадка строится только на фонетике и сводится к упражнению на подбор слова, рифмующегося с данным. Эти загадки обладают фонетическим point'ом, но не внутренним, содержащимся в самом тексте, а внешним, основанным на фонетическом отношении между текстом и отгадкой. С другой стороны, здесь можно говорить и о внешнем семантическом point'e, ибо эти загадки построены формально-сходно с такими, как: что у нас безвестно? (судьба), что не лень делать? (дышать), что в избе сборщик? (шкаф), и поэтому при сообщении отгадки может возникать чувство обманутого ожидания: вместо ожидаемой отгадки «по смыслу», дается «фонетическая».

III. Отгадывание загадки

1. Введение

Главное в проблеме отгадывания — не отыскание собственно отгадки (денотата), а восстановление по тексту загадки первоначального, «истинного» описания загаданного объекта. Нахождение собственно отгадки по восстановленному описанию не представляет принципиального интереса: речь здесь идет просто о нахождении объекта, обладающего данными свойствами. Такой объект может отыскиваться легко или с трудом, однозначно или (чаще) многозначно, но, так или иначе, особенно интересных семантических проблем тут не возникает, поскольку в принципе искомый объект может быть найден путем полного перебора. Вопрос же о том, как по тексту загадки восстановить описание объекта, какую точную или хотя бы вероятную информацию о загаданном объекте мы можем извлечь из текста, представляется весьма интересным.

Таким образом, отгадывание мы рассматриваем как двухэтапный процесс, соответствующий — в обратном порядке — процессу синтеза (ср. I I):
загадка → описание → объект;

речь идет о преобразованиях, обратных тем, которые рассматривались в разделе о синтезе; основное внимание при этом мы будем обращать на переход от текста загадки к описанию, т. е. на снятие тех фикций и искажений, которые внесены были в описание в процессе синтеза. Но прежде, чем снимать эти искажения, надо определить — что именно искажено, и что нет. Главным и наиболее трудным вопросом оказывается следующий: как узнать, является ли данный элемент текста загадки точным (т. е. относящимся непосредственно к загаданному объекту) или преобразованным, и если преобразованным, то как именно?

Заметим, что полной зеркальной симметрии между синтезом и отгадыванием нет. Так, при синтезе применяется аннулирование элементов описания; очевидно, аннулированные элементы непосредственно восстановлены быть не могут. Далее, при синтезе выбор того или иного преобразования данного элемента описания имеет более или менее случайный характер; поэтому с достоверностью восстановить описание по тексту невозможно — речь может идти только о более или менее вероятном восстановлении соответствующего элемента описания.

Упомянутые два этапа отгадывания только искусственно могут быть разделены — при реальном процессе отгадывания необходимо их взаимодействие: восстановив описание, мы можем обнаружить, что его элементы противоречат друг другу, или просто может оказаться, что ему не отвечает ни один реальный объект; тогда следует вернуться к первому этапу и испробовать иные варианты обратных преобразований элементов текста. Т. о. трудности на втором этапе (описание → объект) могут вызвать необходимость корректировки первого этапа (текст → описание).

Заметим, что такое «поэлементное» отгадывание является достаточно грубой моделью реального процесса отгадывания загадки человеком. Отгадывающий обычно идет от целого, от общей системы семантических связей текста загадки. Но моделирование такого глобального процесса не представляется возможным, ибо многообразие возможных связей необозримо и не формализуемо. Поэтому ниже мы занимаемся лишь локальными, поэлементными преобразованиями, учитывая — и то не всегда — только парные семантические связи между синтаксически связанными словами.

Обращаясь ко второму этапу отгадывания, мы сразу обнаруживаем, что вопрос об отыскании точной отгадки обычно не может и ставиться. Восстановленное описание (совокупность признаков) весьма редко однозначно определяет ответ. Чаще возможно указать лишь класс предметов, притом иногда весьма разнохарактерных. Это подтверждается и обилием загадок с разными отгадками (круг носа вьется, а в руки не дается (ветер, запах, муха); без рук, без ног на брюхе ползет (червяк, корабль), у нас, у вас поросенок увяз (клин, мох в бревнах, задвижка, матица, волоковое окно, ключ в замке, луговница) и мн. др.). Но даже если реально зафиксирована только одна отгадка — круг возможных отгадок может быть весьма широк. Так, загадка «Черен, да не ворон» имеет отгадку *чугун*, но фактически отгадкой ее может быть любой черный объект (кроме ворона). С другой стороны, иногда по описанию трудно подобрать хотя бы один объект, ему удовлетворяющий (например, «Под гору тихонько, а в гору бегом» (сопли)).

Заметим далее, что первому этапу отгадывания во многих случаях должно предшествовать своего рода «предредактирование». Речь идет, например, об опознании в тексте загадки слова, называющего загаданный объект — процедуре, далеко не всегда тривиальной, и даже вряд ли формализуемой. Так, в загадке «Долгая Орина по мосту ходила, ключи обронила; свекор видел, деверь поднял» (роса) замещают загаданный объект *ключи*, в то время как по формальным признакам скорее должна была быть *Орина*. Другим предварительным шагом должно быть исключение из текста посторонних

элементов, не имеющих отношения к отгадке. Ввиду крайнего разнообразия таких элементов — это может быть глагол-сказуемое (стоит мальчик, скривя пальчик (трубка)), или обстоятельственные слова (в Юрьевском, Афанасьевском билася коза с козлом ... (хлебы замешивают)), или определительные слова (синь плат висит, шелком вышит (угар)) и мн. др. — проблема их опознания по формальным признакам также вряд ли разрешима. Все подобного рода вопросы мы оставляем без рассмотрения.

* *
*

Ниже употребляется следующая терминология:

точное слово — слово в тексте загадки, имеющее тот же смысл, что и в описании, т. е. результат тождественного преобразования $\lambda \rightarrow \lambda$;
произвольное слово — результат преобразования $\lambda \rightarrow [\lambda]$;
преобразованное слово — результат любого другого преобразования; в частности, конкретизированное слово — результат преобразования $\lambda \rightarrow \tilde{\lambda}$.

Обозначать обратные преобразования (от элементов текста к элементам описания) будем обратными стрелками: $\lambda \leftarrow \mu$ означает, что элемент текста загадки λ переходит в элемент описания μ .

2. Примеры

На нескольких простых примерах постараемся убедиться в том, что поставленный выше вопрос об опознании того, преобразован ли данный элемент, и если да, то как, является основным при отгадывании. При попытках восстановить описание мы будем исходить из чисто интуитивных соображений.

«Черен, да не ворон» (чугун). Ясно, во-первых, что загадан не ворон. Видимо, негатор всегда является точным словом, ибо невозможно предположить, что если в тексте прямо говорится «не А», то загадано все-таки А. Впрочем, и это бесспорное положение не вполне бесспорно: загадка эта могла бы быть и шуточной (а отличить шуточную загадку от серьезной по тексту, как правило, невозможно), и отгадываться как ворона⁵, подобно известной загадке «Сидит на окошке кошка, и хвост, как у кошки, и нос, как у кошки, ... а не кошка» (кот). Является ли точным слово *черен*? Видимо, да: если бы оно было преобразованным, то не осталось бы ни малейшей опоры для отгадывания. Итак, восстанавливается описание: черный объект, отличный от ворона.

«Без рук, без ног богу молится» (зыбка, колодезный журавль). Негаторы подсказывают, что загаданный объект — не человек (и, видимо, не животное). Следовательно, *богу молится* — явно преобразованный элемент. Что вообще значит *богу молится*? Или читает молитвы, или крестится, или кладет поклоны. Но все это — чисто человеческие действия; надо, стало быть, найти такое действие неодушевленного объекта, которое походило бы на одно из названных действий; весьма вероятно, что это — совершение колебательных движений (кладет поклоны); тогда восстанавливается (с некоторой долей уверенности) описание: неодушевленный предмет, совершающий колебательные движения. Впрочем, загаданным действием могло бы быть и что-то вроде бормотания (читает молитвы), а загаданный объект, например, ручьем. Заметим, что и здесь может вкратце шутка: отгадкѳ мог бы быть,

⁵ Тот факт, что ворон и ворона относятся к разным видам, для нас несущественно.

например, набожный инвалид. Это показывает, что шуточная загадка может строиться по принципу обращения «серьезной»: негатор в ней становится фактически неточным словом, а признак, от которого ожидается преобразованность, — наоборот, точным.

«Кто ходит без ног?» (часы). Ходить без ног нельзя; следовательно, *ходит* — преобразованное. Как именно? Это может быть конкретизация: *ходить* ← перемещаться. Тогда описание: предмет, не имеющий ног и перемещающийся. Это могло бы быть и солнце, и змея, и поезд и т. д. Впрочем, представляется маловероятным преобразование: *ходить* ← *ездить*, или: *ходить* ← *ползать*, так что последние две отгадки сомнительны. Возможно и иное предположение — что используется иное значение слова *ходить*. Тогда отгадкой могут быть только часы.

«Иду в воду красен, выйду черен» (головешка и т. д.). Кажется очевидным (но неясно почему), что *вода*, *красен*, *черен* здесь точные слова, а *иду* и *выйду* — преобразованные (но близкие к точным). Описание: предмет, который до погружения в воду имеет красный цвет, а после — черный.

«Пошла щука до Киева, кости дома покинула» (пенька). Очевидно, *Киев* — произвольное слово или посторонний элемент, а все остальные элементы, видимо, преобразованные. Без уверенности восстанавливается примерно такое описание: предмет, лишившийся твердого остова.

«Кожана квашня, а мутовка мяса» (нога в сапоге). С уверенностью можно утверждать; что загаданы не *квашня* и *мутовка*, но что отношение между *квашней* и *мутовкой*, т. е. между некоторой вместимостью и предметом, который помещается и может перемещаться в ней, — сохранено; эпитеты, скорее всего, точные или близки к точным. По восстанавливаемому таким образом описанию отгадка — если не считать «неудобного для печати» варианта — может быть найдена лишь с большим трудом и не из-за обширности класса удовлетворяющих описанию объектов, а из-за того, что трудно обнаружить хотя бы один такой объект.

«Три братца под одной шляпкой стоят» (лохань). Только *три* и *под одной* здесь явно точные слова; описание: три похожих предмета, находящихся под одним, скорее всего круглым.

Во всех этих примерах описание восстанавливается сравнительно легко и с достаточной уверенностью; однако, как правило, далеко не ясно, чем мы руководствуемся, считая одни слова точными, другие произвольными и т. д. Ниже мы попытаемся, обобщив более широкий материал, установить хотя бы некоторые из подобных «правил».

3. Роль негаторов

Легче всего устанавливается в отгадывании функция негаторов. Прежде всего, — если исключить шуточные, пародийные загадки, — негаторы являются точными словами. Их очевидная роль в отгадывании состоит в ограничении множества возможных отгадок, но негатор может служить — что еще более важно — и указателем преобразованности (соответственно, точности) других элементов загадки.

Негаторы-объекты (см. I 10) чаще всего не только уменьшают на единицу мощность множества возможных в качестве отгадки объектов, но и исключают из этого множества целый класс объектов — именно, весь родовой класс, к которому принадлежит отрицаемый объект. Например, в загадке *не снегирь, а шейка красная* (пионер) негатор заставляет искать отгадку вне класса птиц; в загадке... *с хвостом, а не мышь* (свекла) отрицается не только мышь, но и, скорее всего, любое животное. Наличие негатора-объекта при признаке или сегменте, как правило, говорит о точности названия этого признака или сегмента.

Негаторы-признаки при трансформе загаданного объекта (или его сегмента) несут обычно мало информации, только лишний раз подтверждая,

что слово, замещающее загаданный объект, — преобразованное. Например, «маленькая собачка, не лает, не кусает...» (замок): и без негаторов ясно, что загадана не собачка. При аннулированном же объекте негаторы-признаки весьма информативны, резко ограничивая класс возможных отгадок (весь в шерсти, а кожи нет (валенки) — ясно, что загадано не животное), а также часто указывая на преобразованность других элементов загадки. Таковы, например многочисленны загадки с негатором *без рук, без ног*, указывающим на неодушевленность заданного предмета, и тем самым утверждающим преобразованность таких элементов, как *рубашку просит* (подушка) или *богу молится* (зыбка).

4. Некоторые общие закономерности

Отметим несколько общих принципов — к сожалению, достаточно неопределенных — помогающих распознавать преобразованность элементов загадки.

1. Чем шире дистрибуция слова (чем оно менее конкретно), тем больше вероятность, что оно точное или почти точное. Это не относится, конечно, к трансформам загаданного объекта, который вообще не может быть точным.

2. Семантическая неотмеченность сочетания также повышает вероятность того, что один из его компонентов — точный; в частности, если известно, что данный компонент неотмеченного сочетания — преобразованный или произвольный (например, является трансформом загаданного объекта), то с большой вероятностью второй компонент является точным словом.

3. Вхождение слова в рифму повышает вероятность того, что оно правильное (или, по крайней мере, не точное; ср. II, 8).

Более конкретные правила можно высказать об отдельных элементах загадки, к рассмотрению которых мы и обратимся.

5. Трансформ загаданного объекта (подлежащее загадки)

Трансформ загаданного объекта является произвольным словом, когда он выражен именем собственным (Егор, Антошка, Федосья) и, тем более, местоимением (кто, сам) или «квазимероимением» (загадаю загадку, перекину через грядку, лежи, моя загадка, до нового года (посев ржи)). То же почти всегда относится к названиям лиц (дева, девица, барыня, баба, старик, пан, гость и т. д.) и к названиям животных и птиц (жеребец, свинья, корова, овечка, кошка, курочка, орел и т. д.). В последнем случае возможны, хотя и редки, исключения, например, бык может замещать месяц (оба — «рогатые»). Но в общем можно считать, что в перечисленных случаях мы не имеем никакой информации об отгадке.

Сложнее обстоит дело с названиями неодушевленных предметов, которые, как правило, являются преобразованными словами, причем характер преобразования не может быть указан с определенностью; чаще всего это просто похожий, сходный в том или ином отношении (по форме, цвету, материалу, функции и т. д. — ср. I 4) с загаданным объектом. Отметим, что наиболее обычно, так сказать, формальное сходство: так, *сыр* может означать «нечто круглое» и/или «нечто желтое» (например, в загадках о месяце), но не «нечто съедобное».

Среди заместителей-предметов часто встречаются названия помещений или вместимостей (изба, церковь, хата, чулан, посудина, бочка, квашня и т. д.). Чаще всего они замещают также некоторые вместимости или оболочки (например, избенка ← гнездо √ раковина; церковка ← бутылка √ яйцо); однако и здесь нередки исключения, например, возможно: котел ← месяц и т. д.

Особо отметим случай, когда трансформ загаданного объекта называет некоторое множество объектов, напр., выражен множественным числом (овцы,

голуби, братья) или является собирательным (горох, просо). В этом случае почти всегда сам трансформ является произвольным словом, но несет информацию о том, что загаданный объект является множественным; например, горох ← звезды √ снег √ народ, выходящий из церкви; овцы ← звезды √ град √ пельмени √ брусника.

6. Прилагательное (определение при подлежащем)

Вообще прилагательные чаще всего являются точными словами. Вероятность этого еще более повышается (ср. III 4):

а) для прилагательных достаточно общего характера (с широкой дистрибуцией), таких, например, как прилагательные, выражающие цвет (белый, черный, темный, зеленый, синий, красный), величину (большой, маленький, тонкий, толстый, высокий, низкий) и многие другие (старый, новый, легкий, живой, мокрый, круглый, крепкий, гладкий и т. д.);

б) для прилагательных, входящих в семантически неотмеченные сочетания, в том числе и для конкретных (например, кожаная квашня, а мутовка мясна (нога в сапоге)).

Постоянный эпитет — случай крайне узкой дистрибуции — напротив, обладает пониженной вероятностью быть точным словом, и может быть даже произвольным. Например, *красная девица* может быть и морковью, но и вообще овощью; белые лебеди ← зубы, но и огурцы.

Всегда произвольны прилагательные орнаментального характера (на горе горынской дуб сарацынской...).

Прилагательные конкретные, почти никогда не бывая произвольными, могут быть как точными, так и преобразованными (чаще всего — конкретизированными). Восстанавливая описание, целесообразно в этом случае перейти к ближайшему роду, что не даст ошибки и в случае точного слова; например, липовый ← деревянный; горбатый ← изогнутый; нагой ← лишенный покрова, оболочки; пузатенький ← толстый, округлый.

7. Глагол (сказуемое загадки)

Здесь господствует куда большая неопределенность, чем для прилагательных. Такой фактор, как неотмеченность сочетаний с существительным, здесь не работает (практически все такие сочетания отмечены, или же — в случае $\Pi \rightarrow \Delta$ — существительное отсутствует); несущественным оказывается и абстрактность/конкретность глагола. Почти для любого глагола одинаково вероятным оказывается быть точным или преобразованным словом. Напротив, произвольными словами глаголы бывают весьма редко. Частичное исключение — такие глаголы с весьма широкой дистрибуцией, как *стоит* и *идет*: они довольно часто оказываются произвольными (например, *стоит Федосья*... может означать и березу, и гребень с пряжей). Для глаголов же более узкого круга употребления произвольность очень редка (например, «ел, ел конь, да в ясли упал» (месяц за облаками)).

Можно указать некоторые глаголы, почти всегда оказывающиеся точными словами, например, *растет* (в загадках о сосульке, сосне, волосах, ржи и т. д.), и на довольно широкий класс глаголов, выражающих действия или состояния, специфические для одушевленных предметов, оказывающихся почти всегда преобразованными, например, *глядит* — относится к таким отгадкам, как зубы, хват, труба, стены; месяц; *кланяется* — к топору, косе; *умирает* — к свече, месяцу; *ржет* — к грому, колоколу, автомобилю.

Сам характер преобразований у глаголов является значительно более неопределенным, чем у прилагательных. Чаще всего глагол называет действие или состояние, похожее в том или ином отношении на истинное, причем дальнейшему уточнению характер отношений между истинным и названным действием часто не поддается (например, *сидит девица*... — про морковь, *лежит мертвец*... — про язык или дорогу, *по земле бежит*... — про веник,

девушка смеется... — про лошадь или кисель). Поэтому, восстанавливая описание по тексту, чаще всего следует прибегать к обратному преобразованию вида: $v \leftarrow$ «что-то похожее на v »; в случае, когда легко указать родовой глагол, наиболее разумно перейти к нему, например, ревет \leftarrow издает (громкие) звуки.

8. Числительные

Здесь дело обстоит довольно просто. Малые числительные (1, 2, 3, 4, 5) практически всегда являются точными; средние (7, 10) могут быть и точными (шелков клуб, семь дыр вокруг (лицо)), и преобразованными из «много» (на одном быку семь шкур (лук)); больше почти всегда означают «много», будь то якобы точные числа (77 Семёнов, одна мать Матрена (поглочины и матица)), или явно «округленные» (Антипка низок, на нем 100 ризок (лук)).

Едва ли не единственное исключение — это многочисленные загадки о годе, где все числительные (4, 7, 12, 30, 52, 365) точные.

9. Отношения между сегментами целого

В текстах загадок, описывающих целое посегментно (например, в загадках об овощах, где отдельно описываются плод и ботва, или об орехе, где отдельно описываются ядро и скорлупа), а равно и в загадках с комплексной отгадкой (например, «небо и звезды», «земля под снегом», «зубы и язык»), часто указаны отношения между сегментами или объектами, образующими целое (речь идет об отношении $г$ в структуре AgB — ср. I 2).

Эти отношения могут быть выражены чисто реальным, неязыковым образом (например, мать детей сосет; утка в море, хвост на заборе; кадка старая, крышка новая: известно, каково реальное отношение между матерью и детьми, уткой и ее хвостом и т. д.), и с помощью языковых средств: предлогов (стоят вилы, на вилках короб...), наречий (спереди шильце, сзади вильце) и прочих (полно подполье белых лебедей; кругленька дощечка, по краям обшивочка...).

Наиболее обычные разного рода пространственные отношения:

полна печь калачей, а в середке пирог (зубы и язык, звезды и месяц)
два брата впереди бегут, два сзади догоняют (ноги лошади, колеса)
бежит свинья к овину, с обеих сторон по рылу (носилки, корыто), —

в том числе — чаще всего — отношение «одно в другом»:

стоит тюрьма, в тюрьме ящик, в ящике мучка... (дом, печь, зола)
полное корыто огурцов намыто (небо и звезды, зубы)
махоточка маленька, да кашка сладенька (орех, яйцо).

Часто встречается и отношение целого и части (или главной, большей части — и второстепенной, меньшей):

стоит Федосья, распустив волосы (береза, помело, сноп, морковь)
шут в луже, борода наружи (редька, хрен)
сам худ, голова с пуд (молоток, безмен).

Указанные отношения почти всегда точно воспроизводят соответствующие отношения между частями загаданного объекта.

Другие типы отношений встречаются реже. Таково, например, генетическое отношение (порождающего и порожденного):

мать детей сосет (река и ручьи, море и реки)
мать толста, дочь красна, сын кудреват, отец горбоват (печь, огонь, дым, кочерга)

Такие отношения могут быть как точными (2-й пример), так и преобразованными (1-й пример, где истинное отношение является скорее отношением доминирования, которое сходно с генетическим, но отлично от него).

10. «Условия»

Речь идет о загадках типа «в таких-то условиях то-то, а в таких-то — то-то» или более редких «то-то, а в таких-то условиях — то-то». Слова, выражающие условия, почти всегда являются точными:

поутру в сажень, в полдень в пядень (тьень)
летит — воет, сядет — землю роет (жук)
весной веселит, летом холодит... (дерево)
кину с блоху, вырастет с лутошку (репа)
всуну — поправится, а выну — свалится (рукав, сапог);

лишь изредка они оказываются приблизительными:

встану, так выше коня, а лягу, так ниже кота (дуга)
кланяется, кланяется, приедет домой — растянется (топор).

ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ СИСТЕМА РАННЕГО БУДДИЗМА И НЕКОТОРЫЕ СЕМИОТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ СОВРЕМЕННОЙ ПСИХИАТРИИ¹

А. М. Пятигорский

0.1.0. Это небольшое сообщение имеет в виду не столько психологов и семиотиков, интересующихся проблемами психиатрии, сколько психиатров, вынужденных в своих, чисто психиатрических целях обращаться к психологической и семиотической проблематике.

0.1.1. Современная европейская психиатрия, в том виде, в каком она является взгляду постороннего наблюдателя, представляет собой исторически сложившуюся медицинскую дисциплину. Поэтому едва ли можно говорить (как и в случае любой другой конкретной медицинской дисциплины) о какой-то специфически психиатрической теории, или о какой-то теоретической психиатрии как самостоятельной субдисциплине в пределах психиатрии².

0.1.2. Однако современная психиатрия индуктивно выработала и эмпирически применяет свою собственную классификационную систему, а точнее, ряд параллельных подсистем: например, подсистему «единиц патологии» — неврозы, психопатии, психозы; подсистему «нозологических единиц» — МДП, шизофрения, и т. д.; подсистему «единиц наблюдения» — синдромов;

¹ Некоторые положения этого сообщения содержатся в докладе автора на XVIII Международном психологическом Конгрессе. См.: А. М. Пятигорский. Some general trends of ancient indian psychology. XVIII International Congress of Psychology, abstracts of communications. III. Moscow, 1966, p. 457—458.

² Попытки построения теоретических дедуктивных моделей относятся скорее к изучению неврозов (P. Janet, 1913, 1929, 1930; Давиденков, 1947; Freud, 1908, 1911; K. Levin, 1936), иногда неврозов, понимаемых ашириительно, в качестве наиболее «общей категории» психопатологии (G. Dubois, 1901, E. Fromm, 1955), либо, наконец, когда речь идет собственно о патопсихологии (а не о психопатологии), не имеющей в виду дифференцированных нозологических единиц (Jung, 1919; Hebb, 1954, 1955; aing, 1957, etc.).

подсистему «единиц-знаков» — симптомов, и т. д. Очевидно, каждая из этих подсистем отличается от всякой другой прежде всего уровнем абстракции, степенью своей удаленности от «психиатрического факта», феномена, каковым не может считаться даже единица подсистемы уровня наименьшей абстракции — уровня симптомов. Совокупности подсистем соответствует более или менее устойчивая психиатрическая номенклатура.

0.1.3. Уже самое поверхностное знакомство с этой системой показывает, что если к ней подходить с требованиями, которые предъявляются к системе в строгом смысле этого слова, то она оказывается а) терминологически нестрогой (термины могут перекрывать друг друга или произвольно заменять друг друга); в) систематически не связанной (как, например, в современной психиатрии систематически не связаны такие понятия как, скажем, понятия «аномалия» и «патология» или «патологическое состояние» в случае психопатии и «патологический процесс» — в случае психоза) и с) негомологичной по своим определениям. Последний из перечисленных недостатков представляется наиболее серьезным. Возьму хотя бы такой пример. В операциональном определении психопатии психиатр, как правило, исходит из неадекватности поведения пациента, в то время как в операциональном определении психоза он всегда исходит из формы патологии, то есть употребляет совершенно иной критерий, что реально не дает никакой возможности отнести их к одной системе явлений. Этот недостаток, как мне представляется, мешает и теоретическому пониманию характера той или иной патологии. Остается, например, совершенно непонятным, когда психиатрия имеет дело с дискретным состоянием, а когда с непрерывным процессом. И это не удивительно, потому что до сих пор не ясно, чему в принципе соответствует нозологическая единица — дискретному патологическому состоянию, фазе патологического процесса, или тому и другому?

0.2. Ранний буддизм (5—2 вв. до н. э.) создал законченную дедуктивную психологическую систему, получившую наименование «абхидхармы». Эта система была психологической эксплицитно, то есть осознавалась и описывалась ее авторами как психологическая, а не только истолковывалась как таковая позднейшими исследователями. Не являясь ни по преимуществу, ни частично системой обобщающей психопатологию или психотерапию³, эта система дает известные возможности для ее использования именно в целях психиатрии, более конкретно и в первую очередь — в целях систематологического усовершенство-

³ Что, впрочем, нисколько не противоречит тому обстоятельству, что сама буддийская психология могла возникнуть как обобщение древнейшего опыта психотерапии.

вания современной психиатрии. В то же время некоторые общие идеи буддийской психологии могут представить и по существу немалый интерес для современного психиатра, вызвать у него те или иные ассоциации, могущие оказаться плодотворными и для развития его профессионального мышления⁴.

0.3. Программа работы в этой области на предварительном этапе могла бы сводиться к следующему: 1) попытаться истолковать некоторые «измененные психические состояния» буддийской психологии как аномальные или патологические состояния современной психиатрической науки; 2) попытаться истолковать «статические измененные состояния» буддийской психологии в смысле современного психиатрического понимания динамики патологического процесса; 3) попытаться дать примерное истолкование некоторых идей буддийской психологии в терминах современной психиатрической номенклатуры. Последнее, как мне кажется, представляет особый интерес, так как буддийская классификация измененных психических состояний представляет ценность, прежде всего, в свете тех перспектив, которые открывает перед современной психиатрией всякое знакомство с нетривиальным пониманием нормы, аномалии и патологии.

1. Буддийская психология, в том виде, в каком она дошла до нас в многочисленных канонических и комментаторских текстах на палийском, санскритском и тибетском языках, является по преимуществу описанием статики психики человека. Это означает, что описываются «состояния сознания» — *дхармы*, «состояния сознания в смысле менталитета» — *манодхармы* и «номинальные уровни» или «комплексы органического функционирования индивидуальной психики» — *скандхи* (этих *скандх* — пять; здесь будут рассмотрены только четыре из них: эмоциональный комплекс — *ведана*, перцептивный — *санджня*, волитивный — *санскара* и различительное сознание — *виджняна*). Первая категория — «дхармы», является самой общей и включает в себя как приведенные две остальные, так и любые другие категории, относящиеся к психике и сознанию и обозначенные соответствующими терминами палийско-санскритской психологической номенклатуры. При этом в категорию состояний сознания, дхарм, включаются и определенные изменения психики, вне зависимости от того, являются ли они сознательными или бессознательными, целенаправленными или нецеленаправленными, нормальными или аномальными, не-патологическими или патологическими, происходят ли они на уровне отдельных

⁴ Из вышедших за последние годы работ по этому вопросу можно указать: D. T. Suzuki, E. Fromm, R. de Martino. *Buddhism and Psychoanalysis*. New York, 1963; M. P. Hall. *Buddhism and Psychotherapy*. Los Angeles, 1967; А. М. Пятигорский. О психологическом содержании раннего буддизма. Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 201. Тарту, 1968.

комплексов, *скандх*, или на уровне совокупности *скандх*, то есть психики в целом.

1.1. Строго говоря, в буддийской психологии мы имеем дело не с изменением в собственном смысле слова, а с измененным состоянием, или, применительно к конкретному наблюдаемому индивиду, — с измененным набором психических состояний. И, поскольку речь идет о конкретном наблюдаемом индивиду, динамику психики мы можем лишь выводить, определенным образом трансформируя статическое описание психики в описание динамического состояния, в описание патологического процесса.

2. Чрезвычайно существенной чертой «измененных психических состояний» в понимании буддийской психологии является их дискретность. Не признается существование никаких переходных состояний, никакой непрерывности в изменении этих состояний. Психическое состояние (идет ли речь об одном из состояний в наборе состояний, актуализируемых данным наблюдаемым индивиду, либо о наборе состояний в целом, актуализируемом данным наблюдаемым индивиду, — наборе, который также понимается как состояние) всегда является либо равным самому себе, либо чем-то совершенно другим, но никак ни тем и другим одновременно.

Такое дискретное «измененное состояние» и является «единицей наблюдения» буддийской психологии⁵.

В так называемой «абхидхармистской» буддийской психологии набор этих состояний, *дхарм*, замкнут и постоянен, количественно фиксирован. Каждый же отдельно взятый индивид в данный момент актуализирует то или иное число *дхарм* общего набора.

3. Согласно абхидхармистской психологической концепции, нормальная психика (включая сюда и ряд таких патологических отклонений, как неврозы) предполагает одновременное функционирование на уровнях всех четырех комплексов, *скандх* (именно четырех, поскольку первая *скандха*, обозначающая организмический уровень, ничего не говорит о функционировании по существу, являясь лишь формальным условием функционирования остальных четырех).

Неизменная последовательность *скандх* в буддийских текстах показывает не только иерархию уровней, на которых одновременно существует психика, но и порядок, в ко-

⁵ В этом смысле весьма показательно, что «дискретность» патологических состояний принимается теоретиками современной психологии *a posteriori* и представляет собой непрерывную серию «состояний» (*états*), разделить которые можно лишь искусственным путем». См.: Henri Ey. *Etudes Psychiatriques*. Part. III. Paris 1954, p. 10. К этому следует добавить, что понятие континуума психических состояний играет большую роль в буддийской психологии, но относится к иному уровню рассмотрения психики.

тором происходят изменения психики; таким образом эта последовательность выражает и статический и динамический аспекты психики. Причем этот порядок, если следовать буддийским текстам, полностью сохраняется как в том случае, когда изменение носит сознательный и целенаправленный характер, так и в том, когда оно происходит спонтанно. Порядок изменений включает в себя в качестве частного момента и патологические изменения психики.

Итак, этот порядок неизменен. Изменения происходят сначала на уровне эмоций, затем на уровне понятийного восприятия, затем на волевом уровне и, наконец, на уровне различительного сознания (ниже будет сказано о той роли, которую играет эта категория в буддийской психологической системе).

3.1. Каков же самый общий принцип этих изменений? Мне представляется, что как в случае целенаправленного, так и в случае спонтанного изменения психики общий принцип заключается в том, что всякое изменение психики обнаруживает тенденцию к прекращению функционирования психики сначала на уровне комплекса эмоций, а затем в порядке последовательности *скандх*, то есть тенденцию к последовательному отпадению уровней, на которых одновременно функционирует психика.

3.2. Но существует еще и частный принцип, который относится к изменениям, происходящим внутри функционирования психики на уровне данного конкретного ее комплекса. Этот принцип варьируется, в зависимости от того, имеем ли мы дело с изменением произвольного или спонтанного характера. В первом случае отпадение данного уровня происходит за счет уравнивания противоборствующих на этом уровне полярных процессов и последующей их нейтрализации. Во втором же случае (то есть в случае патологических изменений) — за счет полного преобладания процессов одного полюса над процессами другого и последующего нарушения функционирования психики на данном уровне.

Изменения происходящие или сознательно производимые «внутри» одной *скандхи*, которые вовсе не обязательно ведут к отпадению психического функционирования на уровне этой *скандхи*, я для удобства называю «изменениями микромасштаба». Изменения, идущие от *скандхи* к *скандхе* и, таким образом затрагивающие психику в целом, я называю «изменениями макромаштаба».

3.3. Но тут есть одно чрезвычайно важное обстоятельство. Поскольку изменения внутри одной *скандхи* уже привели к прекращению функционирования на уровне этой *скандхи* и поскольку, как об этом говорилось выше, существует определенное и постоянное направление изменений от *скандхи* к *скандхе*, то все последующие изменения будут уже *ipso facto* изменениями всей психики, то есть изменениями макромаштаба. Та-

ким образом, теоретически из общей абхидхармистской концепции вытекает, что микроизменения в собственном смысле слова могут происходить только внутри *ведана-скандхи* (эмоционального комплекса); изменения же в других *скандхах* окажутся уже необратимо ведущими к отпадению уровней и к деструктуризации психики в целом. И в смысле такого рода выводов возможно «буддистическое» понимание психопатии как наличия таких измененных состояний психики, динамика которых не предполагает изменения конфигурации психики в целом.

Мне кажется, что и необратимые патологические изменения внутри эмоционального комплекса, не выходящие за его пределы, вполне сопоставимы с понятием психопатии в современной психиатрии, в то время как макроизменения психики весьма близки к понятию психоза современной психиатрии.

3.4. Все это, конечно, ни в какой степени не значит, что в последнем случае мы уже можем говорить о какой-то схеме прогнозирования. Так, например, отпадение эмоциональной сферы не является основанием для четкого прогноза тяжелых нарушений перцептивного комплекса (*санджня-скандхи* буддийской терминологии). Но это означает, что в случае нарушения, скажем, перцептивной сферы, врач должен идти «назад» и путем наблюдения, анамнеза и тестирования попытаться установить, соответствуют ли этому также и нарушения эмоциональной сферы. И если да, то уже с известным основанием можно говорить о деструктуризации психики, то есть о психозе и строить прогноз: последующее поражение волюнтаривного комплекса и комплекса различительного сознания.

В этой связи весьма уместно вспомнить известное высказывание К. Левина об аристотелевском и галилеевском понимании психики. Ведь именно буддийские психологи впервые в истории мировой науки и более чем за две тысячи лет до Халла (1943, 1952) и Левина (1936) уже представляли себе психику в целом как конфигурацию дискретных психических состояний. Буддийские психологи создали дедуктивную концепцию, согласно которой возможны такие конфигурации психики, дальнейшие изменения которых могут происходить только в одном направлении. Это вовсе не означает, что при наличии такой конфигурации изменения будут, но это значит, что если они будут, то ход их окажется определенным образом направленным и необратимым. Мне представляется, что эта концепция могла бы быть использована при построении «временных моделей» таких форм шизофрении, при которых процесс «задерживается» стабилизируется на стадии необратимо измененной эмоциональной сферы (очевидно, реже — на стадии измененной волюнтаривной сферы).

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что медленно развивающиеся и «вялые» формы шизофрении относительно ста-

билизируются обычно именно на стадии расстройства эмоциональной сферы⁶.

4.1. Бихевиористические критерии изменения психики, так же как и критерии, выработанные на основании т. н. психодинамической концепции⁷, носят по преимуществу содержательный характер. В основу концепции поведения по существу положена идея взаимодействия, или, более точно, идея адекватности в смысле взаимодействия. Последнее же понимается как само содержание приспособительного поведения. С точки зрения той же школы, всякое поведение есть поведение приспособительное (*adaptive behaviour*): существенно, в какой степени оно приспособительно и, соответственно, применительно к психике, в какой мере она адекватна в смысле взаимодействия, реализующегося в процессе приспособительного поведения⁸. Последователи бихевиористской психологии и выросшей из нее канадско-американской школы клинической психологии в оценке патологических изменений психики исходят, таким образом из конкретного содержания психических актов (что делает больной; при анамнезе — что говорит больной), а не из их формы, как это делает классическая европейская психиатрия (Креппелин, Ясперс, Блейлер), равно как и буддийская традиционная психотерапия. В классической европейской психиатрии «бред является бредом не потому, что то, что говорится в бреде есть бред, а потому что это говорится в бреде». Понятие синдрома в современной психиатрии есть также чисто формальное понятие. Но буддийская психология и классическая психиатрия совершенно по-разному понимают, что такое форма.

4.2. Для классической европейской психиатрии форма — это эмпирически воспринимаемые и наблюдаемое врачом патологическое состояние, внутри которого и через которое врач воспринимает и наблюдает психику больного. Или, в диахронном

⁶ Эту точку зрения, входящую в прямое противоречие с концепцией А. Эя в отношении шизофрении, довольно трудно конкретно обосновать. И не только потому, что случаи полной стабилизации шизофрении на уровне только поражения эмоциональной сферы весьма редки, но и потому, что такие формы более трудно диагностируются как шизофренические.

⁷ О проблеме взаимодействия как интериоризированного процесса, см.: К. Левин. *A Dynamic Theory of Personality*. New-York—London, 1935.

⁸ Ярким представителем этого направления можно назвать Х.-С. Саливена, «содержательность» критериев у которого доведена до абсурда. Для него шизофрения, это, как бы «крайний случай не жизненности». Таким образом, уже полностью стирается грань между аномалией и патологией (см. его книги: H.-S. Sullivan. *The Psychiatric Interview*. London, 1955; *The Conceptions of Modern Psychiatry*. London, 1955; P. Mullahy. H.-S. Sullivan's theory of Schizophrenia. *Int. Journ. of Psychiat*, 1967, No 6, p. 492—621). так же как между критериями поведения личности и группы (*a theory of interpersonal relations*).

плане, при анализе конкретной истории болезни, это — серия таких состояний, внутри которых реализуются во времени патологические изменения психики. Почему патологические? Во-первых, потому, что в ряде случаев врачи-психиатры действительно имеют дело с тяжелыми расстройствами психики и, в частности, с расстройством сознания. Но, во-вторых, и это наиболее специфично для классической психиатрии, потому что сами эти состояния патологичны и образуют для психиатра ряды симптомов, могущих быть соотносенными с тем или иным синдромом или с той или иной нозологической единицей.

Так что же тогда наблюдает психиатр? — Он наблюдает психику больного. Он устанавливает, имеются ли расстройства и какие, а если да, то насколько и как расстроена психика больного человека.

Но почему же больного? — Вот заколдованный круг теории современной психиатрии, расколдовывание которого не представляет, однако, проблемы для психиатрии практической. Последняя оказывается бихевиоризмом «навыворот»: у человека «больное поведение», это-то и означает, что он болен. При этом скажем, сознание у него может быть здоровым (или эмоции, и т. д.), а может быть и расстроеным. Но ведь встречается и другое. И у здорового человека сознание может быть нерасстроенным и расстроеным под влиянием естественных или экспериментальных факторов и тогда оказывается, что есть четыре категории людей: «больные с нерасстроеным сознанием», «больные с расстроеным сознанием», «здоровые с нерасстроеным сознанием» и «здоровые с расстроеным сознанием». Подобно тому, как расстройство сознания у психопата коренным образом отличается от расстройства сознания у психотика (здесь «сознание» скорее фигурирует как синоним «психики» в смысле любой из устанавливаемых комплексов последней), можно утверждать, что «расстроеное сознание» здорового человека не есть то же, что и расстроеное сознание больного. Оказывается, что даже если абстрагироваться от «здоровья» и «болезни» в смысле нозологических единиц как их формы, то всё равно остаются существенные различия: в случае расстроеного сознания больного, может иметь место динамика патологических изменений психики, динамика, о направлении которой в буддийской абхидхармистской психологии говорилось выше.

4.2.1. Слово «сознание» здесь может вызвать некоторое недоразумение у психиатров, поскольку в буддийской психологии оно выступает как едва ли не синоним слова «психика». В самом деле, с точки зрения абхидхармистской концепции изменения психики, всякое коренное изменение психики ориентировано на изменение сознания. Более того, всякое значимое изменение психики предполагает изменение сознания уже свершившимся, хотя и скрыто, имплицитно. Это, хотя и чисто теорети-

ческое положение древнеиндийских психологов дает возможность постановки проблемы, а не является ли любая форма шизофрении объективно ориентированной в направлении своего развития именно на расстройства сознания? Более того, в некоторых работах современных психиатров утверждается, что любая форма шизофрении в той или иной мере уже является расстройством сознания. В этой связи можно прежде всего упомянуть работы А. Эя и его предшественника Х. Джексона, у которых сознание (*conscience, concsciousness*) выступает как сфера, где необходимо и неизбежно разрешается патологический процесс у шизофреника⁹.

4.2.2. В буддийской психологии, как уже об этом говорилось выше, эмоциональная сфера полагается дебютной как в отношении глобальных изменений психики («изменений на уровне конфигурации психики»), так и в отношении изменений на уровне перцептивного, волитивного комплекса и комплекса сознания. Комплексы сознания и эмоций систематологически противостоят друг другу как две «универсальные» сферы психики (но ни в коем случае — как начальная и конечная фаза патологического процесса, поскольку, как уже было сказано в предыдущем параграфе, радикальные изменения эмоционального комплекса уже предполагают измененным комплекс сознания).

Богатейший опыт последних 15-ти лет по созданию экспериментальных психозов и неврозов дает основание полагать, что любые сильные воздействия на волитивный и перцептивный комплексы, прежде чем дать эффект в отношении комплекса сознания, дают эффект в эмоциональном комплексе и только через него проявляются в комплексе сознания. В общем можно сказать, что примерно такие же результаты получены и в многочисленных опытах с психотомиметиками (*LSD, mescaline*)¹⁰. Это как бы служит косвенным подтверждением положения буддийской психологии о неизменности направления изменений психики (точнее — о неизменности порядка чередования дискретных измененных состояний психики), вне зависимо-

⁹ Характерно такое высказывание А. Эя из цитированной выше работы: «С точки зрения патогенеза различные острые психозы являются различными уровнями деструктуризации сознания». Также см.: J. H. Jackson. *Selected writings*. New-York, 1958; lectures and adresses.

¹⁰ См.: D. Hebb. *The motivating effects of exteroceptive stimulation*. Amer. Psychol., 1958, vol. XIII, N 3; W. Heron. *The pathology of boredom*. — «Scient. Amer.», 1957, N 1; J. C. Lilly. *Mental effects of reduction et c.*, — «Amer. Psychiats. Res. Rep.», 1956, ряд положений, обобщающих опыты по SI (Sensory Isolation) и SD (Sensory Deprivation), содержатся в сб. *Psychophysiological aspects of Space flight (Symposium 26—27 VI, 1960—*. Ed by V. E. Flaherty. New York, 1961; см. А. М. Пятигорский. *О классификации форм поведения в древнеиндийской психологии*. Докл. АПН РСФСР, 1961, № 5, с. 109—114.

сти от того, на уровне какого именно комплекса эти изменения наблюдаются как начальные.

4.3. В буддийской психологической системе «форма», если ее истолковывать в смысле и в целях психиатрической науки, выступает как дедуктивно устанавливаемое дискретное состояние психики (в эту категорию входит также и «минус состояние», то есть отсутствие данного дискретного состояния). Эти состояния могут выступать как значимые («+»), незначимые («-»), либо неопределенные («+—») в отношении психических расстройств на уровнях отдельных комплексов психики, психики в целом («конфигурация психики»), либо на каком-то «метаровне», оставляющем неопределенным масштаб патологических изменений. И, наконец, эти дискретные состояния могут предполагать направленное патологическое изменение психики, не предполагать такого изменения, либо оставаться неопределенным в этом отношении.

5. Таким образом, буддийская психологическая концепция предстает как «формальная» по отношению к психодинамической концепции и концепции бихевиористской и американско-канадской школ, и как концепция «чистой формы» по отношению к формальному методу нозологии современной европейской психиатрии.

ON THE INFLUENCE OF THE INDO-GERMAN PATTERN OF NEGATIONS

U. Masing

1. One of the most characteristic features of IG languages is the "particle of negation" (Verneinungspartikel, Wortnegation: Walde-Pokorny II, 319 f.) **g-*, called "alpha steretikon/privativum" by grammarians, an unstressed form of the propositional negation (Satznegation) *nē*, *ně*. (The full form, however, is in Balto-Slavic always, in other IG languages sporadically used instead of **g-*, e. g., lat. *nēfas*, gr. *nēkerdos*.) The primary meaning of this prefix is presumed to have been "not supplied with (= not having/possessing) a thing or a quality" (like Coptic *at-* < *iwtj* "not having"). Theoretically, consequently, it must always express a strictly limited state in the sphere of notions which can be thought of as eventual or probable possessions. Since all the words of all the IG languages are designating really existing entities and not merely the absence of some real entity, the "steretic" nouns likewise denote really existing entities. Practically in every IG language, however, the "steretic prefix" is used to convey a number of different meanings, frequently it cannot be employed in the primary meaning at all (the languages have in such cases formed new media), it cannot be extended upon all eventual possessions, or, it was found to be unsuitable for expressing some kinds of negations on a higher plane. The restricting and remoulding factors have been emotional and philosophical ones rather than logical. These factors may be differentiated into three classes:

a) One of the cardinal problems for IG thought, viz. "being" compared with, or set in contrast to "having", that is to say, "is" anything (a substance) identical with its (essential or accidental) characteristics, or does it "have" them, since they all (the essential ones too) may be acquirable in some manner or other? This is, probably, only a different way of asking "what is the essence of something?", or, the first one may be a different aspect of the second one. This cardinal problem has deeply

influenced the kind of meaning a “steretic” noun has had to convey. The best examples are Greek words of the type *apatōr* “fatherless” and “unfatherly” (likewise *amētōr*), but the more common types are of same kind (e. g., *asōtos*: “without salvation/salvability, unsalvable” and “insalutary”; *atechnos* “made without skill, simple” and “unskilled”; *atēmelēs* “not cared about, neglected” and “careless, carefree, negligent”). It may be assumed that in the course of determining the essence of a notion more precisely by asking “what is NN essentially?”, the genus FATHER was dichotomically divided into diametrically opposed antithetical species which can be expressed as “FATHER-father” and “FATHER-(without)father(less)”. (This process can be described through a ternary nomenclature too.) It is now understandable, how *apatōr* has got its double meaning. This does mean, however, that they did discriminate between “physical-optical” FATHER, and the “thetical-entelechiā” father, i. e., the FATHER supplied with the qualifications a father should possess to tally with the norms and the requirements of commonsense opinion. The entelechiā qualities are in a certain sense potential, they may be thought of as essential, accidental, or occasionally concomitant ones, they are, however, indispensable for FATHER in order to be really “FATHER-father”. The thetical meaning of the basic word may not be always so noticeable as here, but it is evident that, e. g., *technē* is “skill, method, artifice”, and thetically “an artistic quality”, since a *technitēs* making *atechnos* objects is not himself an *atechnos*. The thetical words as real entities emancipated from their substrates could now be applied anywhere as new evaluations. One could with the same right speak about “unkingly king” as about “unkingly lion”, or “unwomanly lioness”.

Most of the IG languages have striven to differentiate the “physical” and the “thetical” meanings by modifying the form of the adjectives, e. g. *agnō(s)tos* (skr. *ajñāta-*) is translated as “unknown, stranger” and “unknowing, ignorant”, but there are in the modern IG languages many words with a double meaning of this kind nevertheless, e. g., *ungrate(jul)*, *undankbar* “thankless, nicht dankend” and “not causing thankfulness, undankbar”. On the other hand, in all IG languages “alpha steretikon” has retained its double function, although it cannot exhibit of them in the same compound word. One may quote here Ossetic *æ* — compounds, e. g. *æ-gad* “without fame”, *æ-rag* “not early, late”. In German there has been a tendency to mix up thetical “un-”words with physical “ohn(e)“-words, similarly in Russian with respect to the prefixes *bez-* and *ne-*, as they both can have the physical meaning “without”, e. g., *bez-/ne-gramotnii* “illiterate”, *bez-/nevinnnii* “innocent”, etc.

The independent existence of “un-”words is in some cases so

absolute, that the negated word itself is not used longer, e. g., Gr. *ablēmēs, adamās, aphrōn*; Lat. *imbēcillus, imberbus, inermis, iners, ignōro, inopia*; Germ. *Unflat, Unflug, Unhold, unrettbar*; Engl. *uncouth, ungainliness, ungalled, unpathed*; Russ. *nedug, neryakha, neuk, nečayannŭ*, etc.

b) All languages are possessing a set of words which may be called syzygic (correlative, conjoined), i. e., words with a real counterpart (*enantios, contrarius*) in the given language, like (using Cicero's examples): white-black, swift-slow. Since the negation of the first member of such pairs would be the affirmation of the second one, the language actually is in no great need of the "steretic" particle in such cases. The pairs themselves, however, may be interpreted differently. One may think of them as of two sides or two extremes of the same phenomenon which is conceived as a continuity. It is possible, however, to deal with the two extreme points on a line, or two surfaces of a globe as antitheses or oppositions, since every thinking person may assume that all continuities are illusory. In this case one member of the syzygic pairs is usually established as a "positive" one (for the Nature, more or less identical with mankind), sometimes "positive" is even identified with "absolutely necessary", and the other one as lacking the positive essence of the first. Therefore one is not only justified but obliged to speak of "warm" and "unwarm" as antitheses, and the use of "cold" may become obsolete at all. If it is not forbidden, one must at least be careful in applying "bad" and "unlucky" words. He must avoid them speaking in public, since the open use of such words may be causing some disaster to the others, or to himself. One must be careful in using them even then, when one is speaking of things or persons rejected. It is always better to call someone "unfriend" than to call him "enemy". All the IG philosophers have always been busy to divide the whole reality (of the language) in such syzygic pairs on the one hand, on the other hand they have created new ones using the "steretic" particle. Since this particle, however, has got a double meaning, this instability is a great hindrance for a really dualistic philosophy. Pairs like "king-subject", "man-woman" may be treated as antitheses in the "physical" sense, one genus lacking what the other does possess. The same pairs, however, may also be examined as different species of a genus obtained by different kinds of classification. The differentia specifica between two species may be promoted to an antithesis, but the philosophers begin to be unsure in such cases. Transitional phases between "man-woman" and "good-evil", in the "physical" sense of these words, may be illusions; transitional phases between the "thetical" meanings of such notions are observable nevertheless. As the syzygic pairs in this process, one after other, are being emptied of independent existence

and dissolved into two species of a more general genus, the philosophers begin to feel that the “*un-*” words do not designate independent entities at all, being only media for shortening longer expressions. There is actually no *apatōr* in mankind, since all children are produced by a father, and a father cannot be absolutely *apatōr*. Similarly with the syzygies promoted to antitheses, like “man-woman” (the basic antithesis of IG languages) which are only words designating two different factors for producing new individuals; or “light-darkness” which are only words designating the visible and invisible parts of the same process.

There are very few such “*un-*” words in Greek and Latin, e. g. *a-megethēs* “un-great”. The German languages do commonly follow the rule (Paul 656), that the members of such syzygic pairs and the adjectives possessing no simple antithesis at all (e. g., colours) cannot be compounded with “*un-*”, but some of such words are used in very restricted limits, e. g., *unseem, unwell, unwet; ungut, unfern*, etc. In other IG languages, like Russian, there is no such commonly observed rule, and a great number of their “*ne-*” words cannot be adequately translated, not only into languages as Arabic or Finnish, but into other IG languages as well. This tendency has reached its culmination in artificial languages, like Esperanto with its “*mal-*”.

The reason for the proliferation of “*ne-*” words lies in the fact, that *ne-* is a propositional negation too, therefore words like *nekolodnii* can be translated as “not cold”, “uncold” (“no-cold”, “non-cold”), since “not” is only a propositional negation. Classical Latin *nōn* is usually too a propositional negation (there are exceptions), German *nicht* has got also two meanings, its proliferation is only more restricted by *un-*. The uncertainty inherent in German adjectives of the types “*nichtfreundlich-unfreundlich*” will be discussed here under c). One of the psychical reason for favouring words like “un-great, un-good, un-cold” (and “un-little, un-bad, un-warm”) was indicated here. It will be too discussed under c). Naturally, there are other psychical factors favouring the use of negations (there may be a dualistic principle inherent in IG languages), the fundamental one, in my opinion, is the cautiousness. Calling a spade a spade calls for an appropriate reaction to it, calling it “non-axe” does not oblige to a reaction at all.

c) Notions like “inhuman(ity)”, “unwarm(ness)” were transformed to independent entities (therefore, “positive” or “real” ones) and they no longer could be exact vehicles for expressing physical absences or privations. (Only in religious and philosophical discussions it was possible to contend for a really dualistic world in which, e. g., “unfather(li)ness” was an entity which acquired by a man made him “unfatherly”, acquired by a child made it “fatherless”). Therefore nearly all IG languages

were compelled to create new modes for expressing the two "negative" states, the antithetical and the steretical, discussed under cc) and ccc).

cc) The term "antithetical" (contradictory, antilectical) itself is an allusion to the fact that Greek did not possess an actually negative prefix to express the logical contradiction, since *anti-* primarily had the meaning of "equal to, comparable with" (e. g., *antianeira* fem. "a woman equal to a man (Amazons)", *antitheos* masc., fem. "a human being comparable with a god"), but did not contain the meaning of "all conceptions not included in the conception referred to". Such negations have to be abbreviations of verbal sentences, like, "there are entities which can be called human, there are entities which cannot be called human", which logically are I and O propositions. This is evident in Greek and Latin, since the propositional negation is placed before the verb "to be". The use of old propositional negations *nē, nē, nī* (Engl. *no*, OldGerm. *ni*) is limited in Latin (it may be used for negating nouns too) and a new one was evolved out of **n-oinom > nōn* (on the same base German has formed *nein*) which placed before nouns could create contradictory notions. The German languages developed a new kind of negation out of **n-ueqti* ("something"), Got *nīwaiht*, Engl. **nāwiht > not*, Germ. *nī-(eo)-wiht < nicht*. This was at first used only as a reinforcing adverb in verbal sentences negated by *ni/en* (Paul 433) which was dying out already in the 13-th century. Through the extensive use in philosophy, "nicht" is turned into a contradictory prefix which can be connected with nomina actionis or agentis, and at last with all kinds of nouns, the language is only uncertain about the orthography of sentences, like "es ist nicht blau" — "es ist nichtblau". In English "not" is in such cases used as a separate word, or replaced by "un-" and "non-". There is in German a curious tendency to replace old "un-"words by more modern "nicht-"words. The difference between the meanings of "Unmensch" and "Nichtmensch" is evident, the difference between "unmenschlich"- "nichtmenschlich" is turning into a very vague one altogether.

There was a German *missa/e-* "to miss the point" which connected with nouns has got at first the meaning of "pseudo-, false, unright; (e. g., *Missverständnis-misunderstanding*); evil, bad (e. g., *Missetat-misdeed*)", and at last has got the meaning of an antithetical prefix transforming nouns into contradictory ones (e. g. *Missgefallen-mislike*; *Missglück, -erfolg-misluck*; *Missgehorsamkeit-misobedience*; *Misstrauen-mistrust*). The semantical instability seems to have been an obstacle to use this prefix more frequently.

All such words, initially composed for designating absences, were by their users inevitably transformed into more or less

permanent, really existing entities. The philosophers have discussed the problem of "being" (= essence, existence) of the "non-being" (*Nichtsein*) at great length and in detail.

ccc) For designating the really "steretical", more or less temporary privation, the IG languages had to invent new prefixes or prepositions. Most of them were developed independently, therefore the IG languages do very much differ in this respect. Common to them all is, however, the same tendency to treat nouns formed by a steretical prefix as real entities once again.

Three of them are remodelled IG forms. There is Lat. *sine*, which is connected with Skr. *sanitur*, Greek *ater*, OHGerm. *suntar*, ASax. *sundar*, Germ. *sonder(n)*, Engl. *sunder* (Walde 575), but is really used as an abessive preposition only in Latin. Greek *ater* may be connected with Skr. *āno*, Gr. *aneu*, OHGerm. *āna/u/o*, ASax. *āno*, Germ. *ohne* (Walde-Pokorny I, 127). It was rather unusual in Greek (a new abessive preposition was evolved from the adverb *chōris* "out of, excepted", some other adverbs were used in this sense too), it is commonly used, however, in German. In the colloquial use it got mixed up with *un* (e. g., *ohnfehlbar*, *ohnfern*), and, as the language was regulated, curiously, the word *ohn-Gefähr* "sine dolo, without a bad purpose" was remade into *ungefähr* "approximately, roughly about". The Balto-Slavic languages have made such a prefix and preposition out of **bhe(ĝh)*- "out of, without", Skr. *bahih*, Lit. *bè*, Latv. *be(z)*, OSl.

be(z) (Walde-Pokorny II, 137). As a prefix it is frequently mixed up semantically with *ne-* (since *ne-* has not lost its steretic meaning entirely), but the difference between them can be emphasized by using differently formed adjectives (e. g., *bes-čelovečnii* "inhuman" = *ne-čelovečnii*; *ne-čelovečeskii* "not human, superhuman", cf. Germ. *ungläubig* more or less identical with *nichtgläubig* "not believing, unbelieving"; *unglaublich* "unbelievable"). There is a quantity of "*ne-bez-*"words, some of which may be translation loans from the Prussian official language (based on Latin), like *nebezizvestnii* "nicht ohn(un-)bekannt, not unknown", and at first used in the colloquial language only ironically. In this manner the official language can diplomatically misuse all notions, since such constructions might have either the meaning of "well known, evil famed", or "insufficiently known", and only the official himself could know which meaning of the two was decisive. As long as an attack is called "un acte peu (or, non) amical", it is possible to parley, as soon as it is called "hostile", the reaction must be a war. Adjectives formed with two negative prefixes are not very usual in other IG languages, but there are examples, like *unimmortal*.

Perhaps the last, in any case the most curious, negation is the privative suffix *-less*, *-los* in German languages. It can be compounded only with substantives. Prepositions can be used as

postpositions in some IG languages (e. g., Hettitic, Osco-Umbrian), new quasi-casesuffixes (e. g., in Ossetic), however, are a rarity. They are, in all probability, called forth through the influence of a substrate, or a neighbouring language using casesuffixes. Such words are real privative adjectives which can be evolved into abstract substantives thought to be real entities (e. g., *Hoffnungslos-ig-keit* "hopelessness"). The semantical difference between the different kinds of negative abstract substantives is in many cases undetermined and very vague.

It is in many respects instructive now to consider the different ways of translating the Greek "alpha steretikon" in Latin Vulgata. There are nine of them. In most cases "in"-words are used, it may be however translated with *non* (e. g., *akatakalyptos* "non velatus"), with *sine* (e. g., *aneleos* "sine misericordia"), with an affirmative adjective (e. g., *akeraios* "simplex"), or with two equivalents (e. g., *amerimnos* "securus, sine solitudine", there are five combinations possible in this case), or with three equivalents (e. g., *agamos* "innupta, non nupti, qui sine uxore est"). The sole way not used, would be to translate the same word not only with a "non"-word, but also with an affirmative adjective. Consequently, whereas "non" was semantically stable, "alpha steretikon" and "in-" were semantically unsteady (e. g., *anomos* "iniustus, sine lege"; *anhypotaktos* "inobediens, non subditus"; *anhydros* "inaquosus, sine aqua, aridus").

The manifoldness and the abundance of negative modifications is an indication that the existence and the nature of negative states has been of the utmost importance in the reality of all IG languages. They have been steadily losing the primary assertions of "steretic" states, have made out of them real (therefore, positive) entities and, consequently, have been compelled to create perpetually new prefixes for expressing a more or less temporary privation or absence. They have endeavoured to establish a difference between contraries and contradictories, the outcome of this process has however always been the same: such differentiations are not accepted, the newly created forms are once again transformed into entities of some kind. The rules of the Aristotelian logic are actually abstracted forms of grammatical usages: the law of identity ($A=A$) is the Greek conviction that all words "physei" (or "thesei", but not many Greek philosophers have been nominalists-terminists) are corresponding to real entities; the law of contradiction (A or non- A , not both) is an expression for the exclusiveness of the segments of a bisected reality; the law of the excluded middle (there are only two segments, viz. A and non- A) is a consequence of the preceding laws recapitulated in *usum delphini*. Accordingly, the sole task for real philosophers is everywhere and always only the determination of the essential characteristics of really existing non- A 's and their relations to the essential characteristics of A 's.

2. This manner to interpret and to explain Reality is not the only possible and the universal one, it is not the sole way for examining it. The methods of the Semitic and the Uralic languages are totally different.

In Akkadian it is indeed possible to use the verbal negation (u)lā < *la' for negating nouns (e. g., *dabāb lā kitti(m)* "word : not : of truth (gen.)", *lā patitu* "not opened", etc.). Admitting the influence of Greek upon analogical constructions in classical Syriac, Brockelmann (I, 481) is concluding, since such cases do occur in Akkadian, that through the Greek influence they were "wohl befördert, nicht aber erst hervorgerufen". In my opinion such words are in most cases (if not in all) translation loans called forth by Sumerian "nu"-negations. It is not surprising, since Akkadian for a long time had been a lingua franca, that some of those words were taken over by other Semitic languages. As far as I can see, no such words are found in Ugaritic, there is, however, a quantity of them in Hebrew (e. g., *lo' dābār* (Akk. *lā amātu*) "not word → nothing (at all)", *lo' sedek* "unrighteousness", *lo' tōb* "not good", *lo' xen* "unright(eous)", etc., and as relative sentences, e. g., *lo' dēreḫ* "which is not a way", *lo' xoāh* "one who is without strength"). According to Köhler 467, "most of these (last mentioned) formations are spontaneous and not to be repeated", they may be, in my opinion, some relics of old translation loans too. As a negation of nouns *la'* is more frequently met in Aramaic, and it is very frequent in classical Syriac translations (e. g., *lā māiūdā* 'immortal', *lā māiūdūdhā* 'immortality', *lā alāhūdhā* "atheism", *lā mardūdhā* "inhumanity, uncivility", etc.), and more frequent still in the form of a nominalized expression of abbreviated negative final sentences. The conjunction *d. lā* "so as (in order) not to..." (ut non, ne) connected with nomina actionis could be interpreted as "without". Since such forms frequently were equivalents to Greek "alpha steretikon", the translators began to use *d. lā* for other nuances of it too, for nuances which to a Syrian were all interpretable as "without", like: *d-lā alāh* "without god, atheist(ical)", *d-lā alāhā* "without God, impious"; *d-lā ḥaysān* "without mercy, unmerciful", *d-lā menjān* "without number, innumerable", *d-lā rahmē* "without compassion, ruthless", etc. This kind of privative nouns was used only in Syriac, not in other Aramaic dialects (Palestinian Aramaic, perhaps, excepted) which did use only *lā* in such cases. In classical Arabic this use of *lā* is quite exceptional and in modern Arabic it is common only in literally translated terms (e. g., *lā-dīnī* "unreligious, antireligious").

All Canaanite dialects have had a special negation, viz., *bal*, *b-li*, *bilti* (generally supposed to be a noun "detrition, destruc-

tion" → "nonexistence", in all likelihood this explanation is an incorrect one) which, curiously enough, is not used only in negating nouns (e. g., *b-lī šem* "without a name, inglorious"; *b-lī tāhōr* "not clean, unclean"), but may be a verbal negation too in some kinds of literature.

The Semitic word for "to be" is a dynamic one (i. e., "to occur, to come to pass, to become"), statements about something stationary were expressed by nominal sentences having as a predicative a noun or a participle. When the sole fact of existing was emphasized, it could be expressed with an exclamatory noun, viz., akk. *išū* (only here a real verb!), hebr. *ješ*, Aram. *'iṯ(ai)* "there is!". The "general negation" in Arabic (e. g., *lā ilāha* "there is no god") is an exclamation too. The most usual negations of nominal sentences are: a) The verbal negation **la'* alone, particularly, when the predicative is a participle. More often **la'* is combined with a pronomen (e g., Syr. *lay* (< **lā-hū*) *b-ḏuxlānā* "not-he in hope; hopeless"), or with the emphasizing existential, viz., akk. *laššū*, syr. *lā-'iṯ* > *laiṯ*, Ar. *laiṣa* (**lā-iṣa*). The last is used, either as a copula with the predicative in the acc. case, or with the preposition *bi-* (e. g., *laiṣa bihāridžin minhā* "he (is) not: with someone coming out: of her"), or (like its Uralic analogy) as a conjugated negative verb (e. g., *laiṣat 'alaiḥim 'ardijātun* "she is not: upon them: a vestment"). b) Two forms of the same interrogative pronomen are used, viz. **ai* "where?", Akk. *aiju(m)* "who?" Hebr. *'i* "where? how?", Arab. *'aiju(n)* "who?"; and **aiṇa* "where?", Akk. (*a*)*janu(m)* "where being?", Hebr. *'aiṇ*, st. cstr. *ēn* (e. g., *'ēn'iš* "where man?" → "there is no man here") with which originally identical are Akk. *ai* (prohibitive), Aeth. *'i-* (the usual negation) and, probably Arab. *'in* (used in verbal sentences too). Only in Arabic *mā* "what?" may be used, not only in nominal sentences (e. g., *mā ḏāhibatun hindu* "what: goer: Hind" → "Hind is not going"), but in verbal ones also (e. g., *mā šariba* "what: he has drunk" → "he has not drunk"; *mā jašrabu* "what: he does drink" → "he is not drinking"). In modern Hebrew *'ēn* and *b.lī* both are used for nominal negations (e. g., *ēn leṣ* "heartless, unmerciful", *b. lī sāpeḳ* "doubtless, unquestionably") *biltī* before adjectives and participles is for translating "un"-words (e. g., *biltī legalī* "illegal"), *l-lo'* before verbal nouns is forming adverbs (eg., *l. lo' hō'īl* "for-not: benefit" → "uselessly, vainly"), etc.

It is a coincidence, worth mentioning here, that in everyday Estonian conversation (when it is only somewhat animated) rhetorical questions are used instead of negations, e. g., *mis*

mees ta on?! “what:man:he:is?” → “he is not manful”; *kus siin ruumi on?! “where:here:space:is?”* → “there is no space here”; *kust ma seda võtan?! “whence:I:this:take?”* → “I have not gotten it”; *kuidas ta seda võib teada?! “how:he:this:can:know?”* → “he cannot know it”, etc. This style of speaking is, probably, the most regular one in accusations, apologies and justifications, since the simple negation of a fact is not credited with a real credibility.

It is impossible to establish suitable rules of a philosophical logic for such languages, because the nouns are for a great part deverbilized and of secondary importance only. Since the actions and their characteristics are the really important part of Reality here, they cannot be conceived as occasional incidents only and cannot be undetermined. The reason of the fatalistic mentality of the Semitic peoples, therefore, lies in their languages. The negations of unfinished actions are generally identical with prohibitions, the negations of a finished action, however, do possess the character, either of an accusation or of a protesting self-justification. It is instructive, that the verb “to miss the mark” (Arab. *ḥaṭiia*) is the root for the normal word denoting “sin, offence” (hebr. **hetē*), but not for something contradictory.

As we know, the laws were at first codified by Semites (the Sumerian code excepted) and the most important creators of the Roman law have been Semites also. A code of laws must be built up logically and systematically at last. The logic of jurisprudence, however, is only superficially similar to the scholastic logic of IG philosophers, since it is employed for deducing rules or methods, how to reduce all conceivable actions to those registered ones which are forbidden or not forbidden. The logical rules of deduction *de minore ad maius*, or *de maiore ad minus* (both called *kal uāhomēr* in Talmudic law) are not applied to discover hidden “truths”, but to establish registers of punishable and impunishable actions. The pedantries of scholastic philosophers are very often made ridiculous, the ones committed by jurists are admired for their ingeniousness, as, for example, the demonstration of a German lawyer at the height of World War I, that a gallant blond soldier appropriating a foreign bullet by the help of his body, cannot be, according to Roman law, committing a thieving action (i. e., obtaining other people’s propriety), because, etc.; or the discussions of Talmudic jurists about both problems either, e. g., how great must be the quantity of any portable thing to establish for it the definition of “burden, load”, or, since the notion of “carrying” is made up of “lifting up”, “walking”, “laying down”, the person putting into practice this action without its first or last part, obviously, is not

“carrying” at all. Since in the Semitic languages Reality consists of “functions” and “sets”, they cannot develop a notion of “absolute nothingness”, or “zero”, there might be a “non-presence” (Nichtvorhandensein), but not a “non-existence” (Nichtsein). The problem of “subsistence” and “existence” is an extraneous one in Islamic philosophy.

3. The Uralic languages had at least one “negative auxiliary verb” **e-* (the Ugric languages have preserved only vestiges of it, the Samoyed languages have many such verbs), they have, however, no verb expressing “to have”. This conjugated verb is used for uttering a temporary lack or absence of some quality, or some process. The verbs negated by it appear in the form of a verbal noun which is generally thought to be a nomen actionis, in my opinion, however, it is a kind of verbal adjective. Since there is no fundamental difference between things (i. e., processes) and qualities in the Uralic languages, most verbal nouns have a double meaning. The Semitic negation *(*u*)*la* is thought to have been at first a demonstrative pronoun for a “that” the recorder himself has not seen, the Uralic demonstrative **e-* (Collinder 9) could have been, probably, something analogical. (It is, perhaps, not totally impossible to treat the IG **ne* as a remnant of a negative verb also.)

The Uralic languages have two more generally known privative suffixes for creating privative adjectives which in some languages through an appended suffix can be turned into abstract nouns of this kind. The privative suffixes (*-tal*, *-täl* in Ugric languages; *-toma*, *-ttömä* in non-Ugric languages, both corresponding to *-less* in English) themselves are independent of a time point and of the length, the abstract nouns have both the meaning of “period of —” and of “set of —”. The time-sphere of the negative adjectives is depending on the context, they are not really existing themselves. The abstract nouns too are really existing entities in a very restricted sense only, in being designators of a conceivable set. It is impossible to form such privatives of words commonly used as qualitatives (adjectives and participles), if this is done nevertheless, such words automatically obtain the meaning of substantives. The absence or the lack of a qualitative can be expressed, either by the help of the negative verb, or by a privative adjective formed from an abstract substantive, e. g., *ta ei ole vahva* “he: not is: courageous”; *ta on vahvusetu* “he is courageless”; but (theoretically possible, practically quite unusual) *ta on vahvatu* would mean “he is without a courageous one”. Consequently, the qualitatives really are a kind of substantives (e. g., *ta ei ole koer* “he is not a dog”, or, “he is not naughty”) and the substantives primarily are designators of qualities, not of things. There is, however, a difference between a quality in itself, and a quality

as a characteristic or a property. A quality as a state in itself is a "signum ad placitum institutum", a conventional notion "praedicabile de pluribus ad modum" which, consequently, does not exist "extra animam realiter in substantiis individuis nec est de substantia vel esse earum" (using Occam's formulations). In some of the Uralic languages (e. g., in Samoyed and in Mordvin), accordingly, all nouns can be used as verbs, like in Akkadian. All substantives, especially the abstract ones, as expressions of a timeless continuation of a process (a more exact term would therefore be "intention") are comparable with the nomina actionis of verbs which may be active and passive simultaneously (e. g., *sööm(a)* "to eat, the process of eating, meal; what is eaten, food"; *söömatu* "one being without eating, without meal; what cannot be eaten"; *söömatius* "the state of *söömatu*"). A state in itself cannot be conceived as a "non-process", but there may exist many states of "esse sine". A quality as a characteristic is, however, a designator of an entity taking part in some process. All kinds of adjectives, some of them participles of verbs no longer existing, are thus virtually nomina agentis. It is possible to exist without taking part in some process or other (therefore privative adjectives and privative abstract substantives can be derived), at which the process may be expressed by a secondary derivation from a privative qualitative as a characteristic (e. g., *ustav* "faithful", *ustavus* "faithfulness", privatives are *ustavusetu* → *ustavusetus*), but it is impossible to exist as a "non-participator" absolutely.

The Balto-Finnic and the Permian languages have an abessive case formed by a suffix *-ttak*, *-ttäk* (probably a combination of ablative and lative/factive suffixes) designating "without" as a more or less transient temporary state at a given time. It can be combined with nomina actionis and abstract substantives, but it is turning nomina agentis and adjectives into substantives in the same manner as *-ttoma*, *-ttömä*. The notion of "without possessing" expressed by the privative suffix is timeless, expressed by the abessive suffix it is fixed (e. g., *isatu* "fatherless", *isata* "without father (at a given time)"; *surematu* "deathless", *suremata* "not dying yet").

The **n*-words are untranslatable into most Uralic languages, excepted in the cases when they are designating "without possession of —". There is in modern Estonian an artificial construction for some kinds of other IG negations, viz., the privative suffix combined with the passive infinitive. This form may have a double meaning, e. g., *nähtamatu* "invisible", but *näidatamatu* "undemonstrable", "not to be demonstrated" (the same verb as a causative).

The Uralic languages are based upon a philosophy which may be called nominalistic, if nominalism is a philosophy at all.

The phenomena are real entities, but the words are only approximative designations for perceivable processes or events possessing some qualities, or being, at the given moment, without some usually observed qualities. Reality itself may be a system having hidden parameters, in the observable form it is, however, a stochastic system. There is no place for a scholastic logic here, for A can never be experienced as the same A again, it may turn into a more or less different phenomenon at last. All processes and events are so important and unparalleled that their rightness or unrightness can be only an accessory, relative to a given moment. The syzygic words (and all possible antitheses) are designations of unattainable extremes, observable are only different degrees of intensity between them. The Uralic languages can be suitable instruments for investigating and for describing psychological, historical, or other analogical processes, the Samoyed epic songs, for example, are unparalleled in the world in this respect. Their character is so old that they cannot have a place in a world growing constantly younger and more dogmatical (apophatically dualistic or monistic), they are, consequently, dying out, or are being gradually transformed into more or less IG languages.

4. The most important and authoritative dogmatical (philosophical, theological, etc.) works were written in Greek. All translators had to render Greek apophatic terms exactly, for inexact equivalents might give rise to innumerable heresies, all pernicious and punishable. It was not a light task even for the translators into Latin, since nobody could be certain which of the many meanings of "alpha staretikon" the author was intending to transfer, and some authors had purposely devised such formulas that each of the contending parties could be induced to sign it, with the mental reservation that he was bound only by his own interpretation of its ambiguities. In many cases such formulas could not be literally translated, even into Latin. Theoretically possible, using *d. lā*, it would have been for the Syrians, for the translator could ignore the vanishing difference between the indefinite state (st. abs.) of a noun (*d. lā 'aβ* "unfatherly") and the definite one (st. emph.) (*d. lā 'aβā* "fatherless"), but this use of *d. lā* itself was an invention of translators. I do not know of sources written in the colloquial Syriac of those times. There are, probably, studies dealing with the differences between the works written originally in Syriac (although translations were accessible to the authors) and the language of the translators. A great deal of such translation loans, in all likelihood, were not used in colloquial language at all. The influence of the literary language may, however, have been a deep one.

The Syriac literature of modern times has started with translations also. English works were translated into the Urmian

dialect of Aissoric (the term “(Neo)Assyrian” could be accepted only in case the vernacular Mandaic is renamed “(Neo)Babylonian”!) from the middle of the 19th century onwards. The translations are full of negated nouns, therefore already Nöldeke is having doubts of “dass alle derartigen in den Drucken vorkommende Wörter volkstümlich sind” (Nöldeke 114), although he is admitting the influence of the classical literary Syriac upon “dem Griechischen nachgebildet” terms, like *lā mājōḏā* “immortal”, and the influence of Persian and Kurdish, “welche Sprachen solche negative Wörter sehr lieben”. The state of affairs is analogical in the case of Kalashev’s texts and his dictionary.

There are in Kalashev’s dictionary about 200 Russian “ne-” words (translated differently, by the prefixes *dlä-*, *lä-*, and the Persian negative prefixes *be-*, *bä-*, *ne-*, *nä-*), and about 160 “bez”-words (translated by prefixing *dlä-*, *lä-*). A great deal of them is not registered in the Aissoric-Russian part of his dictionary, and many of them registered in a different form. It seems to follow that the originally Syriac words can be negated by (*d*)*lä-* and by *be-* (e. g., *be-minjänä* “бесчисленный”), but *ne-*, *nä-* is used only in direct loanwords (e. g., *namärdütä*, in the classical language *lā mardūḏā*!). The prefixes *dlä-* and *be-* have the same meaning (e. g., *be-/dlä-kuwwat* “бессильный”, *be-/dlä-huš* “невнимательный, рассеянный”; *be-/dlä-rähmi* “немилосердный”), and the simple *lä* is very seldom used. The oral texts written down about the same time exhibit a different situation. The texts given by Kalashev and Lopatinski may be somewhat normalized, a great part of texts collected by Socin and Hoffmann is, however, in a colloquial language of a rather low order, since it is full of words, like *yani* “that is, namely”. Sometimes it has been impossible for Kalashev himself too to translate the Russian expressions literally, e. g., “небольшой” is not translated (*d*)*lä-/be-/na-gura* but *sürä* “маленький”; “неправда” is *düglä* and not a negated form of *midžit*, *trusa*, *sarrast*; “немного, непродолжительный” is *hāccä*, etc.

In Kalashev’s texts I have found only the following negations belonging here, and all of them are Iranian (partly Arabic) loanwords:

behassap “бесчисленный” (55; in the Dictionary: *be-hassap* “неисчислимый” (102.253); *dlä-hassap* “бессчетный, бесчисленный” (7));

bezär “недовольный” (82, = D 408);

bijabur “бесстыдный” (81, = D 255);

nahwaš “нехороший, неприятный, больный” (4; *nähoš* D 104.343);

namärdüta "неблагородность" (83; "низость, неблагородность" (D 341));

nanädzip' "неблагородный" (61, = D 98).

The negations in Socin's texts, however, are mostly of *dla-* "without, -less" type, rendered in the German translation mostly as "un"-negations, e. g.,

dla arya "wolkenlos, cloudless" (132,5);

dlā āwā(h) "unbewohnt, without mansion" (25,17);

(*dlē pēša* "unmöglich; without continuance, possibility" (9,22 59,19));

dlā/dle gvāra "unverheiratet; not married, unmarried" (125,9 137,21; the positive counterpart would be *gvira-gvirta*);

dlā rahmē "unbarmherzig, without mercy" (5,9);

dle terya "without moisture; trocken" (132,6).

Many very frequently used expressions, e. g., *dlā šlāma dlā klāma* "without greeting, without word" (39,18) may be interpreted as substantives or negated adjectives. The negated adjectives however, can be conjugated quasiverbally, as permansives or statives, e. g., *sabab tlā sarastūtina* "weil sie unwahr sind; because without truth they are" (61,1); there are no examples of negated substantives conjugated in this manner as "verbum permansivum" (not "substantivum"!). One must remain very uncertain about the use of simple *lā-* in such cases, for Cereteli 36 has taken his examples from Nöldeke 114, and in both cases Kalashev does not register such words, i. e., *lāhemanūta* "Unglaube, неверие" (Kalashev D 4.277 has only *dlā-hemānūit'ā* "безверие"); *lāhoš* "unangenehm, неприятный, нежелательный" (Kalashev D 343 has only *nā-hoš*). Possibly it is used only with participles. There are examples, like:

wlā masy.tanēwa "und er war ungehorsam; and he was disobedient" (27, 15; Kalashev D 103 has *lā-mas-jit'ana* "неповинующийся, непокорный");

gzirtā lā idētā "eine unbekannte Insel; an unknown island" (Sachau 37.71; the parallel expression *widleth bā nāšē* "and which-not-is in-her people", a negated nominal sentence, is for Sachau only "unbewohnt", it may be felt as a sole word in Aissoric too).

It is astonishing, however, that the typically Syriac use of *d-* and *dla-* as conjunctions ("ut; ut non, ne") has not become obsolete but has got a place of its own in the vernacular Arabic of the interpreters who are rendering, e. g.:

d.la-mfāzli bšūle d-lēle diyēihi (152,7): *diyēkūn 'āndum d-lā yetfazzelūn bi'ašgāl d.mā mālhum* "damit sie sich nicht in Dinge einmischen, die sie nichts angehen";

gla-madžigrili (154,1): *dla yiz'alūnu* "auf dass sie ihn nicht erzürnen";

kimmeihi kmālpi d.la gāyir uyāme (154,8): *ḡimmemum y'allemūnu d.lā...* "sie gewöhnen ihren Mund daran, sich weder zu versündigen noch zu schwören".

There are very few examples of *bē-/bī-* in Socin's texts and all of them are Iranian loanwords:

sābab bī-mūmkunila d'āmis hā nāšā (31,11) "weil es Niemand möglich ist zu erreichen" (Kalashev D 338 has only *muḥk'/(k)jūn* "средство, способ"; according to Miller 556 *na-momken* "невозможный, невероятный");

bādrāng (49,3) "plötzlich" (no entry in Kalashev; Miller 79 *bi-derāng* "немедленно, быстро").

The most curious of them is:

frē(h.)lāi būhtāne (144,3) "die treulosen Handlungen sind zahlreich geworden", in vernacular Arabic *wulbēbaḡtiye kiḡerāt*; for, according to Kalashev (D 252), *be-bāht'* "несчастный" is Aissoric and there is, according to Miller 75, only *bohtan* "клевета, наговор", but no *bī-bāht* or *na-bāht*. There are in the vernacular Arabic, possibly, more of such loanwords. Cereteli 80 is quoting two words, both not registered by Miller: *behōna* "без ума" (Kalashev has *behonā* "неразумный" (D 253) and *dlā-honā* "безумный" (D 277), and *berīz* "безпорядочный" (not in Kalashev).

No example of "na"-words can be found in Socin's and Sachau's texts, Cereteli too does not quote any such word, there is, however, one example, viz. *nābahta* "unglücklich" (Bergsträsser 96). Since Kalashev's texts present many such words, they may be locally frequent.

Hence it seems to follow that, although theoretically it is possible to express every kind of the IG negations, Aissoric practically is expressing only privations with the help of Syriac (*d.lā-*, *lā-*) or Iranian (*be-*) prefixes. It is possible to use them as "un"-words in some cases, in other cases one must turn to Iranian words formed with the antithetical prefix *na-*. Since Turkish and Arabic too are known, the influence of IG languages has not been an overwhelming one, at least, about a century ago. The situation in modern times does not seem to differ greatly. There is, however, a real difference between Nöldeke on the one hand, Kalashev and Cereteli on the other hand. According to the last mentioned ones the Iranian words *hič*, *ču* are real negations (Kalashev D 270.396; Cereteli 34.80), according to Nöldeke they are used for reinforcing the negation, like in French *aucun*, *jamais*, *pas*, *point*, *rien* (and Old German (*w*)*iht*), and can be

used for "something, someone". There may exist local and individual differences between the use of those pronouns, because the corresponding pronouns in Estonian (*midagi, kedagi*) have been and can be interpreted in both manners according to the predisposition of the linguist.

5. The situation seems to be nearly the same when we turn to Estonian as an Uralic language very deeply influenced by translations of IG dogmatical works of every kind (not only philosophical and theological) and by the IG mentality of its overlords. In the index of Wiedemann's work there are listed about 470 "un"-words, in that of Sjögren about 460, but only some "nicht"-words, since such words were only sporadically used in German about a century ago. As I have treated the problem of this IG influence at some length elsewhere, I shall give here only examples of the way the influence has been dealt with, but I will add some novel guesses and a short description of the character of this influence in modern times.

The first of these translations was written about 1580, viz., *ei ytteldo* "ineffable" (literally "it is not: said"). This manner of rendering was grounded, perhaps, on some usages of colloquial South-Estonian. There is an ancient word *Äijo* "diable" (< *ei-hüvä* "is not: good) and *äijolane* "one belonging to the family of Äijo → "a person having no value" (like Hebrew *b.š-ia'al*) can be said of human beings too (J. Hurt, *Setukeste laulud* I, Helsingi 1904, no (137). 201.202). Its Livonian equivalent, *äb-juvå* "diable" (Kettunen 72), can be similarly used for "not good" in all cases, e. g., "not good grasses" (Kettunen 28). In Livonian *äb-* (= *ei*) is frequent as an antithetical negation before nouns too, e. g. *äbusk* "unbelief"; *äpknaš* "unbeautiful" (Kettunen 110); *ävigålist* "innocent, guiltless" (Kettunen 132). It was used in the Leviu dialect, e. g., *äi_vigast* "un homme sans malheur" (Niilus 104.105), *äi_märgattaw* "incompréhensible" (Niilus 107). In North-Estonian such constructions are unknown, therefore, all similar words might have been arisen under IG influence.

About the same time and in the same sense *eba-* (Finnish *epä-*, the vocal-ending may be explained differently, cf. Szinyei 88—90) was used in North Estonia, e. g., *ebbausck* (and many derivations) "Unglaube, unbelief". Wiedemann has registered a great number of such negated nouns, some of them taken out of translated literature, and many of them obsolete nowadays, e. g. *eba-jabielu, -asi, -hing, -kakk, -lootus, -meister, -selts, -tarkus, -valitsus, -vend*. In the modern language one can discover a great quantity of "eba"-words not known to Wiedemann and, partially, formed under Finnish influence. Theoretically it would be possible to negate every noun in this manner, most of them, however, are used only in translations or in some kinds of the official language. A great part of them, e. g., *ebakaine* "unsober", *ebaküps* "unripe",

ebalahke "unkind", *ebaperemehelik* "unproprietary", *ebaterav* "unsharp", *ebaviisakas* "uncivil, impolite", *ebaõnn* "failure, misfortune" could be expressed more precisely with "positive" (syzygic) words. A normal person might use words like, e. g., *ebaaus* "dishonest", *ebaõige* "not true"; such words like, e. g., *ebahää* "ungood", *ebasuur* "ungreat", would be, nevertheless, insuperably ridiculous. The reason lies in the fact that such words are essentially unsuitable for expressing the meaning they have been compelled to express by self-opinionated translators. The colloquial language already in the 18th century has given to this "eba-" the meaning of "pseudo-" (= "mis-" in some words), e. g., *ebausk* "pseudoreligion, superstition", *ebatarkus* "pseudowisdom", and this nuance cannot be eliminated in the modern language which is using words like, e. g., *ebajalg* "pseudopod", *ebavili* "pseudocarp", etc. It is probable, therefore, that words like *ebalahke* too will get the meaning "pseudo-amiable" before long.

The word *ilma(n)* (gen. or instruct. of *ilm(a)* "heaven; weather; world) was used in Estonian and Livonian (seldom in Finnish) as a reinforcing adverb before an abessive case (and the privative adjectives), in the 17th century it was, consequently, often employed (particularly in South Estonia) in translating literally German "un-" and "nicht", that is to say, it was used without the indispensable negative suffix, e. g., *ilma-moistlik* "unverständlich, unweise"; *ilmausck* "Misstrauen, Unglaube"; *ilmatehdminne* "Unwissenheit", etc. which for an Estonian could have only the meaning of "knowledge of the world,, of weather", etc. Wiedemann 117 registers a great amount of such impossible and obsolete translation loans which were created even in 19th century, e. g., *ilm-elektrik*, *-elektrine* "unelectrisch". In modern times it is used before some privative adjectives, e. g., (*ilm*)*süütu* "innocent" (its use is not obligatory in such cases), and in some petrified locutions, e. g. *ilmatu* "enormous(ly)" (< "not having heaven as a limit", prepositionally), *ilma* "gratis, without anything" (< "being like heaven", used in verbal sentences), *ilmaaegu* (-*aegne*) "vain(ly), useless(ly)" (< "being like heaven (= world)-time").

The frequency of this abessive "prefix" has always been depending upon local, individual and emotional factors in the colloquial language. It was not used in the Leivu dialect any more, its place having been taken by the Latvian *bez* (e. g., *bez måde* "sans terre", Niilus 127). In Livonian "*ilm* ist weniger gebräuchlich als *bäs*" (Sjögren 344) and in texts collected by Kettunen only *bäz/s* is used. Very puristically minded translators, like K. Stalte in his "Üž Testament" (Helsinki 1937), do not use *bäz* at all and employ some constructions with *ilm*, e. g., *ilm maksõ* "without payment, gratis" *ilm sýtõ* "without guilt" (both words in Sjögren with *bäs*). Following the same tendency, he does

not use any of the curiously compounded Livonian verbs, i. e., Livonian verbs combined with untranslated Latvian prefixes. Since there are other languages using an exclamatory "heaven" (or analogical notions) in a similar manner, the really strange fact is the frequency of this usage in Balto-Finnic languages.

The word *umb-* "closeness, blocked-up-ness, fullness" (> *umbes* "totally (full of), entirely" → at haphazard, at random → approximately) too was in the 17th century used for translating German "*un-*" or "*nicht*" particularly in South Estonia, e. g., *umbrohi* "Unkraut", *umbusk* "Unglaube", *umbkreeka rahvas* "Nichtgriechen, Barbaren", *umbkristlik* "unchristlich", etc. It was used in the 19th century in coining grammatical terms, e. g., *umbhäälik* "consonant" (at present a literal translation is preferred, viz., *kaashäälik*), *umbisikuline* "impersonal", *umbmäärane* "indefinite". Since this "prefix" really is two-sided (*umbkreeka* may be "utterly Greek, knowing only Greek") and the second meaning is predominant, "*umb-*" cannot be used for translating "*un-*"-words any more. The few relics are words which are interpretable as designators of a degree of intensity not very unlike *eba-*, e. g., *umbrohi* (interpreted "grass growing at random, without being sown, of its own accord"), *umbusk(lik)* "distrust, mistrust, incredulity; Misstrauen, Argwohn"; *umbusaldus* "having no confidence, mistrust; Nichtvertrauen" (interpreted "credulity misdirected into a blind alley"), whereas *ebausk* "superstition", *ebamäärane* "undetermined, vague", *ebaisiklik* "non-personal".

The words *ebausk*, *ilmausk*, *umbusk* have been used to translate literally "Unglaube, unbelief" and not a single one of them has been accepted by the language! The only suitable equivalent would be *usk(u)matus* ("*uskma*" is the older form!) "Unglaube, Ungläubigkeit; Misstrauen; being without believing". Wiedemann 1261 registered only *uskumata* "ungläubig, misstrauisch, ungläublich" and the differentiating between *uskmatu* "unbelieving, incredulous", *uskumatu* "unbelievable, incredible" is an artificial makeshift at the end of the 18th century, since the recent form *ustamatu* is a better equivalent for the second word. It would have been possible to use *usutus* "being without belief, faith, religion", if this word could not be interpreted as a nomen actionis of the verb *usutama* "to press with questions, to interview". The word *usk(u)matus*, obviously, is not a really exact equivalent for a person speaking German and discovering some mysterious nuances in a word having so vague a meaning as "Unglaube". Such persons remain dissatisfied and are frequently speaking of the insufficiency of Estonian, or of the urgent need to create exact methods for translating correctly just the words possessing only a diffuse meaning.

There is a fourth way yet with a long history behind it. In sentences with a form of the negative verb, reinforcing adverbs

may be used before the negation or after the verbal complement. The most usual are two of them, viz. *mitte* (< *mittä*, the accentuated form of the partitive case of *mis* "what; something"; reduplicated *mitte midagi* /-d, -st/, *mit_mittegi* (Leivu: Niilus 143) "(some)thing at all", and *ühti* (< *üheti* < **ühettäin*, an adverb formed from the instructive case of *üks* "one", i. e. "in one way, at the same time"). The expression *mees (mitte) ei tee (mitte)* "the man does not make (something)" is considered to be more refined than "*mees ei tee ühti*". In colloquial use the negative verb may be omitted altogether in some more or less rhetorical exclamations, and *mitte* may be strengthened by words indicating something little, or useless, or indifferent, like *midagi*, *kedagi* (in dialects both "something"), *põrmugi*, *raasugi*, *sugugi* "a bit, a whit", etc. In such cases *mitte* could be interpreted as a negation by itself and the words *midagi-kedagi* explained as negative indefinite pronouns. The German translators and grammarians of the 17th century did impose just this interpretation upon the language they were writing. It was nearly understandable for Estonians, therefore, at the close of the same century the grammars and the translations were cleansed of such monstrosities, like: *keda teie mitte tunnete*, *tema on mitte mõistlik*, for correct forms: *keda teie (mitte) ei tunne*, *tema ei ole (mitte) mõistlik*.

Actually "(*ei*) mitte" is thus used only in Estonian and Livonian, and is unknown in other Balto-Finnic languages. Some Estonian dialects and some individuals cannot manage without it, for others it is something of a nuisance or of a superfluity, since it is commonly employed by persons ordering and forbidding, and feeling themselves only somewhat short of a dictatorship. Some persons do use it only in writing, and even then with little pleasure, since they are more or less consciously avoiding it in speech, in order not to appear too self-opinionated to the others. Those reasons are sufficient for inquiring about the origins of this locution, since it does not appear to be an Estonian invention. I know of two analogical constructions. The normal Coptic negation of a verbal sentence is *.n+verb+an* (< Egyptian *bn+verb+ in* (*iwn3*), where *bn* is the real negation /"absence, Nichtvorhandensein"/, *in* an adverb "(all)together"), in some dialects *.n*, however, is usually omitted. In Middle Low German used in Estonia, such sentences like *do en wiste wi nicht* "then: no: knew we: not" are frequent as late as 1368 (the very last example of "*en*" may be datable); "*nicht*" can be strengthened by words denoting unimportant things, like *ein wiht* "a whit", "a berry", "an egg", "a straw", etc. It may be thought that three similar constructions in so different languages are generated by a grammatical unity of the human mind, but I can not see any

reason for such assumptions. Coptic *an* can never be placed before a verb, there are also no adverbs reinforcing it. In both cases German and Estonian coincide, and the Estonian usage is unparalleled in Uralic languages, therefore, this locution must be one of the old translation loans in Estonian. It is an intruder even nowadays.

In the time from about 1700 to 1850 "*mitte*" is used correctly, mostly in translations, and very rarely for rendering "*un*"-words. The term registered by Wiedemann, viz., *mittepruugitav sõna* "ungebräuchliches Wort", was itself an expression not to be used. From 1850 onwards translators and writers, being mostly genuine Estonians (speaking, however, German with their wives who were invariably Germans), did use "*mitte*-" not only in translations, but for giving to the Estonian written language a more "cultured" appearance began to employ "*mitte*" in all possible cases, and in impossible ones too. It is, of course, good to be better! Nowadays "*mitte(-)*" is one of the most frequent and superabundant words in official Estonian. It is totally impossible not to stumble over many a curious exponent of creative lore, e. g., *mitteheakskiitmine* "disapproval", *mitteheaperemehelik* "not good proprietarily", *mittekoosseisuline* "not on the regular staff", *mittelahtivõetav* "not to be opened", *mittekallaletungileping* "pact of nonaggression", *mittemõistmine* "lack of understanding, misunderstanding" ("*mitte*" has here really got the double meaning of "alpha sterefikon"!), *mittetundmine* "lack of knowledge, not knowing", *mittevõrd /mitteühe/õiguslik* "not possessing equal rights"; and it is impossible too not to be impressed by such entries in dictionaries as, e. g., *mittekehtiv* = *kehtetu*, *mittenähtav* = *nähtamatu*. Most of such words, translated out of official Prussian literally by the help of "*mitte*-", are most unusual in colloquial Estonian. The more or less common ones are of the type of *mittesuitsetaja* "non-smoker". Even those are used rarely, for a person prefers to say of himself, either "I do not smoke" (*ma ei suitseta*), or "I am not a smoker" (*ma pole /ei ole/ suitsetaja*). Not a single negative "*mitte*-"noun can be encountered in folklore and in colloquial or vernacular texts collected in the 20th century. The proliferation and the explosive increase of "*mitte*" under the hands of translators does offer us a strong foundation for hoping that ere long Estonian too will be, perhaps, a "*mitteüheõiguslik*" member in the great family of IG languages, since the task to become one of them seems to be somewhat *mittejõukohane* "beyond one's strength". The translators are doing their best, they have begun to use "*mitte*" exactly like "*nicht*" in verbal sentences too, e. g., *ta mitte ainult (ei) luuletab* (the correct expression would be "*ta ei luuleta ainult*"), *vaid ta ka maalib* "he: not: only (that): he writes poetry, but: he: also: paints". The subtleties of all kinds of scholastic logic and of Heideggerian existentialism

are now, for the first time in history, understandable and expressible for Estonians who have for so many centuries been enslaved by the inexactitudes of their uncivilized and insufficiently vague language, and, therefore, could not dream of this perfection which they, ungratefully enough, did not accept in the 17th century out of the friendly and helpful hands of H. Stahl and his collaborators.

Similarly to Aissoric, there are a few negated words in Estonian taken directly from German, but so obsolete nowadays that they are somewhat ridiculous, viz., *undlik* < Unglück (*undliku asi* "a thing of misfortune, suicide"), *undreht* < Unrecht (*tegi undrehti* "has done something unrighteous(ly), incorrect(ly)"). There are more of such Latvian loanwords in Livonian, e. g., *näläima* < nelaime "ill luck" (Kettunen 30.126); *näiokk*, *näiokk* < nejauks "unbeautiful" (Kettunen 110.145). Loanwords of this kind, since they are "not-good" ones, are, perhaps, instructive in more respects than one only. The genuine words are thought to be unlucky, they are, for that reason, avoided; the genuine words also are thought to be inaccurate equivalents for translating IG words. There is a very great quantity of such loan-words in Estonian, in the first class, e. g., *hunt* < Hund, "wolf", in the second class, e. g., *past* < Bast, since the genuine word *niin* was declared to mean only "linden bast", etc.

The situation in written modern Aissoric, perhaps, is not so very differing from the situation in written Estonian.

6. This very short survey of the effects of some IG negations upon two non-IG languages could be expanded on other non-IG languages translating IG texts. The result would be similar to the one obtained here. The IG pattern at first does influence only the more or less official or translational (the two are often identical) language, but the influence upon the colloquial language may remain for a long time rather superficial. In the case, the non-IG language has no literature of its own, or has been an unwritten language, the influence is reaching more and more deeper, while the non-IG language is becoming extinct, as it always does. The non-IG language is then beginning to waver in its reactions, e. g., безграмотный has been translated into Mordvin (Erzä) *gramotas a sodiřsa*; неграмотный (identical in meaning!), however, *avol' gramotnoi, řormas a sodiřsa*. The IG dichotomy of Reality cannot be appropriated really before the non-IG language has not been turned into an IG one.

On the reverse side, however, it has become evident that it is quite impossible for the IG languages to follow up the distinctions they themselves have established in the course of their evolution. The endeavours to express logically differing kinds of negations by means of different prefixes have always been made in vain,

because the axiomatic principles of those language recognize only one kind of negation bisecting the world, and cannot tolerate other cognitive methods. The negated conception must be a separate and independent entity, therefore, in the case many negations are used, no one can be sure about the real existence of negated conceptions any more. The IGs invariably are taking for granted that this way to interpret the reality, i. e., the existent conceptions, is the only possible one which is applied by all human and non-human languages. For Uralic languages, however, not only all kinds of negated notions appear as being mere words or terms, but of the syzygic conceptions too only one seems to be really real, the other always is lacking something essential to be felt as a reality. For an Estonian, for example, "warm" does possess a more intense reality than "cold". It is understandable, how an Estonian, protesting against this unconscious assumption of his language, could write a queer pamphlet entitled "Coldness the Absolute Matter". A normally minded person could write a book of this kind on "warmth" or "light", but not on "coldness" or "darkness", since the notions expressing a lack of something cannot be real entities.

The privative suffixes *-less*, *-los*, perhaps, will not be mixed up with other negations, but it is impossible to be convinced of it. To be sure, "fireless" is not "unfiery" yet, the difference between "luckless" and "unlucky", however, is very vague. The disorder appears to be increasing. Once it might be totally impossible to decide what, for example, should be the difference between "glücklos", "nichtglücklich", "ohne Glück", "unglücklich", and one may be obliged to learn for every single word, how it must be negated. This process would not be unparalleled. In the course of its evolution Arabic has given up almost entirely the old simple way of forming plurals (by suffixes), it has developed at least 25 kinds of "inner plurals". A certain type of "inner plural" may correspond to a certain type of singular, there are, however, some types of "inner plurals" (like *fi'ālun*, *fu'ūlun*, *'af'ālun*) which can correspond to many types of singulars, and one must nearly always learn both the singular and the plural form of a noun. Since the reality of IG languages is dualistic, it may be imperative to decide which of the many negative particles must be employed for negating the presence or the existence of a given something, or for designating its antithesis.

- Bergsträsser: G. Bergsträsser. Einführung in die semitischen Sprachen, München 1928.
- Brockelmann: C. Brockelmann. Grundriss der vergleichenden Grammatik der semitischen Sprachen I—II, Berlin, 1908—1913.
- Cereteli: К. Г. Церетели. Современный ассирийский язык, Москва, 1964.
- Collinder: В. Collinder. Fenno-Ugric Vocabulary, Stockholm, 1955.
- Kalashév: А. Калашев. Аисорские тексты (Материалы для описания местностей и племен Кавказа XX (1894) II, pp. 33—104 (the pp. 33—48 are lacking in the copy used). Л. Лопатинский. Еврейско-арамейские тексты (ib. pp. 1—32).
- Kalashév D. A. Калашев, Русско-Аисорский и Аисорско-Русский словарь (ib. Приложения, pp. 1—420).
- Kettunen: L. Kettunen. Untersuchungen über die livische Sprache I, Tartu, 1925.
- Köhler: Lexicon in Veteris Testamenti Libros edidit Ludwig Köhler.² Leiden, 1958.
- Masing: U. Masing. Võimalikkust eitav adjektiiv (Nonaginta, pp. 195—205). Tallinn, 1963.
- Miller: Персидско-русский словарь. Составил проф. Б. В. Миллер. Изд. 2-е, Москва, 1953.
- Niilus: V. Niilus. Choix de textes dialectaux leivu (Opetatud Eesti Seltsi Aastaraamat 1936, pp. 93—163), Tartu, 1936.
- Nöldeke: T. Nöldeke. Grammatik der neusyrischen Sprache, Leipzig, 1868.
- Paul: H. Paul. Deutsches Wörterbuch. 5. Auflage bearbeitet von A. Schirmer, Halle, 1956.
- Sachau: E. Sachau. Skizze des Fellichi-Dialekts von Mosul (Abhandlungen der königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin 1895), Berlin, 1895.
- Sjögren: Joh. Andreas Sjögren's. Livisch-Deutsches und Deutsch-Livisches Wörterbuch bearbeitet von Ferdinand Joh. Wiedemann, St. Petersburg, 1861.
- Socin: A. Socin. Die neu-aramaeischen Dialecte von Urmia bis Mosul, Tübingen, 1882.
- Szinnyei: J. Szinnyei. Finnisch-ugrische Sprachwissenschaft, 2. Auflage, Berlin und Leipzig, 1922.
- Walde: A. Walde. Lateinisches etymologisches Wörterbuch, Heidelberg, 1908.
- Walde-Pokorny: Vergleichendes Wörterbuch der indogermanischen Sprachen. Herausgegeben und bearbeitet von Julius Pokorny, I—II, Berlin und Leipzig, 1927—1930.
- Wiedemann: Dr. F. J. Wiedemann. Ehstnisch-Deutsches Wörterbuch,³ Tartu, 1923.

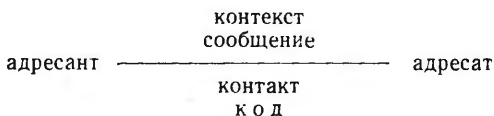
Naturally, only the basic characteristic of the negations could be treated here. A great number of them is not discussed at all, for instance, peculiarities like English *unless*, *without*; differentiations like Greek *ou(k)* and *mē*, or English and German *-free/-frei* and *-less/-los*, etc. It was impossible to describe in a concise and satisfactory manner the interpretations of the meanings of the negations advanced by Greek logicians and grammarians.

СЕМИОТИКА КУЛЬТУРЫ

О ДВУХ МОДЕЛЯХ КОММУНИКАЦИИ В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

Ю. М. Лотман

Органическая связь между культурой и коммуникацией составляет одну из основ современной культурологии. Следствием этого является перенесение на сферу культуры моделей и терминов, заимствованных из теории коммуникаций. Применение основной модели, разработанной Р. Якобсоном, позволило связать обширный круг проблем изучения языка, искусства и — шире — культуры с теорией коммуникативных систем. Как известно, предложенная Р. Якобсоном модель имела следующий вид:¹



Создание единой модели коммуникативных ситуаций было существенным вкладом в науки семиотического цикла и вызвало отклик во многих исследовательских работах. Однако автоматическое перенесение существующих уже представлений на область культуры вызывает ряд трудностей. Основная из них следующая: в механике культуры коммуникация осуществляется минимум по двум, устроенным различным образом, каналам.

Нам уже приходилось в связи с этим обращать внимание на обязательность наличия в едином механизме культуры изобразительных и словесных связей, которые могут рассматриваться как два различно устроенных канала передачи информации. Однако оба эти канала описываются моделью Якобсона и, в этом отношении, однотипны. Но, если задаться целью построить модель культуры на более абстрактном уровне, то окажется возможным выделить два типа каналов коммуникации, из которых

¹ См.: Roman Jakobson. *Linguistics and Poetics*, «Style in Language», Camb. Mass., second Printing, 1964, p. 353.

только один будет описываться применявшейся до сих пор классической моделью. Для этого необходимо сначала выделить два возможных направления передачи сообщения. Наиболее типовой случай — это направление «Я — ОН», в котором «Я» — это субъект передачи, обладатель информации, а «ОН» — объект, адресат. В этом случае предполагается, что до начала акта коммуникации некоторое сообщение известно «мне» и не известно «ему».

Господство коммуникаций этого типа в привычной нам культуре заслоняет другое направление в передаче коммуникации, которое можно было бы схематически охарактеризовать как направление «Я — Я». Случай, когда субъект передает сообщение самому себе, то есть тому, кому оно уже и так известно, представляется парадоксальным. Однако на самом деле он не так уж редок и в общей системе культуры играет немалую роль.

Когда мы говорим о передаче сообщения по системе «Я — Я», мы имеем в виду в первую очередь не те случаи, когда текст выполняет мнемоническую функцию. Здесь воспринимающее второе «Я» функционально приравнивается третьему лицу. Различие сводится лишь к тому, что в системе «Я — ОН» информация перемещается в пространстве, а в системе «Я — Я» — во времени².

Прежде всего нас интересует случай, когда передача информации от «Я» к «Я» не сопровождается разрывом во времени и выполняет не мнемоническую, а какую-то иную культурную функцию. Сообщение самому себе уже известной информации прежде всего имеет место во всех случаях, когда при этом повышается ранг сообщения. Так, когда молодой поэт читает свое стихотворение напечатанным, сообщение текстуально остается тем же, что и известный ему рукописный текст. Однако, будучи переведено в новую систему графических знаков, обладающих другой степенью авторитетности в данной культуре, оно получает некоторую дополнительную значимость. Аналогичны случаи, когда истинность или ложность или социальная ценность сообщения ставятся в зависимость от того, высказано оно словами или только подразумевается, сказано или написано, написано или напечатано и т. д.

Но и в целом ряде других случаев мы имеем передачу сообщения от «Я» к «Я». Это все случаи, когда человек обращается к самому себе, в частности, те дневниковые записи, которые делаются не с целью запоминания определенных сведений, а имеют целью, например, уяснение внутреннего состояния пишущего, уяснение, которого без записи не происходит. Обращение с текстами, речами, рассуждениями к самому себе — существенный факт не только психологии, но и истории культуры.

² См. А. М. Пятигорский. Некоторые общие замечания относительно рассмотрения текста как разновидности сигнала. В сб. «Структурно-типологические исследования», М., 1962, с. 149—150.

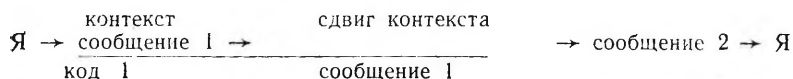
В дальнейшем мы постараемся показать, что место автокоммуникации в системе культуры гораздо более значительно, чем это можно было бы предположить.

Как достигается, однако, столь странное положение, при котором сообщение, передаваемое в системе «Я — Я», не делается полностью избыточным и приобретает какую-то дополнительную новую информацию?

В системе «Я — ОН» переменными оказываются обрамляющие элементы модели (адресант заменяется адресатом), а постоянными — код и сообщение. Сообщение и содержащаяся в нем информация константны, меняется же носитель информации.

В системе «Я — Я» носитель информации остается тем же, но сообщение в процессе коммуникации переформулируется и приобретает новый смысл. Это происходит в результате того, что вводится добавочный — второй — код и исходное сообщение перекодируется в единицах его структуры, получая черты нового сообщения.

Схема коммуникации, в этом случае, выглядит так:



Если коммуникативная система «Я — ОН» обеспечивает лишь передачу некоторого константного объема информации, то в канале «Я — Я» происходит ее качественная трансформация, которая приводит к перестройке самого этого «Я». В первом случае адресант передает сообщение другому, адресату, а сам остается неизменным в ходе этого акта. Во втором, передавая самому себе, он внутренне перестраивает свою сущность, поскольку сущность личности можно трактовать как индивидуальный набор социально значимых кодов, а набор этот здесь, в процессе коммуникационного акта, меняется.

Передача сообщения по каналу «Я — Я» не имеет имманентного характера, поскольку обусловлена вторжением извне некоторых добавочных кодов и наличием внешних толчков, сдвигающих контекстную ситуацию.

Характерным примером будет воздействие мерных звуков (стука колес, ритмической музыки) на внутренний монолог человека. Можно было бы назвать целый ряд художественных текстов, воспроизводящих зависимость яркой и необузданной фантазии от мерных ритмов езды на лошади («Лесной царь» Гёте, ряд стихотворений в «Лирических интермеццо» Гейне), качания корабля («Сон на море» Тютчева), ритмов железной дороги («Попутная песня» Глинки на слова Кукольника).

Рассмотрим с этой точки зрения «Сон на море» Тютчева:

Сон на море

И море и буря качали наш челн;
Я, сонный, был предан всей прихоти волн.
Две беспредельности были во мне,
И мной своевольно играли оне.
Вкруг меня, как кимвалы, звучали скалы,
Окликнулся ветры и пели валы.
Я в хаосе звуков лежал оглушен,
Но над хаосом звуков носился мой сон.
Болезненно-яркий, волшеббно-немой,
Он веял легко над гремящею тьмой.
В лучах огнивицы развил он свой мир —
Земля зеленела, светился эфир,
Сады-лабиринфы, чертоги, столпы,
И сонмы кипели безмолвной толпы.
Я много узнал мне неведомых лиц,
Зрел тварей волшебных, таинственных птиц,
По высям творенья, как бог, я шагал,
И мир подо мною недвижный сиял.
Но все грезы насквозь, как волшебника вой,
Мне слышался грохот пучины морской,
И в тихую область видений и снов
Рывалася пена ревущих валов.

Нас, в настоящей связи, не интересует тот аспект стихотворения, который связан с существенным для Тютчева сопоставлением («Дума за думой, волна за волной») или противопоставлением («Певучесть есть в морских волнах») душевной жизни человека, с одной стороны, и моря, с другой.

Поскольку в основе текста, видимо, лежит реальное переживание — воспоминание о четырехдневной буре в сентябре 1833 г. во время путешествия по Адриатическому морю из Мюнхена в Грецию — нам оно интересно как памятник психологического самонаблюдения автора (вряд ли можно отрицать законность, среди прочих, и такого подхода к тексту).

В стихотворении выделены два компонента душевного состояния автора. Во-первых, — мерный рев бури. Он отмечен неожиданным включением в амфибрахический текст анапестических строк:

Вкруг меня, как кимвалы, звучали скалы,
Окликнулся ветры и пели валы...

Но над хаосом звуков носился мой сон...

Но все грезы насквозь, как волшебника вой...

Анапестом выделены стихи, посвященные грохоту бури, и два, начинающихся с «но» симметричных стиха, изображающих *прорыв* сна через шум бури или шума бури сквозь сон. Стих, посвященный философской теме «двойной бездны» («две беспредельности»), связывающий текст с другими стихотворениями Тютчева, выделен единственным дактилем.

Столь же резко выделяет его на фоне беззвучного мира сна («волшебно-немой», населенный «безмолвными» толпами) обилие звучащих характеристик. Но именно эти мерные оглушительные звуки становятся ритмическим фоном, обуславливающим освобождение мысли, ее взлет и яркость.

Приведем другой пример:

XXXVI

И что ж? Глаза его читали,
Но мысли были далеко;
Мечты, желания, печали
Теснились в душу глубоко.
Он меж печатными строками
Читал духовными глазами
Другие строки. В них-то он
Был совершенно углублен.
То были тайные преданья
Сердечной, темной старины,
Ни с чем не связанные сны,
Угрозы, толки, предсказанья,
Иль длинной сказки вздор живой,
Иль письма девы молодой.

XXXVII

И постепенно в усыпленье
И чувств и дум впадает он,
А перед ним Воображенье
Свой пестрый мечет фараон...

XXXVIII

...Как походил он на поэта,
Когда в углу сидел один,
И перед ним пылал камин,
И он мурлыкал: *Benedetta*
Иль *Idol mio* и ронял
В огонь то туфлю, то журнал.

(Пушкин, «Евгений Онегин», ПСС, VI, 183—184)

В данном случае даны три внешних, ритмообразующих кода: печатный текст, мерное мерцание огня и «мурлыкаемый» мотив. Очень характерно, что книга здесь выступает не как сообщение: ее читают, не замечая содержания («глаза его читали, а мысли были далеко»), она выступает как стимулятор развития мысли. Причем стимулирует она не своим содержанием, а механической автоматичностью чтения. Онегин «читает не читая», как смотрит на огонь, не видя его, и мурлычет, сам того не замечая. Все три, разными органами воспринимаемые, ритмические ряды

не имеют непосредственно семантического отношения к его мыслям, «фараону» его воображения. Однако они необходимы для того, чтобы он мог «духовными глазами» читать «другие строки». Вторжение внешнего ритма организует и стимулирует внутренний монолог.

Наконец, третий пример, который бы нам хотелось привести, — это японский буддийский монах, созерцающий «каменный парк»^{2а}. Такой парк представляет собой сравнительно небольшую площадку, усыпанную щебнем, с расположенными на ней в соответствии со сложным математическим ритмом камнями. Созерцание этих сложно расположенных камней и щебня должно создавать определенную настроенность, способствующую интроспекции.

* *
*

Разнообразные системы ритмических рядов, построенных по синтагматически ясно выраженным принципам, но лишенных собственного семантического значения — от музыкальных повторов до повторяющегося орнамента, — могут выступать как внешние коды, под влиянием которых перестраивается словесное сообщение³. Однако для того, чтобы система работала, необходимо столкновение и взаимодействие двух разнородных начал: сообщения на некотором семантическом языке и вторжения чисто синтагматического добавочного кода. Только от сочетания этих начал образуется та коммуникативная система, которую можно назвать языком «Я — Я».

Таким образом, существование особого канала автокоммуникации можно считать установленным. Кстати, вопрос этот уже привлекал внимание исследователей. Указание на существование особого языка, специально предназначенного по функции для автокоммуникаций, мы находим у Л. С. Выготского, который описывает ее под названием «внутренней речи». Там же находим и указание на ее структурные признаки: «Коренным отличием внутренней речи от внешней является отсутствие вокализации.

Внутренняя речь есть немая, молчаливая речь. Это — ее основное отличие. Но именно в этом направлении в смысле постепенного нарастания этого отличия и происходит эволюция

^{2а} См.: Katsuo Saito and Sadaji Wada. *Magic of Trees and Stones. Secrets of Japanese Gardening*, New-York—Rutland—Tokyo; Third Printing, 1970, p. 101—104.

³ Ср. концепцию соотношения информации и фасцинации, предложенную Ю. В. Кнорозовым (доклад Ю. В. Кнорозова опубликован в изложении, см.: «Структурно-гипологические исследования», М., 1962, с. 285). Настоящая статья была уже набрана, когда мне удалось, в ходе курса лекций, прочитанных Ю. В. Кнорозовым в декабре 1972 г. в Тартуском гос. университете, подробнее ознакомиться с разработанной им теорией фасцинации. Теория эта, имеющая фундаментальное значение, к сожалению, до сих пор далеко не в полном объеме отражена в печати, что затрудняет знакомство с нею специалистов.

эгоцентрической речи <...> Тот факт, что этот признак развивается постепенно, что эгоцентрическая речь раньше обособляется в функциональном и структурном отношении, чем в отношении вокализации, указывает только на то, что мы и положили в основу нашей гипотезы о развитии внутренней речи, — именно, что внутренняя речь развивается не путем внешнего ослабления своей звучащей стороны, переходя от речи к шопоту и от шопота к немой речи, а путем функционального и структурного обособления от внешней речи, переходя от нее к эгоцентрической и от эгоцентрической к внутренней речи»⁴.

Попробуем описать некоторые черты автокоммуникативной системы.

Первым, отличающим ее от системы «Я — ОН», признаком будет редукция слов этого языка — они будут иметь тенденцию превращаться в знаки слов, индексы знаков. В крепостном дневнике В. К. Кюхельбекера есть замечательная запись на этот счет: «Заметил я нечто странное, любопытное для психологов и физиологов: с некоторого времени снятся мне не предметы, не происшествия, а какие-то чудные сокращения, которые относятся к ним, как гиероглиф к изображению, как список содержания книги к самой книге. Не происходит-ли это от малочисленности предметов, меня окружающих, и происшествий, какие со мною случаются?»⁵

Тенденция слов языка «Я — Я» к редукции проявляется в сокращениях, которые представляют собой основу записей для самого себя. В конечном счете слова такой записи становятся индексами, разгадать которые возможно только зная, что написано. Ср. характеристику акад. И. Ю. Крачковским раннеграфической традиции корана: ««Scriptio defectiv». Отсутствие не только кратких, но и долгих гласных, диакритических точек. *Возможность чтения только при знании наизусть*»⁶. Однако наиболее яркий пример коммуникации такого типа находим в знаменитой сцене объяснения Кити и Константина Левина в «Анне Карениной», тем более интересной, что она воспроизводит реальный эпизод объяснения Л. Толстого и его невесты С. А. Берс: «Вот, — сказал он и написал начальные буквы: к, в, м, о: э, н, м, б, з, л, э, н, и, т? Буквы эти значили «когда вы мне ответили:

⁴ Л. С. Выготский. Мышление и речь. Психологическое исследование, М.—Л., 1934, с. 285—286. См. там же, с. 287—292.

⁵ Дневник В. К. Кюхельбекера. Предисловие Ю. Н. Тынянова. «Прибой», 1929, с. 61—62. К моменту записи Кюхельбекер находился уже шестой год в одиночном заключении.

⁶ Коран, перевод и комментарии И. Ю. Крачковского. М., 1963, с. 674.

этого не может быть, значило ли это, что никогда, или тогда?»

<...>

— Я поняла, — сказала она покраснев.

— Какое это слово? — сказал он, указывая на *н*, которое означало слово «никогда».

— Это слово значит «никогда», — сказала она ...»⁷

Во всех этих примерах мы имеем дело со случаем, когда читающий понимает текст только потому, что *знает его заранее* (у Толстого — в результате того, что Кити и Левин — духовно уже одно существо; слияние адресата и адресанта здесь происходит на наших глазах).

Образованные в результате подобной редукции слова-индексы имеют тенденцию к изоритмичности. С этим связана и основная особенность синтаксиса такого типа речи: он не образует законченных предложений, а стремится к бесконечным цепочкам ритмических повторяемостей.

Большинство приводимых нами примеров не являются в чистом виде коммуникацией типа «Я — Я», а представляют собой компромисс, возникающий в результате деформации обычного языкового текста под влиянием ее законов. При этом следует разделять два случая автокоммуникации: с мнемонической функцией и без нее.

В качестве примера первой можно привести известную запись Пушкина под беловым текстом стихотворения «Под небом голубым страны своей родной»:

Усл. о см. 25
У о с. Р.П.М.К.Б.: 24.⁸

Расшифровывается так: «Услышал о смерти Ризнич 25 июля 1826 г.», «Услышал о смерти Рылеева, Пестеля, Муравьева, Каховского, Бестужева 24 июля 1826 г.»

Приведенная запись имеет отчетливо мемориальную функцию, хотя не следует забывать и другой: в силу, в значительной мере, окказиональной связи между обозначаемым и обозначающим в системе «Я — Я», она сказывается значительно более удобной для тайнописи, поскольку строится по формуле: «Понятно лишь тем, кому понятно». Засекречивание текста, как правило, связано с переводом его из системы «Я — ОН» в систему «Я — Я» (члены коллектива, пользующегося тайнописью, в этом случае, рассматриваются как единое «Я», по отношению к которому те, от которых текст должен быть скрыт, составляют собирательное третье лицо). Правда, и здесь имеет место, явно бессознательное, действие, которое нельзя объяснить ни мемори-

⁷ Л. Н. Толстой. Собр. соч. в 14 тт. Т. VIII, М., 1952, с. 421—422.

⁸ Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты, подготовили к печати и комментировали М. А. Цявловский, Л. Б. Модзалевский, Т. Г. Зенгер. М.—Л., 1935, с. 307.

ально-мнемонической функцией, ни тайным характером записи: в первой строчке слова сокращаются до групп в несколько графем, а во второй — группу составляет одна буква. Индексы тяготеют к равнопротяженности и ритму. В первой строке, поскольку предлог имеет тяготение сливаться с существительным, образуются две группы, которые, при фонологическом параллелизме «у» и «о», с одной стороны, и «л» и «м», с другой, обнаруживают черты не только ритмической, но и фонологической организации. Во второй строке необходимость, из конспиративных соображений, сократить фамилии до одной буквы задала другой внутренний ритм и все остальные слова были редуцированы в той же мере. Странно и чудовищно было бы полагать, что Пушкин эту трагическую для него запись строил с сознательной оглядкой на ритмическую или фонологическую организацию — речь идет о другом: имманентные и бессознательно действующие законы автокоммуникации обнаруживают некоторые структурные черты, которые мы обычно наблюдаем на примере поэтического текста.

Еще более заметны эти особенности во втором примере, лишенном и мнемонической, и конспиративной функции и представляющем автосообщение в наиболее чистом виде. Речь идет о бессознательных записях, которые делал Пушкин, сопровождая ими процесс размышления и, возможно, даже их не замечая.

9 мая 1828 г. Пушкин написал посвященное Анне Алексеевне Олениной, за которую он сватался, стихотворение «Увы! язык любви болтливой». Там же находится запись:⁹

ettenna eninelo
enmelo ettenna

Рядом запись: «Olenina
Annette»

Поверх «Annette» Пушкин записал: «Pouchkine».

Восстановить ход мысли несложно: Пушкин думал об Аннете Олениной как о невесте и жене (запись «Pouchkine»). Текст представляет собой анаграммы (задано чтение справа налево) имени и фамилии А. А. Олениной, о которой он думал по-французски.

Интересен механизм этой записи. Сначала имя, в результате обратного чтения, превращается в условный индекс, затем повтором задается некоторый ритм, а перестановкой — ритмическое нарушение ритма. Стихоподобный характер такой конструкции очевиден.

* *
*
* *

⁹ Рукою Пушкина, с. 314.

Механизм передачи информации в канале «Я — Я» можно представить следующим образом: вводится некоторое сообщение на естественном языке, затем вводится некоторый добавочный код, представляющий собой чисто формальную организацию, определенным образом построенную в синтагматическом отношении и одновременно или полностью освобожденную от семантических значений, или стремящуюся к такому освобождению. Между первоначальным сообщением и вторичным кодом возникает напряжение, под влиянием которого появляется тенденция истолковывать семантические элементы текста как включенные в дополнительную синтагматическую конструкцию и получающие от взаимной соотнесенности новые — реляционные — значения. Однако, хотя вторичный код стремится превратить первично значимые элементы в освобожденные от общеязыковых семантических связей, этого не происходит. Общеязыковая семантика остается, но на нее накладывается вторичная, образуемая за счет тех сдвигов, которые возникают при построении из значимых единиц языка ритмических рядов различного типа. Но этим смысловая трансформация текста не ограничивается. Рост синтагматических связей внутри сообщения приглушает первичные семантические связи, и текст на определенном уровне восприятия может вести себя как сложно построенное асемантическое сообщение. Но синтагматически высокоорганизованные асемантические тексты имеют тенденцию становиться организаторами наших ассоциаций. Им приписываются ассоциативные значения. Так, всматриваясь в узор обоев или слушая непрограммную музыку, мы приписываем элементам этих текстов определенные значения. Чем более подчеркнута синтагматическая организация, тем ассоциативнее и свободнее становятся семантические связи. Поэтому текст в канале «Я — Я» имеет тенденцию обрастать индивидуальными значениями и получает функцию организатора беспорядочных ассоциаций, накапливающихся в сознании личности. Он перестраивает ту личность, которая включена в процесс автокоммуникации.

Таким образом, текст несет тройные значения: первичные общеязыковые, вторичные, возникающие за счет синтагматической перереорганизации текста и со-противопоставления первичных единиц, и третьей ступени — за счет втягивания в сообщение и организации по ее конструктивным схемам внетекстовых ассоциаций разных уровней — от наиболее общих до предельно личных.

Нет необходимости доказывать, что описанный нами механизм одновременно может быть представлен и как характеристика процессов, лежащих в основе поэтического творчества.

Однако одно дело — поэтический принцип, другое — реальные поэтические тексты. Было бы упрощением отождествить вторые с сообщениями, транслируемыми по каналу «Я — Я». Реаль-

ный поэтический текст транслируется по двум каналам одновременно (исключение составляют экспериментальные тексты, глоссолалии, тексты типа асемантических детских считалок и заумь, а также тексты на непонятных аудитории языках). Он осциллирует между значениями, передаваемыми в канале «Я — ОН» и образуемыми в процессе автокоммуникации. В зависимости от приближения к той или иной оси и от ориентированности текста на тот или иной тип передачи он воспринимается как «стихи» или как «проза».

Конечно, ориентированность текста на первичное языковое сообщение или на сложную перестройку значений и возрастание информации еще сама по себе не означает, что он будет функционировать как поэзия или проза: здесь вступает в работу соотношенность с общекультурными моделями этих понятий в данную эпоху.

Итак, мы можем сделать вывод, что система человеческих коммуникаций может строиться двумя способами. В одном случае мы имеем дело с некоторой наперед заданной информацией, которая перемещается от одного человека к другому, и константным в пределах всего акта коммуникации кодом. В другом речь идет о возрастании информации, ее трансформации, переформулировке в иных категориях, причем вводятся не новые сообщения, а новые коды, а принимающий и передающий совмещаются в одном лице. В процессе такой автокоммуникации происходит переформирование самой личности, с чем связан весьма широкий круг культурных функций от необходимого человеку в определенных типах культуры ощущения своего отдельного бытия до самоопoznания и аутопсихотерапии.

Роль подобных кодов могут играть разного типа формальные структуры, которые тем успешнее выполняют функцию переорганизации смыслов, чем асемантичнее их собственная организация. Таковы пространственные объекты типа узоров или архитектурных ансамблей, предназначенные для созерцания, или временные, типа музыки.

Сложнее дело обстоит со словесными текстами. Поскольку автокоммуникативный характер связи может маскироваться, принимая формы других видов общения (например, молитва может осознаваться как общение не с собой, а с внешней могущественной силой, повторное чтение, чтение уже известного текста, — по аналогии с первым чтением как общение с автором и пр.), адресат, воспринимающий словесный текст, должен решить, что же ему передано — код или сообщение. Здесь, в значительной мере, речь будет идти об установке воспринимающего, поскольку один и тот же текст может играть роль и сообщения, и кода, или же, осциллируя между этими полюсами, того и другого одновременно.

Здесь следует различать два аспекта: свойства текста, позво-

ляющие интерпретировать его в качестве кода, и способ функционирования текста, при котором он соответственным образом употребляется.

В первом случае необходимость воспринимать текст не как обычное сообщение, а в качестве некоторой кодовой модели сигнализируется образованием ритмических рядов, повторов, возникновением дополнительных упорядоченностей, совершенно излишних с точки зрения коммуникативных связей в системе «Я — ОН». Ритм не является структурным уровнем в построении естественных языков. Не случайно, если поэтические функции фонологии, грамматики, синтаксиса находят основу и аналогию в соответствующих нехудожественных уровнях текста, то для метрики такой параллели указать невозможно.

Ритмико-метрические системы перенесены не из коммуникативной системы «Я — ОН», а из структуры «Я — Я». Распространение принципа повтора на фонологический и другие уровни естественного языка представляет собой агрессию автокоммуникации в чуждую ей языковую сферу.

Функционально текст используется не как сообщение, а как код, когда он не прибавляет нам каких-либо новых сведений к уже имеющимся, а трансформирует самоосмысление порождающей тексты личности и переводит уже имеющиеся сообщения в новую систему значений. Если читательнице N сообщают, что некая женщина по имени Анна Каренина в результате несчастливой любви бросилась под поезд и она, вместо того, чтобы приобщить в своей памяти это сообщение к уже имеющимся, заключает: «Анна Каренина — это я» и пересматривает свое понимание себя, своих отношений с некоторыми людьми, а иногда и свое поведение, то очевидно, что текст романа она использует не как сообщение, однотипное всем другим, а в качестве некоторого кода в процессе общения с самой собой.

Именно так читала романы пушкинская Татьяна:

Воображаясь героиней
Своих возлюбленных творцов,
Кларисой, Юлией, Дельфиной,
Татьяна в тишине лесов
Одна с опасной книгой бродит,
Она в ней ищет и находит
Свой тайный жар, свои мечты,
Плоды сердечной полноты,
Вздыхает, и себе присвоя
Чужой восторг, чужую грусть
В забвеньи шепчет наизусть
Письмо для милого героя...
Но наш герой, кто б ни был он,
Уж верно был не Грандисон (V, с. 55)

Текст прочитанного романа становится моделью переосмысления реальности. Татьяна не сомневается в том, что Онегин — рома-

нический персонаж; ей неясно лишь, с каким амплуа его следует отождествить:

Кто ты, мой ангел ли хранитель,
Или коварный искунитель (Там же, с. 67).

В письме Татьяны к Онегину характерно, что текст распадается на две части: в обрамлении (первые две и последняя строфы), где Татьяна пишет как влюбленная барышня своему соседу по помещью, она, естественно, обращается к нему на «вы», но средняя часть, где и себя и его она моделирует по романтическим схемам, построена на «ты». Поскольку, как Пушкин нас предупредил, оригинал письма писан по-французски, где в обоих случаях могло быть употреблено лишь местоимение «vous», характер обращения в центральной части письма — лишь знак книжного, небытового, — кодового — характера данного текста.

Интересно, что романтик Ленский также объясняет себе людей (в том числе и себя) методом отождествления их с некоторыми текстами. И здесь Пушкин демонстративно употребляет тот же набор штампов: «спаситель» (= «хранитель») — «развратитель» (= «искунитель»):

Он мыслит: «буду ей спаситель.
Не потерплю, чтоб развратитель...» (Там же, стр. 123).

Очевидно, что во всех этих случаях тексты функционируют не как сообщения на некотором языке (не для Пушкина, а для Татьяны и Ленского), а как коды, концентрирующие в себе информацию о самом типе языка.

Мы заимствовали примеры из художественной литературы, но из этого неправильно было бы делать вывод, что поэзия представляет собой в чистом виде коммуникацию в системе «Я — Я». В более последовательной форме этот принцип проведен не в искусстве, а в моралистических и религиозных текстах типа притч, в мифе, пословице. Характерно проникновение повторов в пословицы в период, когда они еще не воспринимались эстетически по преимуществу, а имели гораздо более существенную мнемоническую или морально-нормативную функцию.

Повторы определенных строительных (архитектурных) элементов в интерьере храма заставляют воспринимать его структуру как нечто, не связанное с практически строительными, техническими потребностями, а, скажем, как модель вселенной или человеческой личности. Именно потому, что в этом случае внутренность храма — код, а не текст, она воспринимается не эстетически (эстетически может восприниматься только текст, а не правила его построения), а религиозно, философски, богословски или каким-либо иным не художественным образом.

Искусство возникает не в ряду текстов системы «Я — ОН» или системы «Я — Я». Оно использует наличие обеих коммуникативных систем для осцилляции в поле структурного напряжения между ними. Эстетический эффект возникает в момент, когда код начинает использоваться как сообщение, а сообщение как код, когда текст переключается из одной системы коммуникации в другую, сохраняя в сознании аудитории связь с обеими.

Природа художественных текстов как явления подвижного, одновременно связанного с обеими типами коммуникации, не исключает того, что отдельные жанры в большей или меньшей мере ориентированы на восприятие текстов как сообщений или кодов. Конечно, лирическое стихотворение и очерк не одинаково соотносены с той или иной системой коммуникации. Однако, кроме ориентации жанров, в определенные моменты, в силу исторических, социальных и других причин эпохального характера, та или иная литература в целом (и шире — искусство в целом) может характеризоваться ориентацией на автокоммуникацию или же коммуникацию, господствующую в системе естественных языков. Показательно, что отрицательное отношение к тексту-штампу будет хорошим рабочим критерием общей ориентированности литературы на сообщение. Ориентированная на автокоммуникацию литература не только не будет чуждаться штампов, а проявит тяготение к превращению текстов в штампы и отождествлению «высокого», «хорошего» и «истинного» со «стабильным», «вечным» — то есть штампом.

Однако удаление от одного полюса (и даже отталкивание от него, сознательная полемика) совсем не означает ухода от его структурного влияния. Как бы ни имитировало литературное произведение текст газетного сообщения, оно сохраняет, например, такую типичную черту автокоммуникационных текстов, как многократность, повторность чтения. Перечитывать «Войну и мир» — занятие значительно более естественное, чем перечитывать исторические источники, использованные Толстым. Одновременно, как бы ни стремился словесный художественный текст — из соображений полемики или эксперимента — перестать быть сообщением, это невозможно, как убеждает нас весь опыт искусства.

Поэтические тексты, видимо, образуются за счет своеобразного «качания» структур: тексты, создаваемые в системе «Я — ОН», функционируют как автокоммуникации и наоборот; тексты становятся кодами, коды — сообщениями. Следуя законам автокоммуникации — членению текста на ритмические куски, сведению слов к индексам, ослаблению семантических связей и подчеркиванию синтагматических — поэтический текст вступает в конфликт с законами естественного языка. А ведь восприятие его как текста на естественном языке — условие, без которого

поэзия существовать и выполнять свою коммуникативную функцию не может. Но и полная победа взгляда на поэзию как только на сообщение на естественном языке приведет к утрате ее специфики. Высокая моделирующая способность поэзии связана именно с превращением ее из сообщения в код. Поэтический текст как своеобразный маятник качается между системами «Я — ОН» и «Я — Я». Ритм возводится до уровня значений, а значения складываются в ритмы.

Законы построения художественного текста, в значительной мере, суть законы построения культуры как целого. Это связано с тем, что сама культура может рассматриваться и как сумма сообщений, которыми обмениваются различные адресанты (каждый из них для адресата — «другой», «он»), и как одно сообщение, отправляемое коллективным «я» человечества самому себе. С этой точки зрения, культура человечества — колоссальный пример автокоммуникации.

* *
*

Одновременная передача по двум коммуникативным каналам присуща не только художественным текстам. Она составляет характерную черту культуры, если рассматривать ее как единое сообщение. В связи с этим можно выделить культуры, в которых доминировать будет сообщение, передаваемое по общезыковому каналу «Я — ОН», и ориентированные на автокоммуникацию.

Поскольку в качестве «сообщения I» могут выступать широкие пласты информации, составляющие фактически специфику данной личности, перестройка их приводит к изменению структуры личности. Следует отметить, что, если схема коммуникации «Я — ОН» подразумевает передачу информации при сохранении константности ее объема, то схема «Я — Я» ориентирована на возрастание информации (появление «сообщения 2» не уничтожает «сообщения I»).

Европейская культура нового времени сознательно ориентирована на систему «Я — ОН». Потребитель культуры находится в позиции идеального адресата, он получает информацию со стороны. Очень точно такое отношение сформулировал Петр I, сказав: «Аз есмь в чину учимых и учащихся мя требую». «Юности честное зеркало» приписывает молодым людям видеть образование в получении и знании, «желая от всякого научиться, а на верхоглядом смотря»¹⁰. Следует подчеркнуть, что речь идет

¹⁰ Юности честное зеркало <...> пятым тиснением напечатанное. СПб., 1767, с. 42.

именно об ориентации, поскольку на уровне текстовой реальности всякая культура состоит из обоих видов коммуникаций. Кроме того, отмеченная черта не специфична культуре нового времени — в разных формах она встречается в различные эпохи. Выделение же здесь именно европейской культуры XVIII—XIX вв. необходимо потому, что именно она обусловила наши привычные научные представления, в частности, отождествление акта информации с получением, обменом. Между тем, далеко не все известные из истории культуры случаи могут быть объяснены с этих позиций.

Рассмотрим парадоксальную позицию, в которой оказываемся мы при изучении фольклора. Известно, что именно фольклор дает наибольшие основания для структурных параллелей с естественными языками и что именно в фольклоре применение лингвистических методов сопровождалось наибольшими успехами. Действительно, здесь исследователь может констатировать наличие ограниченного числа элементов системы и сравнительно легко формулируемых правил их сочетания. Однако тут же необходимо подчеркнуть и глубокое различие: язык дает формальную систему выражения, но область содержания остается, с точки зрения языка как такового, предельно свободной. Фольклор, особенно такие его формы, как волшебная сказка, делают предельно автоматизированными обе сферы. Но такое положение парадоксально. Если бы текст действительно был построен таким образом, он был бы полностью избыточным. То же самое можно было бы сказать и о других видах искусства, ориентирующихся на канонические формы, на выполнение, а не на нарушение норм и правил.

Ответ, видимо, заключается в том, что, если тексты этого типа в момент своего зарождения обладали определенной семантикой (семантика волшебной сказки, видимо, создавалась ее отношением к ритуалу), то в дальнейшем эти связи были утрачены, и тексты начали приобретать черты чисто синтагматических организаций. Если на уровне естественного языка они, бесспорно, обладают семантикой, то как явления культуры — они тяготеют к чистой синтагматике, то есть из текстов становятся «кодами 2». Эту тенденцию мифа превращаться в чисто синтагматический, асемантический текст, не сообщение о некоторых событиях, а схему организации сообщения, имел в виду К. Леви-Стросс, говоря о его музыкальной природе.

Для существования культуры как механизма, организующего коллективную личность с общей памятью и коллективным сознанием, видимо, необходимо наличие парных семиотических систем, с последующей возможностью взаимного перевода текстов.

Такую же структурную пару образуют коммуникативные системы типа «Я — ОН» и «Я — Я» (попутно следует отметить, что законом, который, кажется, можно трактовать как универ-

салию для земных культур, является правило, чтобы один из членов любой культурообразующей семиотической пары был представлен естественным языком или включал в себя естественный язык).

Реальные культуры, как и художественные тексты, строятся по принципу маятникообразного качания между этими системами. Однако ориентация того или иного типа культуры на автокоммуникацию или на получение истины извне в виде сообщений проявляется как господствующая тенденция. В особенности резко она сказывается в том мифологизированном образе, который каждая культура создает в качестве своего идейного автопортрета. Эта модель самой себя оказывает воздействие на культурные тексты, но не может быть с ними отождествлена, иногда являясь обобщением скрытых за текстовыми противоречиями структурных принципов, а иногда представляя прямую их противоположность. (В области типологии культур возможен факт возникновения грамматики, которая принципиально неприменима к текстам того языка, описывать который она претендует.)

Культуры, ориентированные на сообщение, носят более подвижный, динамический характер. Они имеют тенденцию безгранично увеличивать число текстов и дают быстрый прирост знаний. Классическим примером может считаться европейская культура XIX в. Обратной стороной этого типа культуры является резкое разделение общества на передающих и принимающих, возникновение психологической установки на получение истины в качестве готового сообщения о чужом умственном усилии, рост социальной пассивности тех, кто находится в позиции получателей сообщения. Очевидно, что читатель европейского романа нового времени более пассивен, чем слушатель волшебной сказки, которому еще предстоит трансформировать полученные им штампы в тексты своего сознания, посетитель театра пассивнее участника карнавала. Тенденция к умственному потребительству составляет опасную сторону культуры, односторонне ориентированной на получение информации извне.

Культуры, ориентированные на автокоммуникацию, способны развивать большую духовную активность, однако, часто оказываются значительно менее динамичными, чем этого требуют нужды человеческого общества.

Исторический опыт показывает, что наиболее жизнестойкими оказываются те системы, в которых борьба между этими структурами не приводит к безусловной победе какой-либо одной из них.

Однако в настоящее время мы еще весьма удалены от возможности сколь-либо обоснованно прогнозировать оптимальные структуры культуры. До этого еще следует понять и описать, хотя бы в наиболее характерных проявлениях, их механизм.

К ВОПРОСУ О СТРУКТУРЕ «КУРТУАЗНОГО УНИВЕРСУМА» ТРУБАДУРОВ

М. Б. Мейлах

*Cortezia e valor, di'se dimora
Nella nostra città sì come suole...*
Dante.

История обнаруживает существование в целом ряде разделенных во времени и пространстве средневековых феодальных формаций Запада и Востока сходных культур, зафиксированных преимущественно в жанрах любовной лирики и рыцарского романа, а также в разного рода дидактических формах. Отвлекаясь от вопросов о чрезвычайно сложных генетических связях, восстанавливаемых, если речь не идет об отношениях внутри одного ареала (например, арабского или европейского), часто гипотетически (ср. идеи Т. Фрингса и покойного академика Н. И. Конрада), можно говорить об этих явлениях, как о типологически сходных.

Хронологически первый пример наиболее развитой в пределах Европы (не считая арабской Испании) куртуазной культуры Прованса XII—XIII вв.¹ с ее тяготением к лирическим формам выражения является благоприятным объектом для построения модели куртуазного универсума. Рыцарский роман, не всегда отграниченный от героического эпоса и включающий элементы мифа и волшебной сказки, по самой своей сути строит более усложненную модель мира, чем бессюжетная любовная лирика, которая является существенным функциональным элементом куртуазного универсума.

В задачу данного сообщения не входит исчерпывающее описание структуры куртуазного универсума, заведомо невозможное в пределах небольшой статьи. В нем содержатся некоторые из наблюдений автора в области куртуазной поэзии и культуры,

¹ Об истоках европейской куртуазной культуры см.: R. Bezzola. *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*. T. I—II. Paris, 1944—1960.

суммированных в «Тезисах докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам»². Цель данного сообщения — наметить пути структурной интерпретации куртуазной культуры на примере анализа лишь нескольких важнейших ее элементов. Этим и объясняется тот факт, что ряд существенных параметров куртуазного универсума, таких как специфические формы пространства и времени, обеспечивающие его функционирование, вовсе не получили освещения на этих страницах, другие рассмотрены только вкратце. С другой стороны, нам казалось небезынтересным привести в заключительных разделах статьи ряд фактов более позднего восприятия куртуазного универсума с позиций иного культурного кода, — фактов, имеющих к нему периферийное и даже внешнее отношение, но раскрывающих некоторые стороны его структуры.

1.

Куртуазный универсум можно рассматривать как вторичную моделирующую систему, дополненную сложными многоярусными сверхструктурами. В указанных «Тезисах» мы определили куртуазный универсум, как модель мира, регулирующую сознание и поведение носителей куртуазной культуры и характеризующую чрезвычайно высоким синкретизмом, обусловленным ее установкой на всеобщую знаковость. В узком смысле и пределах настоящего исследования мы подразумеваем под куртуазным универсумом моделирующую систему, которая является порождающей по отношению к текстам трубадуров и реконструируется преимущественно на основе старопровансальской поэзии с учетом соположенных текстов (повествовательных, дидактических, комментирующих).

Это последнее ограничение представляется, впрочем, достаточно условным. Куртуазный универсум, как целостная картина мира с позиций куртуазного мировоззрения, формируется в значительной степени на литературной основе. Противопоставление искусства жизни, характерное для более поздних художественных систем, является нерелевантным в сфере куртуазного универсума. Здесь следует говорить скорее о некотором синтезе правил поэзии и условного поведения в универсальном игровом поведении носителей куртуазной культуры³.

² «Куртуазный универсум» как вторичная моделирующая система. «Тезисы...». Тарту, 1970, с. 82—84.

³ Cf. J. Huizinga. *Homo Ludens*. London, 1949, p. 134. Роль игрового начала была глубоко понята в эпоху трубадуров св. Фомой Аквинским, см. St. Thomae Aquinatis Summae theologiae IIa IIae, quaest. CLXVIII, art. II «Utrum in ludis posset esse aliqua virtus»: «ipsae operationes ludi, secundum suam speciem, non ordinantur an aliquem finem, sed delectatio quae in talibus actibus habetur, ordinatur ad quantum animae recreationem et quietem». Ср. также: E. de Bruyne. *Etudes de l'esthétique médiévale*. Brugge, 1946, t. III, p. 295.

В поэтическом ритуале куртуазный идеал осуществляется раньше, чем он находит отражение в действительности⁴. Более того, существует корреляция фактов поэтического языка трубадуров и структуры куртуазного универсума. Самый поэтический язык трубадуров играет значительную роль в формировании куртуазного универсума, который строится на новых языковых навыках и представляет своеобразный объект для приложения гипотезы Сепира—Уорфа о влиянии языка на различные аспекты культуры. Не только куртуазные ценности получают в процессе поэтического развития языковую актуализацию (см. ниже, с. 251), но и сам поэтический язык с его сложной системой отвлеченных понятий, изысканным словоупотреблением и продуктивными моделями для многостороннего лингвистического творчества на всех уровнях, начиная с фонетической организации языкового материала, обладает одновременно моделирующей и конструирующей способностью, специфическим образом организуя куртуазный универсум. Достигая ступени поэтического языка, как функционального элемента куртуазного универсума, провансальский язык подвергается целостной трансформации, в процессе которой он образует самостоятельную моделирующую систему над уровнем естественного языка, и получает возможность таким образом интегрироваться в синкретическую модель культуры. В связи с этим надо заметить следующее.

История знает много случаев, когда различные элементы языка семиотизируются, претерпевая некоторую дополнительную трансформацию или дифференцировку, благодаря которой они становятся из фактов естественного языка фактами культуры. В их число входят к примеру, такие явления, как римский урбанизм и гиперурбанизм в области произношения, ориентированного на греческие образцы⁵, словарь прециозной литературы

⁴ Cf. A. Viscardi. *Le origini della letteratura cortese*. ZRPh LXVIII, 1962. S. 269.

⁵ Ср. в связи с дистрибуцией смычного и фрикативного звонкого веларного г(γ), отражающей ориентированность на русское или старославянское произношение того или другого стиля в XIII в. в России, интересный доклад Б. А. Успенского на IV Летней школе по вторичным моделирующим системам. Принципиального значения не имеет, происходят ли такие процессы на стыке двух различных языков, из которых один обладает в силу каких-либо причин культурными преимуществами, или осуществляются при взаимоотношении двух диалектов, социальных жаргонов и т. п. внутри одного языка. Укажем лишь несколько сходных фактов.

Некоторые признаки, отличающие петербургское произношение от московского, культивировались, в частности, акмеистами, как элементы «петербургской поэтики». Подчеркнутость «Oxford pronunciation» является в Англии признаком снобизма. Галилейский выговор апостола Петра был одним из признаков, по которому слуги первосвященника отнесли его к ученикам Христа (Мк 14. 70). Семиотизироваться могут фонетические провинциализмы, диалектизмы, варваризмы, самый иностранный акцент и т. п. (ср. скептиче-

или драматургии классицизма во Франции XVII в., или, наконец, некоторые опыты модернизма, допускающие свободу орфографии, словоупотребления и т. п. В этих случаях речь идет, однако, об отдельных элементах развитых языков, приспособляющихся к сдвигам в модели культуры. Гораздо более сложные процессы происходят в ходе общей трансформации древних поэтических языков, которая на первых этапах начинается с диалектного и грамматического упорядочения⁶. История, к примеру, древнегреческого языка показывает, что литературный (поэтический) язык в зависимости от различных обстоятельств может строиться как на узкой диалектной основе («геродотовский» диалект, восходящий к ионическому, язык Алкея и Сапфо на основе эолийского, расцвет аттического диалекта), так и образовывать принципиально наддиалектальную форму койнэ. К первому типу в романском средневековье тяготеет история

ское отношение викторианской Англии к американскому произношению, многочисленные анекдоты об ирландцах в Лондоне и лондонских кокни, отражающие социальную дифференциацию и построенные на неожиданных каламбурах, возникающих за счет восприятия произношения «cockney» в системе литературного произношения, как, например, когда возглас отчаяния «He'll ray» /t:l rai/ вместо обычного /hi:l rei/ — «он заплатит», официант в трактире принимает как требование принести еще и пирог с угрями /eel rie/). Приведем последний более утонченный пример из одного весьма сомнительного романа, приписывавшегося Оскару Уайльду, где герой, который хочет ехать в одной карете с молодой девушкой, встречает отпор со стороны чопорной англичанки-гувернантки, утверждающей, что карета только для женщин (pour les femmes seules). Эта фраза, произнесенная с английским акцентом дает герою возможность ее истолковывать как «pour les femmes soûles» — для женщин под хмельком.

Интересны случаи, когда изменения вносятся в самый «язык культуры», который обычно играет доминирующую роль. Так, некоторыми представителями в немецкой школе классической филологии древнегреческий дифтонг eu читается [œ] под влиянием немецкого eu. Характерно нежелание некоторых филологов дифференцировать в произношении древнегреческую *тэту* и *тау*, поскольку фрикативное произношение *тэты* распространено, вместе с другими спирантами, в «выродившемся», по их мнению, новогреческом языке. В церковной традиции сохраняется византийское произношение *эты* как [i], тогда как светская давно восстановила долгое *e*. Чтобы завершить это длинное отступление, отметим, наконец, в языке трубадуров семиотизировались и становились признаком куртуазного языка некоторые диалектизмы, например, вариант — iu вместо — ic — e. g. amiu, castiu (см. J. Mouz a t. La langue de l'amour courtois... In: Mélanges de linguistique et de littérature romanes à la mémoire d'Istvan Frank. Saarbrücken, 1957) — хотя против такого употребления возражает провансальский грамматический трактат Razos de Trobar, hrsg. v. E. Stengel, Marburg, 1878, 87. 14—21.

⁶ Такой трансформации может предшествовать распределение коммуникативной и поэтической функции между «естественным языком» и «языком культуры», который является обычно также языком культа (например, арабский язык в мире Ислама, древнееврейский у каримов, латынь в Западной Европе, греческий и старославянский — в Восточной). После становления народных языков дистрибуция функций усложняется, дробится по жанрам и т. п. Характерно, что религиозная жизнь Прованса с его ранним становлением народного языка как «языка культуры» рано эмансипируется от латыни.

образования старофранцузского литературного языка, опирающегося на центральный диалект Иль-де-Франса, к последнему — язык трубадуров, который возникает в результате взаимного приспособления языкового материала различных диалектов и не отождествим ни с одним из них. Язык трубадуров, более того, служил универсальным языком куртуазной поэзии XII—XIII вв. во многих романских странах. Параллельно с диалектной унификацией, этот язык спонтанно достигает в процессе поэтической практики высокой степени упорядоченности и обработанности, заменяющей фиксированную грамматическую норму⁷, и благодаря «поэтической структуризации» полностью трансформируется в высокоорганизованную моделирующую систему, которая является одной из важнейших подсистем куртуазного универсума, с присущей ей одновременно своеобразной «конституирующей» функцией.

2.

В сфере куртуазного универсума наиболее фундаментальной и емкой является оппозиция *куртуазный* \longleftrightarrow *некуртуазный* (*cortés* \longleftrightarrow *vilans*). Входящие в нее понятия теряют свое этимологическое значение, связанное с сословными обозначениями принадлежности к феодальным дворам или к крестьянству (*cortensis, villanus*)⁸, и становятся знаковыми характеристиками, определяющими отношение к куртуазному миру в плане этическом. Более того, в пределах «внутреннего пространства» куртуазного универсума, где можно встретить «куртуазных пастушек» и «некуртуазных баронов», нейтрализуются традиционные иерархические оппозиции чрезвычайно жестко детерминированного в социальном отношении феодального миропорядка. Это хорошо видно на примере того беспрецедентного в средневековье факта, что трубадуры с незнатным и даже сомнительным происхождением пользуются теми же правами и привилегиями, что и члены аристократической элиты. Достаточно указать, что в числе трубадуров было пять королей и два епископа и что пользовавшийся большим влиянием мастер «темного стиля» Маркабрюн был незаконорожденным найденышем, а знаменитый Барнарт Венгадорнский — сыном истопника и кухарки. В сфере куртуазного универсума снимается противопоставление замка — городу, феодала-аристократа — буржуа, знатного —

⁷ Ср. в этой связи пронизательные замечания О. Мандельштама о «сырьевой природе» поэтической речи у Данте в его кн.: Разговор о Данте М., 1967, с. 73.

См. также об этом: P. Zumthor. Langue et technique poétique à l'époque gotique. Paris, 1963, и в статьях автора: У истоков языка трубадуров. Тр. Самаркандского ун-та, нов. сер., вып. 175, 1970, с. 263—288; Заметки о языковом творчестве трубадуров. В сб.: Лингвистические исследования, ИЯ АН СССР, Л., 1970.

низкорожденному. «Внутреннее пространство» куртуазного универсума расширяется и захватывает в свою сферу всякого посвященного, независимо от его места в феодальной иерархии. Куртуазному универсуму свойствен высоко эзотерический характер, связанный, возможно, с установлениями Священного Рыцарства. Трубадуры настаивают на том, что их песни понятны «не всем», а только «избранным».

В пределах куртуазного универсума самое понятие «куртуазности» определяется большим числом признаков, — от манеры держаться даже в простых бытовых действиях (например, герой романа Фламенка «весьма куртуазно» завязывает после умывания «тесемки на рукавах»⁹) — до определяющих этических характеристик куртуазной личности. Оппозиция *куртуазный* \longleftrightarrow *некуртуазный* приобретает исключительное значение в сфере речевой характеристики куртуазных персонажей. Культивирование «куртуазной речи» (*gen parlar*) на поэтическом уровне стимулирует становление провансальского поэтического языка, который, как уже говорилось выше, в свою очередь в большой степени формирует структуру куртуазного универсума. В понятие «куртуазности» входят такие признаки, как «верность», «разум», «феодалная щедрость», «гостеприимство» и т. п. Число таких характеристик, частично совпадающих с комплексом традиционных рыцарских добродетелей, является в пределах куртуазного универсума трубадуров практически бесконечным, поскольку фундаментальная оппозиция *куртуазный* \longleftrightarrow *некуртуазный* отождествляется с любыми признаками куртуазной личности, которая претерпевает полное преобразование под влиянием основной и решающей силы, действующей в куртуазном мире. Силой этой является «куртуазная» любовь к Даме.

Любовь к Даме, порождающая самое содержание «куртуазности» у трубадуров, реализуется в бесконечном совершенствовании куртуазной личности и является источником всякого внутреннего движения и прогресса. Куртуазная любовь становится абсолютным критерием духовной ценности и дает уникальные привилегии индивидууму, нейтрализуя все традиционные иерархические, возрастные и прочие оппозиции и возводя его в сан куртуазии. Человек, который не движим любовью во всех своих поступках, не имеет никакой ценности, если же он любит, он приобретает качества куртуазной личности, которые составляют категорию «куртуазности» и выражаются широким набором признаков. В сфере куртуазного универсума любовь к Даме представляется не столько как субъективный психологический опыт,

⁸ Villani dicti sunt a villa, eo quod in villis commorentur — Du Cange. Gloss. med. et infim. lat. Nior, 1883—1887.

⁹ Flamenca 2225—2227. См. многочисленные примеры в старой, но богатой по материалу книге: S. L. Galpin. Cortois and Vilain. New Haven, 1905.

но как дисциплина, которая передается в традиции и которой надо учиться (отсюда требование *Mezuga* «умеренности» — как одной из основных куртуазных ценностей). Куртуазная любовь с присущими ей элементами игры не является и объективным содержанием песен трубадуров, но отождествляется с самым актом поэтического творчества. Характерно, что одно из значений слова *Amors* — «поэтический язык», так, трактат XIV в., посвященный вопросам грамматики и поэтики трубадуров, носит название *Leys d'Amors*, что значит не «правила любви», а «правила поэзии о любви» и даже «правила языка поэзии о любви».

Все сказанное относится, однако, только к «настоящей», «чистой», «тонкой» любви трубадуров — *Fin'Amors*, противопоставленной *Fals'Amors* — любви недостойной, обманной, ложной. Эта дихотомия лежит в основе всей системы куртуазных ценностей и претерпевает длительную эволюцию¹⁰, завершаясь, с одной стороны, через итальянскую лирику «сладостного нового стиля» в дантовской космогонической любви — *L'Amor che muove il Sole e l'altre stelle*, с другой — в некоторых направлениях барокко позднего средневековья. Если *Fin'Amors* трубадуров является источником куртуазности и реализуется во всядеятельном совершенствовании, то *Fals'Amors* напротив отождествляется с «некуртуазностью» и ведет к всевозможному злу, упадку и деградации. Эта оппозиция приобретает исключительное значение у трубадуров-моралистов, которые оплакивают падение куртуазии и порицают всех тех, кто смешивает или приравнивает эти две любви. Следует, впрочем, иметь в виду, что их инвективы имеют часто характер риторических формул, куртуазный идеал ориентирован в значительной степени на прошлое, и оплакивание доблести прежних времен еще не указывает на ее реальный упадок. *Fals'Amors* является часто просто отрицательным коррелятом куртуазной любви в системе оппозиций куртуазных ценностей. Ту же ориентированность на прошлое куртуазного идеала мы находим у Данте, как это видно на примере следующего отрывка из «Пира». *Cortezia e onestade è tutt'uno: e però che ne e li le corti anticamente le vertudi, belli costumi s'usavano, si come oggi s'usa lo contrario, si tolse quello vocabulo da le corti,*

¹⁰ Дальнейшая история развития куртуазной любви, восстанавливаемая по памятникам, преимущественно, старофранцузской литературы, чрезвычайно сложна и проходит, отчасти, под влиянием трубадуров, чья система ценностей почти без изменений переходит к их подражателям труверам. Куртуазная любовь принимает совершенно различные формы в романах о Тристане (так называемое «кельтская» магическая любовь — страсть), в романах о Граале (рыцарско-спиритуалистическая любовь), у двух авторов «Романа о Розе» (от крайнего аллегоризма Гийома де Лорриса до элементов сенсуализма у Жана де Мёна), наконец, у Крегьена де Труа (куртуазная рыцарская любовь, тяготеющая у супружеству), — невозможная у трубадуров, однако, к ней стремится компилятор и комментатор их текстов Матфре Эрменгау (*Breviari d'Amor*).

e fu tanto a dire cortesia quanto uso di corte. Lo qual vocabulo se oggi si togliesse da le corte, massimamente d'Italia, non sarebbe altro a dire che turpezza¹¹.

Понятие «куртуазности», как комплекс куртуазных качеств, берущих начало в любви, включает, как уже говорилось, значительное число характеристик. В системе куртуазных ценностей трубадуров этот комплекс имеет, однако, более строго очерченную структуру и строится на основе ряда понятий, относящихся к различным аспектам совершенной и целостной куртуазной личности. Эти понятия выражаются ключевыми словами-формулами, которые относятся к основному ядру поэтического словаря трубадуров и составляют алфавит структуры куртуазного универсума. Эти ключевые слова характеризуются чрезвычайно большой семантической насыщенностью и повышенной рекуррентностью в текстах трубадуров, образуя ряды, отмеченные в плане выражения. Проблемы семантики и синтагматики этих ключевых слов, в которых куртуазные ценности получают языковую актуализацию¹², принадлежат к числу наиболее сложных. Многие относящиеся к ним вопросы не получили еще достаточного освещения, несмотря на ряд исследований последних десятилетий, в том числе нескольких содержательных статей, появившихся со времени выхода претендующих на итоговые обобщения, хотя далеко не исчерпывающих работ М. Лазара¹³. Не имея возможности подробно остановиться на этих вопросах, укажем лишь на следующие особо существенные факты.

Если входящее в комплекс куртуазных ценностей понятие *Meziga* обозначает этико-интеллектуальный принцип совершенного куртуазного поведения, то вторая по значению категория *Jovens*, смысл которой далеко уходит от этимологического значения «юности», связана с идеей внутреннего совершенства куртуазной личности. Эта семантическая эволюция до известной степени проясняется с помощью библейских аналогий¹⁴, однако

¹¹ «Куртуазность и порядочность — одно; а так как в старые времена добродетели и добрые нравы были приняты при дворе, а в настоящее время там царят противоположные обычаи, слово это было заимствовано от придворных, и сказать «куртуазность» было все равно, что сказать «придворный обычай». Если бы это слово теперь позаимствовали от дворов-правителей, в особенности в Италии, оно ничего другого не означало бы, как гнусность.» — *Convivio*, II. X. 8, перевод А. Г. Габричевского; ср. также *Inferno*, XVI, 67—75.

¹² Cf. U. Mölk. *Trobar clus — trobar leu*. München, 1968, S. 87.

¹³ M. L a z a r. Les éléments constitutifs de la «cortezia» dans la lyrique *Studi mediolatini e volgari* VI—VII. des troubadours. 1959, p. 66—76; id., *Amour courtois et Fin'Amors dans la littérature du XII-e siècle*. Paris, 1964.

¹⁴ Cf. e. g. G. Errante. *Sulla lirica romanza delle origini*. New-York, 1943, p. 308 sq., ср. также убедительный пример начала католической мессы — *Introibo ad altare Dei, ad Deum qui laetificat juventutem meam*. — впервые в рец. на ук. кн. Эрранте — H. Hatzfeld, *The Romanic Review* XXXV, 1944, p. 170. Знаменательно сочетание в этом стихе понятий «юности»

содержание термина получает исчерпывающее объяснение при сопоставлении с арабским термином futuwwa (tun), который, с одной стороны, обозначает «молодость», и что очень важно, «щедрость», «широту души», с другой — служит названием для союзов молодежи, основанных на общем идеале рыцарской добродетели, близком к куртуазному¹⁵, и который мог быть усвоен трубадурами из арабской Испании. Возможность этого заимствования несколько не уменьшается в свете теории, предложенной уже совсем недавно Эрихом Кёлером и связывающей значение термина Jovens с социологической структурой куртуазного общества в самом Провансе, где выделяется класс бедных молодых вассалов, состоящих на феодальной службе и стремящихся к возвышению (marginal men-К. Lewin), причем в процессе формирования куртуазного этикета возрастное и идеологическое содержание понятия нейтрализуется¹⁶.

Оба рассмотренных понятия — Mezura и Jovens — реализуются в более частных категориях, объединяемых, с одной стороны, в понятие Valors, определяющем, подобно греческой ἀρετή, фундаментальную внутреннюю ценность куртуазного индивидуума, с другой, в оценочной категории Pretz (ср. лат. pretium famaе)¹⁷. В сфере куртуазного универсума обе эти категории служат выражением новых этических светских ценностей, противопоставленных, во-первых, военной феодальной доблести, во-вторых, традиционным христианским добродетелям в узком понимании. Первая из них определяется категориями красоты, разума, «куртуазного смирения» и т. д., другая включает признаки высоко значимой, как уже отмечалось, речевой характеристики, а также все остальные понятия, определяющие совершенные куртуазные отношения¹⁸.

(juventus) и «радости» (laetificare) не только в связи с провансальским jovens, но и с joi.

¹⁵ A. J. Denomy. The Notion of Youth among the Troubadours. Medieval Studies XI, 1949, p. 1—22, cf. F. Taeschner. Die islamischen Futuwwabunde. Das Problem ihrer Entstehung und die Grundlinien ihrer Geschichte, Zt. d. deutsch. morgenländ. Gesellsch. LXXXVII, 1934, neue Folge, XII, S. 6—49.

¹⁶ E. Köhler. Sens et fonction du terme «jeunesse» dans la poésie des troubadours, Mélanges... offerts à René Crozet. Poitiers, 1966, p. 569—582.

¹⁷ G. M. Gropp. The notion of pretz and valor... In: Australasian Universities Language and Literature Association. Auckland, 1966, p. 54—65; A. H. Schutz. The Provençal Expression *pretz e valor*, speculum XIX. 1944, p. 488—493.

Интересно сопоставить, в отношении дистрибуции значений, оппозицию valor/pretz с исследованной Ю. М. Лотманом оппозицией «честь» — «слава» в некоторых древнерусских текстах. См.: Ю. М. Лотман. Оппозиции «честь» — «слава» в светских текстах Киевского периода. Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 198, Тарту, 1967, с. 100—112.

¹⁸ См. также: M. R. L. Malkiel. L'idée de la gloire dans la tradition occidentale. Paris, 1968, p. 101—115.

Особое место занимает чрезвычайно употребительный термин *Joi* — один из наиболее загадочных как по этимологии, так и по функции в поэтическом языке трубадуров. Несомненна связь этого понятия с христианским *gaudium* (радость)¹⁹. Если, однако, признать предложенную недавно весьма остроумную теорию, согласно которой это слово закономерно восходит к латинскому *joculum* (от *jocus*, игра) с последующей контаминацией с северо-французским *joie* < *gaudia*²⁰, то значение *Joi* включает чрезвычайно существенный для куртуазного универсума оттенок «игры», смыкающийся с основным смыслом термина, который обозначает незаинтересованное удовольствие, реализуемое в эстетической сублимации куртуазной любви в созерцании совершенства образа Дамы. *Joi*, таким образом, приобретает активное значение и указывает на некоторое творческое состояние как высшую ступень куртуазной любви.

Исходя из этих ключевых характеристик, заданных в оппозициях, представляется возможным говорить об универсальной системе куртуазных ценностей, которую они составляют²¹. В пределах куртуазной модели наиболее емкое противопоставление *cortes* ↔ *vilans* отождествляется с каждой из оппозиций конститутивных признаков куртуазного комплекса. Маркированный ряд членов этих оппозиций образует разветвленную систему куртуазных ценностей с устанавливаемыми архизначениями, которые объединяются в понятии *Fin'Amors* — куртуазной любви. Ей противостоит симметрично построенная шкала антикуртуазных признаков, регулируемых *Fals'Amors*. Носителем первого ряда признаков является Дама (и, в известной степени, бесконечно стремящийся к ней приблизиться трубадур). Второй ряд персонифицирует иногда отрицательный член куртуазного универсума — клеветник *lauzeugiers*. Каждая система распадается на две группы. В основе первой лежат, соответственно, категории личного совершенства/несовершенства куртуазной личности [*Jovens/Vielheza*] с примыкающими к ним характеристиками

¹⁹ Из источников следует особо указать, во-первых, библейские и евангельские, во-вторых, бл. Августина и другие патристические тексты (cf. E. Le Gsch. *Trobadorsprache und religiöse Sprache*. In: *Der provenzalische Minnesang*, hrsg. v. R. Baehr. Darmstadt, 1967, S. 432 ff. D. Scheludko. *Beitr. z. Entstehungsgeschichte...* *Arch. rom.*, XII, 1928, S. 30 ff), в-третьих, *paschale gaudium* средневековых гимнов, в частности, зафиксированное в тропарях аббатства св. Марциала в Лиможе, в непосредственной близости к «первому трубадуру» — Гильему Аквитанскому. См. H. Spanke. *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik...*, *Abh. der Ges. der Wiss. zu Göttingen, Phil.-hist. Kl.*, 3, Folge № 18. Berlin, 1936. См. также: A. S. Denomy. «Jois» among the early troubadours, its meaning and possible source. *Mediaeval Studies* XIII. 1951, p. 177—217.

²⁰ Ch. Camproux. A propos de «Joi», *Mélanges...* Istvan Frank, op. cit., p. 100—117; id., *Le Joi d'Amor des troubadours*, Montpellier, 1965.

²¹ R. Rohr. Zur Skala der ritterlichen Tugenden in der altprovenzalischen und altfranzösischen höfischen Dichtung, *ZRPh* LXXVIII, 1962, S. 292—325.

объективных куртуазных достоинств/недостатков — Valor/Felonia, распадающимися на категории красоты/уродливости [beutat/laideza], разума/неразумия [saber/desconyssensa²²], куртуазного смирения/высокомерия [humiltat/auteza] и т. д. Другая ветвь определяется принципом совершенных куртуазных отношений Mezuga. К нему и его рефлексу на антикуртуазной шкале тяготеют соответствующие члены оппозиции Pretz/Desonor [честь/бесчестие], gen parlar/mal parlar [куртуазная/некуртуазная речь]²³ largueza/avareza [щедрость/скупость], fizeltat/tricharia [верность/обман], merce (chauzimen)/orgueil [милость/гордость], а также формулы, определяющие «любовное служение» трубадуров (servir, retener, domprejar etc.) и т. д. Непосредственно к Cortezia и Fin'Amors относится, по нашему мнению, Joi, который окрашивает всякий куртуазный опыт.

Следует отметить, что исключительное значение и системно-универсальный характер этих бинарных оппозиций в системе куртуазного микрокосма, соотносящих различные его параметры с максимальным числом уровней «макрокосмических» связей, представляется одним из более или менее отдаленных рефлексов мышления, за которым в последние годы закрепилось название мифопоэтического²⁴. Понятия, составляющие эти оппозиции, наделены значительным динамизмом. Получая актуализацию в «приобретенном контексте внутренней жизни» трубадура (Дильтей), они обладают способностью непосредственно отсылать к целостной модели реальности, которой призваны соответствовать²⁵. То обстоятельство, что отвлеченные понятия, обозначающие куртуазные ценности, способны персонифицироваться с исключительной легкостью, представляется элементом сугубой рационализации, сопровождающей их выделение в качестве парных противопоставлений. Так, например, не только может Куртуазия научить и направить Даму (напр. Arnaut Daniel XV, 19), или Amor захватить пленника и заключить его в тюрьму, кото-

²² Cf. A. H. Schutz. Some Provençal Words Indicative of Knowledge. *Speculum* XXXIII, 1958, № 4, p. 508—514. «Кратко sen обозначает здравый смысл, суждение; saber — мудрость более высокого порядка, элементом которой может быть образованность; sciencia — научное знание, conoissensa — различительная способность» — с. 514.

²³ Lausenja — клевета — является частным случаем mal parlar, со значением, фиксированным в области содержания. На изображении аллегорического древа любви в трактате *Breviari d'Amor* клеветник (обычно lauzengrers) назван более общим понятием maldizens.

²⁴ См. в трудах К. Леви-Стросса, М. Элиаде, Вяч. Вс. Иванова и В. Н. Топорова. Есть основания полагать, что элементы мифопоэтического мышления могли активизироваться в Провансе в изучаемый период. См. ниже, прим. 36.

²⁵ См. в связи с этим статью автора: К вопросу о поэтике средневековой литературы: поэзия трубадуров. Изв. АН СССР, сер. лит. и яз. т. 19, 1970, вып. 4, с. 302 и след.

рую, напротив, отверит Милость (Bernart de Ventadorn XXXI, 21—23), но и сами олицетворения абстрактных иснятий могут вести войну друг с другом, вступать в родственные отношения и т. п.²⁶, приближаясь по функции к мифологическим персонажам, играющим в пределах куртуазного универсума чрезвычайно активную роль. Следует обратиться в связи с этим к некоторым высказываниям Вайнрайха, согласно которому символические персонификации, получившие огромное распространение в средневековье, возникают при наложении вырожденных мифологических структур, приобретающих статико-результативный характер за счет утраты нарративного элемента, на аллегоризм средневекового мышления, образуя «лес символов, через который искушенный в мифологии человек проходит удивленный и зачарованный»²⁷.

3.

Образ Дамы, которая является основным действующим лицом в пределах куртуазного универсума, часто представляет собой лишь дальнейшую ступень персонификации куртуазных отношений, в области которых Дама обладает абсолютной властью. Трубадуры часто утверждают, что в зависимости от ее гнева или расположения самый куртуазный человек может стать некуртуазным или наоборот. Признаки, характеризующие образ Дамы, определяются высокой семиотичностью (см. ниже с. 259). Изображая образ идеальной Дамы, трубадуры пользуются установленной системой формул, относящихся к различным сторонам ее облика и позволяющих говорить о «куртуазной анатомии», «куртуазной антропологии», «куртуазной психологии». Трубадур Бертран де Борн моделирует идеальный облик воображаемой Дамы, составляя ее портрет, который представляет собой пучок дифференциальных признаков, заимствованных у нескольких благородных Дам. Часть таких формул является чисто оценочной и указывает лишь на высшую ступень качества объекта, поэтому формулы эти не дифференцированы по признаку пола и могут равным образом употребляться для мужского и для женского портрета. Существенным принципом куртуазного универсума является тот факт, что действующие лица вступают в сферу его функционирования с измененными — условными или вымышленными именами, которые называются

²⁶ Например, *Donars* — «куртуазная щедрость» оказывается братом *Jovens*, а *Fals'Amors* — матерью *Malvestat* (*Marcabru* XVII. 9, XXXII. 34—36). Cf. E. R. Curtius. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern, 1948, S. 139 ff.

²⁷ H. Weinreich. *Structures narratives du mythe. Poétique* № 1, 1970, p. 30—31.

сеньялями (senhals). Наука эпохи позитивизма объясняла это обстоятельство требованием сохранения в тайне любовного адюльтера. Сущность сеньяля состоит, на самом деле, конечно, не в том, чтобы скрывать тайну любви и настоящее имя воспеваемой Дамы. Наречение нового имени переносит куртуазных героев, воображаемых или существующих, в новую «куртуазную» реальность, отделенную от обычной жизни²⁸. Форма сеньяля обычно мотивирована значениями «красоты», «совершенства» и т. п., некоторые сеньяли заключают апофатические характеристики. Интересно, что Дама носит иногда в текстах песен мужские сеньяли, тогда как трубадуры дают в некоторых случаях друг другу женские имена. Такие сеньяли, также как обращение к предмету любви в мужском роде, возможно, указывают на связь с классической арабской лирикой, где мужской род объясняется обычно тем, что воспевается любовь к мальчику. Эти факты, однако, получают достаточно удовлетворительное, на наш взгляд, объяснение в системе фактов самого куртуазного универсума трубадуров. Признаки, которые определяют повседневное и облик трубадура и Дамы, составляющих основную диаду действующих лиц куртуазной поэзии, находятся в отношении дополнительной дистрибуции, так что всемогущей владычице противопоставлен, как правило, смиренный (*humilis, tremblans*) трубадур²⁹. Как замечено еще Фосслером, куртуазные мужчины ведут себя в любви к Даме как робкие женщины, а Дамы, к которым трубадуры обращаются за милостью и снисхождением — как властительные мужчины, что позволяет говорить, во-первых, о «вирилизации» куртуазного образа Дамы³⁰. Характерно самое обращение трубадура к Даме в мужском роде — *midons* (восходящее к *dominus* — господин) и *senhor*. Этот процесс

²⁸ Это очень хорошо видно на позднем примере Дон Кихота, который, выбирая по рыцарскому обычаю Даму Сердца, дает простой крестьянке Альдонсе Лоренсо имя Дульсинен Тобосской. Следует вспомнить в связи с этим о магической функции имени и названия. Ср. также многочисленные библейские примеры мотивированного изменения имени, напр. Быт. 35.10, Ос. 2.1, 16—23. Матф. 16.18. Сюда же относится наречение нового имени при принятии монашеского пострига, а в вырожденной форме — вообще всякое употребление условных имен и прозвищ в закрытых коллективах.

²⁹ Особую роль играют при этом некоторые специальные способы передачи модальности, волеизъявления Дамы, в частности, глаголами «желания», в сообщениях типа «попрошу ее, если будет на то ее воля, чтобы она согласилась тайно со мной переговорить», а также факитивные конструкции, связанные с исключительным правом Дамы на действия. Обращает на себя внимание частое употребление, применительно к Даме, описательных местоименных конструкций типа *lieis... qe*, таких, как «та, к которой я стремлюсь», «та, о которой я мечтаю», «та, в которой заключена притягательная тайна», — трижды встречающихся, например, на протяжении всего девяти стихов Арнаута Даниеля (XIV, 42—50). Подобные конструкции приобретают в последствии исключительное значение у Данте.

³⁰ Cf. I. M a r g o n i. *Fin'Amors, Mezura e Cortezia*. Milano, 1965, p. 80 sq.

«вирилизации» происходил, по-видимому, под влиянием преобладавшего идеала феодальных мужских отношений. С другой стороны, трубадур, создавая образ Дамы, как некоторый абсолюте на пути собственного личностного совершенствования, моделирует его по образу своего идеального я. Этот идеал, реализованный в образе Дамы, напротив, феминизирует куртуазного мужчину, который занимает по отношению к ней подчиненное положение и путем внутреннего совершенствования в процессе поэтического творчества пытается возвыситься до ее уровня, никогда, впрочем, не достижимого.

Отмеченные черты в известной степени являются отражением фиксированных связей куртуазного универсума с внетекстовыми структурами, в данном случае, с феодальным миропорядком, который в свою очередь отражает систему духовных ценностей. Роль феодальных импликаций в куртуазном мире настолько велика, что позволяет говорить о специфической «феодализации эроса». Самый характер «любовного служения» Даме глубоко связан с феодальными отношениями вассалитета-сюзеренитета, которые имеют глубокий духовный смысл. В куртуазном ритуале отчетливо прослеживаются рефлексии феодальной обрядовости. Трубадур провозглашает себя «вассалом» Дамы, «передает себя в ее власть» и «служит» ей, «обещает ей верность» в соответствии с обрядом феодального оммажа. Дама «удерживает» трубадура (sc. «при себе, в своей свите»), «вписывает его в свою хартию», «защищает», дает ему традиционный дар — кольцо или шнурок и награждает поцелуем³¹. Куртуазный этикет (это слово не следует понимать, как систему лишь внешних правил) подвергается известной кодификации и выражается в игровом поведении куртуазных персонажей, которое определяется конечным набором функций. Эти формы поведения представляют значительный интерес с точки зрения общей семиотики культуры. Они, по существу, не вполне дифференцированы между игрой и ритуалом и колеблются как в ту, так и в другую сторону. Те элементы куртуазного ритуала, которые восходят к некоторым формам феодальной, а отдаленно — и духовной обрядности, осознаются в сфере куртуазного универсума как игровые. Однако, те же формы, без учета их игровой природы, могут вызывать оппозицию со стороны, к примеру, официального духовенства Севера, которое видело в них конкуренцию с сакральным ритуалом, отнюдь не заданную в сфере самого универсума. Служение Даме представляется, с этой точки зрения, «идолопоклонством», прославлением персонализированных куртуазных ценностей, язычеством и т. п. В конце

³¹ Навивно, однако, было бы думать, вслед за наукой постромантического позитивизма, что существовала некая любовная обрядность, в точности копирующая феодальный оммаж.

концов мир северофранцузской ортодоксии, выступающий за пределами куртуазного универсума в роли «агрессивного внешнего пространства» (Ю. М. Лотман), вместе с уничтожением еретиков-катаров в ходе альбигойских войн, составлявшим их основную цель, разрушает и куртуазный космос.

Преобладание игровых элементов в незаинтересованном куртуазном служении и отделение их от всяких практических плодов и выгод сопровождается в сфере куртуазного универсума повышением семиотичности феодальных импликаций. Э. Ауэрбах отмечал, что в мире куртуазии феодальные элементы утрачивают политическую функцию, определявшую их употребление в героическом эпосе³². Степень их знаковости повышается и в сравнении с рыцарским романом, герой которого приобретает куртуазные ценности и становится достойным Дамы, проходя через назначенные ему испытания с помощью оружия и рыцарских подвигов. В сфере куртуазного универсума в том его состоянии, которое обнаруживает поэзия трубадуров, эти ценности приобретаются благодаря одной только бескорыстной куртуазной любви, испытания интериоризируются и преобразуются в различные моральные искусства.

Система ценностей, определяющих функционирование куртуазного универсума, как средневековой синкретической культурной модели, предстает как метаструктура по отношению к порядкам духовных ценностей³³, причем, в тех случаях, когда эти последние опосредствованы через степень феодально рыцарских рефлексов, мы имеем дело с метаструктурой второй степени. В характерном для средневековья символическом видении элементы чувственного мира оправданы в той степени, в какой они являются знаками духовной реальности. «Эстетика тождества», включающая требование соответствия (*convenientia*) объекта его идеальной модели (*exemplar*), предполагает его потенциальное «абсолютное соответствие» в причастности бесконечным божественным атрибутам. Куртуазные ценности в своем абсолютном аспекте являются атрибутами Бога. Трубадуры говорят о «куртуазном Боге» (*Guigaut Riquier XXXVII, 53, ed. Mölk*), относят к нему различные «куртуазные эпитеты» (напр. *Pous de Cardeuil XXIV, 15, ed. Napolski*), говорят о сходстве в природе Бога и куртуазных ценностей (*Guilhem de Montanhagol VII, 33—34, ed. Ricketts*). Все куртуазные ценности, отождествляющиеся с фундаментальной оппозицией *cortes/vilans*, приобретают оттенок абсолютного значения. Во главе системы куртуазных ценностей, составляющих алфавит структуры куртуазного

³² E. Auerbach. *Mimesis*, New York, 1957, p. 117.

³³ См. сравнение, которое делает Эзра Паунд между самой разработанностью системы куртуазных ценностей и схоластической теологией: *Ezra Pound. Literary Essays*. Ed. by T. S. Eliot. London (1954), p. 98.

универсума трубадуров, стоит идея Бога, как единственно возможного в средневековом сознании источника любви со всем протекающим из него комплексом куртуазных атрибутов. Эта идея не является, как думают, привилегией поздней лирики трубадуров, в которой она чаще принимает только эксплицитное выражение, — она универсальна для куртуазного сознания с момента его становления. Возникает, однако, вопрос о ее корреляте на симметричной шкале антикуртуазных ценностей. Можно заметить, что последователи манихеизма — катары, которые играли значительную роль в духовной жизни Прованса XII в. и чье учение оказало, по-видимому, некоторое влияние на становление куртуазной любви трубадуров, поставили бы на этом месте *Diabole* или *Satan* как идею равноправного с Богом злого начала, правящего миром. Самим трубадурам, однако, эта мысль была глубоко несвойственна. *Vilania* (некуртуазность) с сопутствующими признаками всегда происходит, как это видно из песен трубадуров-моралистов, за счет разрушения соответствующих куртуазных ценностей, поэтому во главе системы антикуртуазных ценностей достаточно поставить *Malvestat* или *Malvoleza*³⁴ как некоторую абстрактную идею зла³⁵.

Критерии потенциального «абсолютного соответствия» относятся, в первую очередь, к образу Дамы, красота которой ощущалась как отблеск бесконечной божественной красоты.

Знаковый характер признаков, определяющих облик и функции Дамы в сфере куртуазного универсума, является проявлением его высокой семиотичности и универсального символизма. Так, светлые волосы Дамы связаны с типично средневековым пониманием прекрасного как сверкающей субстанции, сюда же относятся метафоры света, обнаруживающие религиозное происхождение, требование совершенных пропорций и т. п. Принимается во внимание ее целостный облик, в котором участвует и одежда (можно указать в качестве параллели на роль одежды в средневековой и ранней ренессансной символике). Главной чертой Дамы является ее красота, которая отождествляется в ее образе с идеей добра по принципу, который средневековые заимствуют у Псевдо-Дионисия Археопатита и который восходит к античному *καλόν κἀγαθόν*.

С красотой [или уродливостью] куртуазных [некуртуазных] персонажей отождествляется соответственно фундаментальная в поэзии трубадуров оппозиция *cortes/vilans*. Отрицательные члены этой оппозиции, по самой природе куртуазной лирики, обычно не реализуются. Можно отослать, впрочем, к известному вырази-

³⁴ Cf. R. Rohg. Ук. соч., S. 305.

³⁵ Строго говоря, к идее Бога, в которой все отмеченные оппозиции нейтрализуются, должен восходить весь ряд куртуазных ценностей вместе с их антикуртуазными коррелятами.

тельному портрету крестьянина в «Ивене» Кретьена де Труа, который «огромен, отвратителен, непропорционально сложен, с большой головой, спутанными волосами, заросшим лбом, ушами как у слона, плоским лицом» и т. п. (Yvain, 288—302). «Vilain» сохраняет в этом случае свое этимологическое значение, однако, приобретает в контексте описания более общий смысл «некуртуазности». Напротив, пастушки, с которыми мы встречаемся в жанре пастурели, как правило, привлекательны, и поэтому куртуазны.

Существенный элемент образа Дамы составляет ее телесная красота, которая ценится в провансальской классической поэзии не сама по себе, но как необходимый элемент целостного прекрасного облика, причастного к вечности. Недооценка этого обстоятельства часто приводит к обвинениям трубадуров в сенсуализме со стороны тех, кто склонен буквально понимать их песни, сводя их содержание к простой событийной достоверности, и строить теорию куртуазной любви на основании некоторых неправильно понятых формул. К числу таких формул относятся часто высказываемые в лирике трубадуров пожелания увидеть Даму одетой или обнаженной (*nuda o vestita*) в комнате или в саду (*Dinz cambra o sutz gam*), присутствовать при ее раздевании, целовать ее и возлежать с ней. Эти условные пожелания, так же как тема восторженного созерцания обнаженного тела и другие элементы эротического мистицизма трубадуров вполне сходны с аналогичными мотивами в различных системах, начиная с тантризма, включая практику мистического воздержания, засвидетельствованную в Абриссельском аббатстве в непосредственной близости к трубадурам. Возможно, разумеется, что в отдельных из двух с половиной тысяч текстов трубадуров эти формулы восстанавливают свое прямое значение, однако эти случаи носят периферийный характер и не играют сколько-нибудь решающей роли в рамках куртуазного универсума.

Возвышение Дамы и любовь к ней, которая становится источником всякого добра и очищения, стремление подняться до степени трансцендентального совершенства Дамы путем освобождения от чувственного эмпиризма, ощущение любви как бесконечного желания, тоски по абсолюту — таковы ведущие признаки, связанные с преломлением критерия потенциального «абсолютного соответствия» в сфере куртуазного универсума. Трансцендентальный характер куртуазной любви трубадуров имеет глубокие корни. Надо отметить, что в силу различных причин южная Франция оказалась подготовленной к тому, чтобы стать в XII—XIII вв. центром духовного брожения, охватившего Западную Европу. Географическое положение и рассеченный долинами гористый рельеф Прованса с доисторических времен сделали эту местность «перекрестком народов» и способствовали

сохранению некоторого архаического наследия, благоприятствовавшего, по-видимому, стремительному распространению в этот период неоманихеизма катаров и некоторых других ересей, связанных с чрезвычайно древними восточными традициями. К ним добавляются элементы неоплатонизма и суфизма, воспринятые в этот же период через Испанию от арабской культуры, в свою очередь, усвоившей плоды греческой цивилизации (интенсивная античная традиция на средиземноморском побережье Галлии — греческая с VI в. до н. э., потом римская, также не была бесследной)³⁶.

Распространению этих элементов, оказавших влияние на становление куртуазной любви трубадуров, способствовала необычайная религиозно-философская свобода Юга, допускавшая в эпоху, предшествовавшую альбигойским войнам, плодотворное сосуществование католиков с катарами, арабами и евреями и стимулировавшая раннее «провансальское возрождение».³⁷

Рефлексы этих элементов, которые передавались трубадурам и через наиболее близкую им латинскую культуру и христианскую философию, усилились в этот период в различных ее течениях, оформлявшихся, в частности, в русле францисканства. Установление чрезмерно прямолинейных связей куртуазной любви трубадуров с учением св. Бернарда Клервосского вызвало оппозицию со стороны ряда ученых, подкрепленную, к сожалению, авторитетом Э. Жильсона³⁸, которые возражали против всякого сравнения, часто далеко не по существу, обоих течений. Нам кажется, что теория потенциального «абсолютного соответствия» дает ключ к проблеме и позволяет плодотворно сравнивать факты духовной и светской культуры в исследуемый

³⁶ Все эти элементы благоприятствовали сохранению в сфере куртуазного универсума многочисленных рефлексов мифопоэтического мышления, таких, как бинарные оппозиции куртуазных ценностей, на основе которых строится его структура, (см. выше с. 253—255), системные оппозиции архаического типа *день* ↔ *ночь* в жанре альбы, *лето* ↔ *зима* в традиционном *argumentum a tempore* и т. п. К наследию мифологической традиции относится самый «реализм» куртуазных понятий, отсылающих к целостной модели куртуазного универсума, значение категории имени, культивирование «темного стиля» (*trobar clus*) и многие другие факты, которым мы предполагаем посвятить специальное исследование.

³⁷ См. некоторые статьи в специальном выпуске: *Cahiers du Sud*, № 249, *numéro spécial*, *Le Génie d'oc et l'homme méditerranéen*, ed. J. Bousquet et J. Ballard, 1942. Этот вопрос представляет интерес в свете семантики культуры в связи с проблемой типологии возрождения. Исследуемая формация, значительно предшествовавшая классическому европейскому Ренессансу, сохранила ориентацию на всеобщую знаковую элементов, составляющих модель культуры. Плодотворным может быть ее сопоставление с общеевропейским Каролингским возрождением, национальными формами Ренессанса и узко национальным и крайне индивидуалистичным «провансальским возрождением» XIX в., проходившим в русле романтизма.

³⁸ E. Gilson. *La théologie mystique de Saint Bernard*, Paris, 1934, p. 193—215.

период. Срастание духовных и светских ценностей в сфере куртуазного универсума происходило не столько за счет секуляризации первых, сколько благодаря встречной идеализации последних. В то время, как христианская философия XII в., в том числе учение св. Бернарда говорит о познании самого Творца через проявления его красоты и добра в творении, куртуазный универсум сужает сферу проявления этих атрибутов до образа прекрасной и милостивой Дамы, которая воплощает и концентрирует эти черты и чья любовь проливается на трубадура подобно «нисходящей любви» Св. Бонавентуры. Образ Дамы, не отождествимый в пределах куртуазного универсума ни с идеей Бога, ни с Девой Марией (культ Дамы соотносится с почитанием Богоматери путем сложных и не однозначных связей, в частности, через идею Мудрости-Софии)³⁹, несет отраженный отпечаток абсолютного совершенства, которое открывается в нем благодаря духовному усилию⁴⁰, сопоставимому в творчестве трубадура с артистическим усилием в процессе создания прекрасной формы. Только в ходе эволюции, наметившейся в поздний период провансальской поэзии, но завершившейся лишь в творчестве Данте, образ Дамы окончательно трансформируется в трансцендентального посредника между землей и небом.

4.

Критерий потенциального «абсолютного соответствия», который явился направляющей силой развития куртуазного универсума, одновременно таил в себе и большую опасность. Противоречие между абсолютизирующим содержанием и относительным выражением, которое преодолевалось в пределах универсума благодаря его всеобъемлющему символизму, создало в определенный момент проблему «внезнаковых коммуникаций», которая и привела в конечном счете к его разрушению как семиотической системы. Остановимся вкратце на некоторых этапах этого процесса. Ограничимся несколькими особенно характерными фактами, иллюстрирующими с этой точки зрения восприятие куртуазного универсума взглядом извне, с позиций нового культурного кода, не затрагивая сейчас сложных процессов, происходивших в этом же направлении внутри самого куртуазного универсума.

³⁹ Cf. P. Dronke. *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*. Vol. I. Oxford 1965; M. Lot-Borodine. *De l'amour profane à l'amour sacré*. Paris, 1961, p. 47 sq.

⁴⁰ Ср. в связи с *imaginatio* — «творческой интерпретацией символа» в суфизме статью: Х. Удам. О проблеме значения в суфийских текстах. — Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 198, Тарту, 1967, с. 317—323.

Большой интерес представляет в этой связи упоминавшийся уже провансальский энциклопедический трактат конца XIII в. «Breviari d'Amor» («Часослов любви»), принадлежащий перу францисканского монаха Матфре Эрменгау. В заключительной части трактата содержится большой раздел с характерным названием «Опасное рассуждение о любви» (около 7 тыс. стихов), в котором автор, подкрепляя изложение многочисленными цитатами из трубадуров, по традиции прославляет любовь к Даме как высоко моральный акт и источник всякого совершенствования. В предисловии, однако, ученый монах заранее призывает не следовать его указаниям, не слушать этот раздел в чтении и самим не читать его, разве только за исключением последней главы, посвященной средствам, помогающим против куртуазной любви (*remedia amoris*), а высшим ее оправданием служит в его глазах то обстоятельство, что она якобы приводит иногда к браку. В системе ценностей куртуазного универсума это представлялось бы абсурдом, поскольку куртуазная любовь, незаинтересованная по самой своей сути, может быть обращена, по своеобразному принципу «дополнительности», только к замужней Даме.

Если францисканский автор оглядывается на куртуазную любовь, к которой он уже утратил ключ, с опаской, но цитирует трубадуров еще с симпатией, то иную картину мы наблюдаем в латинском трактате «De amore» Андрея Капеллана, который хотя и написан немного раньше, отражает следующую ступень в истории последовательного разрушения куртуазного универсума.

Трактат состоит из двух прямо противоположных частей. Первые две книги посвящены восхвалениям того, что автор понимает под куртуазной любовью, как источника совершенства, добра и т. п., перемешанным с предупреждениями против разного рода нечестивой, ложной любви.

В третьей книге уже недифференцированная куртуазная любовь [оппозиция *amor purus* ↔ *amor mixtus* (*Fin'Amors* ↔ *Fals' Amors*?)] нейтрализуется в противопоставлении объединившей их светской любви — духовной] подвергается осуждению и предается анафеме *sub specie aeternitatis*: «послышался звон учительского колокольчика, и дети оставив игры с посерьезневшими лицами возвращаются в класс». Эта образная интерпретация автора известной книги «Аллегория любви» С. С. Льюса⁴¹ представляется, однако, неточной. Привнесение в сферу куртуазного универсума оппозиции *светское* ↔ *духовное*, как это сделано во второй части трактата, является анахронизмом, разру-

⁴¹ C. S. Lewis. *The Allegory of Love*. Oxford, 1946, p. 41; Cf. N. Coynhill. *Love and «Foul Delight»: Some Contrasted attitudes*. In: *Patterns of Love and Courtesy. Essays in Memory of C. S. Lewis*. Ed. by J. Lewis. London, 1966.

шающим самые основы мира куртуазии. В пределах куртуазного универсума, который регулируется принципами всеобщего символизма и «абсолютного соответствия», светское является по отношению к духовным порядкам описывающей структурой. Интерпретация «светской» куртуазной любви, как только светской, — явилась, вместе с ортодоксальным ограничением границ духовной любви, фактом трагического непонимания и была равносильна подписанию смертного приговора куртуазному универсуму (ср. выше с. 258). Попытка спасти положение была сделана неким Аннанше, который включил в свой трактат *La doctrine d'amor* (1287) фрагменты из сочинения капеллана Андрея в старофранцузском переводе, придав некоторым отрывкам из первых двух книг непосредственно религиозный смысл, не свойственный им в оригинале, поясняя, что Дама, чьей любви следует добиваться, это дева Мария и т. п.⁴² Отмеченная оппозиция, таким образом, снималась и на новом уровне восстанавливалось некоторое неустойчивое равновесие. Заслуживает внимания тот факт, что комментаторы двадцатого века повторяют часто путь своих предшественников в тринадцатом. Так, если Жильсон в своем противопоставлении куртуазной любви трубадуров цистерцианской философии с известными модификациями продолжает схему капеллана Андрея, то знаменитый исследователь и издатель трубадуров Карл Апфель следует за Аннанше, когда находит в песнях трубадуров прямое религиозное содержание. Что же касается трактата самого капеллана Андрея, то и он подвергся епископскому осуждению в марте 1277 г. в Париже. Эту дату и можно считать заключительным пунктом в истории разрушения куртуазного универсума трубадуров, хотя она не совпадает с ее реальным завершением, а парижская анафема не имела к ней, конечно, никакого прямого отношения.

⁴² Cf. J. J. Parry. *Andreas Capellanus. The Art of Courtly Love*. New-York, 1941, p. 22; P. Rajna. *Il libro di Andrea Capellano in Italia nei secoli XIII e XIV. Studi di filologia romanza XIII*. 1890, p. 206—207.

СЛАВЯНОФИЛЬСТВО, ЗАПАДНИЧЕСТВО И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Б. Ф. Егоров

Среди различных способов классификации культур можно выделить также антиномию *утверждающая — разрушающая* культуры. Речь идет об отношении носителей культур к существующему в данном месте и времени статусу, к существующей культуре. Приятие ее, слияние осуществляется при первом варианте (утверждение), и, наоборот, носители разрушающей культуры отрицают существующую, стремятся ее уничтожить, в связи с неприятием ее основ. Собственно говоря, утверждающая культура и есть сам существующий статус, а в его недрах (иногда с помощью постороннего влияния) может возникать культура враждебная, противостоящая господствующей, стремящаяся к ее разрушению (ср. ленинское учение о двух культурах в каждой национальной культуре).

Относительная длительность существования общества способствует созданию разветвленной, глубоко укоренившейся культуры. Традиции, память о прошлом, «заветы предков» становятся решающими. Утверждающая культура оказывается традиционалистской. Усиливается семиотичность, наращивается вторичная и даже третичная знаковость (знак знака и знак знака знака): бумажные деньги, чеки, облигации, ордена и ленты и т. д. Традиционализм и семиотичность не только вытесняют первозданность, первоосновность чувства, вещей, поступков. Они еще приводят к своеобразному лицемерию¹, т. к. культурные нормы из-за своей древности, знаковости и обобщенности часто не отвечали современным, естественным, индивидуальным потребностям.

Многие интеллигентные чиновники XIX в. как тяжелую внешнюю обязанность воспринимали необходимость посещения

¹ Следует отличать лицемерие от лжи: лицемерие — частный случай лжи; ложь — вообще утаивание, а лицемерие — утаивание истины с помощью сообщения прямо противоположного истине факта.

церкви и соблюдения основных религиозных обрядов. Унифицированная форменная одежда и почти унифицированный выходной костюм мужчины были невыносимы в жаркую пору, особенно в южных губерниях. Как бы ни ненавидел крестьянин своего помещика, он должен был перед ним низко кланяться и ломать шапку. И т. д. и т. п.

Следует оговориться, что традиционализм и семиотичность сами по себе еще не являются обязательными первопричинами лицемерия. Они могут существовать в честном виде (например, церковный обряд для верующего). Но лицемерие обязательно связано с семиотичностью, ибо лицемерящий должен показывать знаки противоположных истинным чувствам или мыслям (традиционализм присутствует здесь как воспитание, научение). Животный мир с примитивными семиотическими системами не знает лицемерия: животное может сдерживать истинные чувства в силу необходимости, но оно никогда не будет выражать противоположные чувства. В этом отношении Л. Толстой не прав, приписывая Холстомеру лицемерие, хотя бы и благородное: «Мерин же нисколько не любил этого чесанья и только из деликатности притворялся, что оно ему приятно». («Холстомер», гл II). Лицемерие — привилегия человеческого общества, и чем культура данного общества более традиционалистская и более семиотичная, тем больше возможностей для «расцвета» лицемерия (впрочем, в умеренных дозах лицемерие, очевидно, *необходимая* принадлежность всякой культуры²: этические нормы, этикет, одежда и т. д. — всегда включают элементы лицемерия: без такого «умеренного» лицемерия невозможны были бы официальные отношения, вообще, общество не могло бы существовать, оно бы развалилось под натиском сиюминутных страстей и настроений индивидуумов).

Особенность русской истории заключается, пожалуй, в том, что различные бурные акции (татарское иго, деяния Иоанна Грозного, смутное время, никонианство, крестьянские восстания, реформы Петра I и т. д.) не давали укрепиться традиционализму, перепахивали и обрубали его корни, способствуя разрушению утверждающей культуры. Правда, вплоть до XIX в. самые первоосновы феодальной культуры: православие, самодержавие, сословная иерархия не были выкорчеваны, а новшества лишь наслаивались на фундамент, по-прежнему обрастая семиотичностью. Так, петровские преобразования, уничтожив некоторые «лицемерные» формы боярского бытия, создали еще более мощные знаковые структуры с обильной дозой лицемерия, начиная с табели о рангах и кончая внедрением в быт западноевропейских норм и предметов.

² Интересно было бы найти критические «размеры» (проценты?) лицемерия, превысив которые общество становится разлагающимся, лживым.

Издавна однако возникал протест против традиционализма, семиотичности, лицемерия. В феодальный период вначале крайними видами протеста были деяния юродивых и «разбойников». Но они не посягали на некоторые первоосновы, например, на религию. Затем появятся более разнообразные формы разрушения культуры, индивидуальные и коллективные. Но наиболее негативные виды протеста, когда происходит отрицание всей существующей культуры, возникнут лишь в середине XIX в. («нигилизм»). Тогда все аспекты культуры, независимо от сословных особенностей, подверглись критике и отрицанию: быт, одежда, этика, искусство, иногда даже наука. В предельном, условно говоря — «базаровском», варианте отрицание совершается чисто негативно, без замены какой-то формы новой структурой: речь идет именно о *разрушении* старой структуры.

Следует подчеркнуть, что первоначальная антисемиотичность, анти-лицемерность нигилизма довольно быстро обросла своими знаками, минус-знаками прежней культуры. Нестриженные головы и небритые лица, нестандартная и помятая одежда, развязность манер вначале были признаком свободы от этикета, признаком естественности, органичности жизни. Но затем они, эти признаки, становились как бы обязательными для нигилиста, возникала необходимость, долженствование. Подобные явления происходили и на наших глазах в виде битников и подражающих им юнцов (свитеры и штаны нарочно рвались, мялись, пачкались для придания им соответствующего якобы «натурального», а на самом деле весьма искусственного, знакового вида). Очевидно, органичным для человеческого общества является именно семиотичность, и никакие самые радикальные попытки уничтожить знаковость не могут иметь успеха.

Разрушение культуры возможно и позитивным способом, т. е. заменой старых идей и форм новыми. Эти новые формы могли существовать в рамках социальной или локальной периферии или даже быть заимствованы извне. Таковы были «западнические» замены в петровскую эпоху. Далеко не всегда ставился вопрос о восстановлении первоначальных смыслов и об уничтожении знаковости; возможна была простая замена одних знаковых структур другими.

Существовал и другой позитивный тип: *исправление* пороков в рамках существующей культуры. Таковой была славянофильская идеология.

В конце николаевского царствования (1840-е гг.) официально утверждалась в качестве господствующей традиционная культура русского самодержавно-крепостнического строя, культура весьма зрелая, сильно окаменевшая и олицемерившаяся.

Даже самым молодым ее формам, созданным в петровское время, было 120—150 лет, что соответствует приблизительно пяти-шести поколениям (вполне достаточный срок для закрепления традиций), не говоря уже о тысячелетней культуре феодальной формации в целом.

Вполне понятно, что интеллигенция, слой, всегда ищущий истины и переосмысливающий знаковые системы, активно боролась с этой культурой. Чисто негативных, т. е. крайне радикальных форм борьбы оппозиция пока, в силу ряда общественно-политических причин, еще не достигла: таковым станет нигилизм шестидесятых годов (очевидно, крайняя негативность может возникнуть значительно позже промежуточных и позитивных форм борьбы: необходима глубокая обветшалость существующей культуры и глубокая же кризисность позитивных попыток замены, чтобы оппозиционеры полностью ушли в отчаянный вандализм деструктуризации).

В сороковых же годах XIX в. борьба русской интеллигенции против существующей феодальной культуры велась в позитивном варианте, точнее, в двух позитивных вариантах, очень интересных для культурной типологии: в *западническом* и *славянофильском*.

Недифференцированная (в таком смысле) передовая культура предшествующей эпохи (декабристы, Пушкин, «любомудры») резко разделилась в сороковые годы на два русла. И протест против крайностей «западничества» предшественников и современников, и страх перед «западническими» тенденциями развития России, и тесная связь с патриархальным бытом способствовали своеобразному традиционализму славянофилов, который отнюдь не толкал их к разрушению феодальной культуры в целом, а наоборот, в конечном счете делал их защитниками этой культуры.

Славянофилы выступали не столько за разрушение культуры, сколько за возврат к ее живым истокам, за разрушение ложных напластований, как петровских и послепетровских, так и допетровских. Главные объекты критики для славянофилов были именно лицемерие и чрезмерная семиотичность современной культуры, поэтому они ратовали за глубинную сущность явлений против мертвящего формализма; против казенных юридических норм и законов общества за естественные народные обычаи и народное мнение; против знаковости за жизненную первозданность.

Так Хомяков, при всей его глубокой религиозности, резко отрицательно относился к застывшей догматике и обрядности православной церкви. Любопытна, например, неоднократно повторявшаяся им мысль, что храмы строятся и службы совершаются не для бога, а для живых людей. Любопытно и отри-

цание им скульптурных фигур святых («похоже на кукол»³). Характерна также его, Хомякова, неоднократная насмешка над горячо любимой матерью: она получила в подарок два камешка с некоей святой горы, которые клала в кружку для питья; один камень — для дневного питья, другой — для ночного; Хомяков притворно ужасался и говорил, что люди перепутали и положили другой камень; мать страшно гневалась, требовала разбора, пока сын не признавался, что шутит⁴.

В этой борьбе, особенно в борьбе против семиотичности за жизненную первозданность, к славянофилам был очень близок Гоголь и очень далек представитель «официальной народности» С. П. Шевырев с его иерархическими социальными представлениями, с пафосом «хорошего тона» светского общества и т. д. Белинский был совершенно прав, озаглавив памфлет на Шевырева «Педант».

Однако противоречивость славянофильской идеологии (традиционалистская борьба с консервативным традиционализмом) приводила и ее носителей к *педантизму*. А педантизм в конечном счете связан с лицемерием, ибо ведет к формалистическому соблюдению закостенелых обычаев.

Известно, как ревностно старались многие славянофилы носить древнерусскую одежду. Она настолько оказывалась искусственно созданной (никто такую уже не носил), что К. Аксакова народ принимал за персиянина, по словам Чаадаева⁵. Было анекдотично, когда Хомяков, являясь в петербургских гостиных в своем «русском» костюме⁶, ночи напролет говорил по-французски (он прекрасно владел французским и английским).

Педантизм распространялся и на человеческие отношения. Всем памятен рассказ Герцена о встрече на улице с К. Аксаковым, который ценя и любя Герцена, все-таки по идейным соображениям вынужден был чуть ли не навсегда распрощаться⁷. Педантичны рассуждения Хомякова после смерти жены о необходимости вдовцу соблюдать нечто вроде «духовного монашества» (иными словами, телесная неверность покойнице возможна, но нельзя «прилепляться сердцем уже ни к какой жен-

³ Запись в дневнике В. И. Хитрово от 21 июля 1850 г. — ГИМ, отдел письменных источников, ф. 178, № 2, л. 65.

⁴ Воспоминания М. А. Хомяковой (дочери) об отце. Там же, № 1, л. 35—35 об.

⁵ См. А. И. Герцен, Собр. соч. в 30 тт. М., 1956, т. IX, с. 148.

⁶ Вот типичный костюм Хомякова, по записи В. И. Хитрово в дневнике от 17 сентября 1848 г.: гости «изумлялись все костюму Алексея Степановича и бороде его: он был в своей славянке, в пунцовой рубашке без галстука и вместо жилета на нем была поддевка» — ГИМ, ф. 178, № 2, л. 39—39 об.

⁷ А. И. Герцен. Там же, с. 163.

цине»⁸). Поразителен также следующий эпизод. При известии о процессе над петрашевцами у Хомякова «вырвалось досадное выражение, что он готов скорее пожертвовать своими детьми, чем видеть их безбожниками и безнравственными либералами»⁹.

Или такое противоречие. С одной стороны, Хомяков протестовал против формализма и бездушной обрядности современной церкви, с другой — он чрезвычайно педантично соблюдал все посты. В январе 1858 г. на вечере у князя В. А. Черкасского вдруг оказалась только скромная пища, а был пост, вспомнили об этом слишком поздно. Ради Хомякова послали срочно в соседнюю гостиницу, там нашлась только холодная соленая рыба. Поев этой рыбы, Хомяков тяжело заболел воспалением легких, был при смерти, почти месяц пролежал в постели¹⁰.

Таким образом, традиционалистский педантизм оборачивался своей дурной стороной: славянофилы ратовали против чрезмерной семиотичности и против лицемерия современного общества, но сами в быту усиливали такие формы, которые лишь укрепляли, а не разрушали семиотичность и лицемерие. Интересно, что царское правительство, подозрительно относившееся к славянофилам, немалое внимание при различных запретах обращало на внешние знаки. Николай I не разрешил императрице пригласить Хомякова в Зимний дворец, предполагая, что тот может явиться в русском костюме. Во время грозы, сгущавшейся над славянофилами после запрета «Московского сборника» (1852), московский генерал-губернатор граф А. А. Закревский приказал им сбрить бороды.

* *
*

Западники типологически близки соратникам Петра I или христианским миссионерам среди народов не-европейской цивилизации: они хотели полностью заменить одну культуру другой, привозной. Конкретно они пытались разрушить русскую феодальную культуру с помощью западно-европейской, т. е. буржуазной культуры первой половины XIX в.

Любопытно однако, что *разрушение* и *замена* — деяния, не автоматически сплетенные: возможно подчеркивание или одной, или другой акции, и тогда создаются несколько отличные друг от друга варианты культурных систем. Если акцент ста-

⁸ Запись в дневнике В. И. Хитрово от 29 января 1852 г. — ГИМ, № 178, № 2, л. 87.

⁹ Там же, запись от 14 мая 1849 г. л. 47 об.

¹⁰ Воспоминания М. А. Хомяковой, ГИМ, ф. 178, № 1, л. 46.

вится на разрушении, то на первое место выдвигается освобождение от лицемерных догм и норм во всех областях жизни. Это та сторона западнической идеологии, от которой протягиваются нити к шестидесятникам, в том числе и к крайним шестидесятникам — «нигилистам». И в научной сфере (произведения Герцена, Бакунина, Грановского, Белинского), и в художественной (Тургенев, Герцен, Некрасов, Огарев, Панаев, Кудрявцев, Дружинин) звучит пафос свободы и естественности как в социально-политическом, так и в культурно-бытовом смысле. Свободные мнения, свободные поступки, свободные чувства, их естественность и искренность становятся идеалом. В пафосе простоты и натуральности наблюдается даже некоторое смыкание со славянофилами и Гоголем. Недаром Гоголь так одобрительно отозвался о «Письмах об Испании» Боткина, где идеализованно прославляется антисемиотичность и антииерархичность испанских обычаев, органическая простота и естественность испанцев¹¹.

А в предельном случае западнический разрушительный вариант приводил к расшатыванию и ликвидации вообще норм и обязанностей. Нужно учесть, что таких предельных случаев было немного, но они существовали как опасная и тревожная тенденция. Такова известная черта М. Бакунина — гипертрофированный эгоизм, представление о собственной личности как о поднявшейся над бытом, поэтому освобожденной от бытовых обязанностей (например, от отдачи долгов). В. П. Боткин был безответственным человеком по отношению к женщинам (сам признавался: «принимать на себя ответственность за судьбу женщины — помилуй бог!»¹²). Тургенев долго не мог ему простить бездумного совращения своей кузины Е. А. Хрущовой; ее ранняя смерть, в 22 года, наступила, вероятно, не без воздействия морального удара¹³. Впрочем сам Боткин явился жертвой «западнической» эмансипации чувств: его московский приятель Л. соблазнил и затем бросил сестру Боткина, Марию Петровну; хорошо, что нашелся другой приятель, расчетливый Фет, который за очень большое приданое согласился на женитьбу¹⁴.

Подобные черты совершенно невозможны в славянофильской культуре, да впрочем и среди большинства западников (Белинский, Герцен, Грановский, Огарев, Тургенев и др.). Это — тенденции не здорового ядра буржуазной культуры, а уже кризиса, распада ее, т. е. разрушавшегося ее варианта.

¹¹ См. Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., изд. АН СССР, 1952, т. XIII, с. 359, 363.

¹² Письмо к И. С. Тургеневу от 17 февраля 1853 г., «Переписка В. П. Боткина и И. С. Тургенева», М.—Л., «Academia», 1930, с. 33.

¹³ См. об этом там же, с. 343—348.

¹⁴ Переписка В. П. Боткина с братом Дмитрием — ИРЛИ, 9029. Лб. 66; письма 1856—1857 гг.

Если же акцент у западников ставился на замене культуры, то жесткое следование нормам другой культуры приводило к педантизму, подобному славянофильскому, но совсем в ином роде. У славянофилов педантизм проявлялся в традиционалистской сфере, у западников, как это ни парадоксально, — в области свободы мнений и чувств. Пафос свободы и равенства мог обернуться нормативным *требованием* свободы и равенства в отношении себя или близких. Таковы многомесячные яростные споры по улаживанию отношений между Белинским и Бакуниным¹⁵. Таковы настойчивые требования Белинского к невесте, чтобы именно она приехала к нему в Петербург (а не он к ней в Москву) для свадьбы¹⁶. Фактически именно друзья настояли на женитьбе Боткина, ибо сам он не слишком жаждал получить в жены модистку с Кузнецкого Моста; но друзья как бы морально заставили его жениться; акция оказалась очень неудачной¹⁷.

Сходство со славянофилами наблюдалось у некоторых западников и относительно педантизма быта и одежды. Только у славянофилов суть заключалась в мелочном следовании древнерусским обычаям в еде, одежде, режиме дня, а у западников — обычаям европейским. Боткин во Франции стремился педантично подражать французам, в Англии — местным жителям. Тургенев писал кн. В. А. Черкасскому 9/21/ июля 1858 г.: «Вы спрашиваете меня о Боткине, я его оставил в Лондоне уже почти совсем превратившегося в англичанина: носит пестрый пиджак, в 6 часов ездит по Rotten Row верхом, подпрыгивая на рыси — и превосходно сквозь зубы выговаривает — Oh yes!»¹⁸.

Широко известно также рабское подражание И. И. Панаева последним новинкам парижской моды.

Таким образом, и в разрушительном варианте, и в «сменном» наблюдается типологическое сходство культур западников и славянофилов, несмотря на существенные отличия, но все-таки сходства больше в «сменном» аспекте, так как славянофилы были плохими «разрушителями». Педантическая же догматичность «сменного» варианта прослеживается и в той, и в другой группировке.

Между прочим, немалое типологическое сходство можно отметить в искусстве и — особенно — в критике у западников и славянофилов. «Сменный» пафос идеала, утопические черты этого идеала, яростная нормативность в борьбе за идеал, —

¹⁵ См. В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. М., 1956, т. XI, с. 160 и след.

¹⁶ Там же, 1956, т. XII, с. 184—237.

¹⁷ См. А. И. Герцен. Собр. соч. в 30 тт. М., 1956, т. IX, с. 255—262.

¹⁸ И. С. Тургенев. Письма, М.—Л., 1961, т. III, с. 228.

все это создает, при весьма существенных различиях в идеологии и в идеале, сходные структурно-функциональные свойства систем: конструирование идеала по принципу долженствования (в противопоставлении сущего и должного), накладывание жестких нормативных требований (опять же по принципу должного) на художественные тексты при их критической оценке, что способствует усилению антиисторических черт в критическом методе. Можно и в этом отношении с западниками и славянофилами сравнить Гоголя 1840-х гг., особенно его «Выбранные места из переписки с друзьями», где утопический идеал и нормативность чрезвычайно ярко выражены (только не в критическом, а в публицистическом варианте). Кстати, углубление историчного мышления у Белинского и Герцена, наоборот, ослабляло указанные черты¹⁹.

Понятно, что нормативность легко может соединиться с иронией по отношению к инакомыслящим. Но, казалось бы, педантизм и нормативность несовместимы с автокритикой, с самоиронией. Однако не было, кажется, ни одного западника, лишённого чувства юмора применительно к друзьям, даже к самому себе. Причем, насмешке подвергалась и нормативность. Известен, например, эпизод, когда Белинский читал Герцену свою обзорную статью «Русская литература в 1841 году», основную часть которой составлял диалог между А, выражавшим позицию Белинского, и ограниченным его оспаривателем Б; четкие нормативные оценки А легко побеждают аморфные вялые суждения Б. Герцен остроумно высмеял такую «игру в поддавки». На вопрос Белинского, как понравилась статья, Герцен ответил: «Очень, все что ты говоришь, превосходно, но скажи, пожалуйста, как же ты мог биться, два часа говорить с этим человеком, не догадавшись с первого слова, что он дурак?» — «И в самом деле так, — сказал, помирая со смеху, Белинский, — ну, брат, зарезал! ведь совершенный дурак!»²⁰.

Самокритика и самоирония по существу являются антиподами педантизма и антиисторической нормативности, ибо такая нормативность как бы заранее предусматривает всего одну, собственную точку зрения как единственно правильную,

¹⁹ Для уточнения следует оговориться, что нормативность существует в любой мировоззренческой системе, но нормативность нормативности разнь. Нормативность, связанная с реалистическим и историчным мышлением, предполагает представление о существовании, синхронно и диахронно, других мировоззренческих систем, нуждающихся в оценке со стороны, но не должных искажаться наложением на изучаемую систему своей нормативной сетки. В тексте же статьи подразумевается как раз искажающая, антиисторичная нормативность.

²⁰ А. И. Герцен. Собр. соч. в 30 тт. М., изд. АН СССР, 1956, т. VIII, с. 289.

истинную; носитель этой точки зрения присваивает себе функцию чуть ли не господа бога, т. е. судьи непогрешимого и законодательного. А ирония всегда раздваивает оценки, предоставляет возможность учесть другое, противоположное мнение²¹. Ирония — спутник смелости и открытости, оптимистической веры в здоровье и силу своей системы, которая (система) не погибнет, а лишь укрепится при предоставлении наблюдателю не только истинной, глубинной оценки, как правило, положительной, но и противоположной, иронической (самоирония возможна в двух вариантах: или псевдообличение достоинств, чаще всего в виде подчеркивания крайностей достоинств, т. е. тех крайностей, когда достоинства оказываются на грани перехода в недостаток, или же псевдовосхваления недостатков; следовательно, в любом случае ирония затрагивает какие-то действительно уязвимые места системы). Самоирония как признак силы предполагает не только смелость обнажения своих изъянов для посторонних, но и возможность исправления.

Итак у западников ирония и самоирония существовала как обязательный признак. Она входила в систему как определенная часть ее, но без гипертрофии. Переполненность культуры иронией означает другую крайность — разрушение идеала и нормативности вообще, выдвижение релятивизма и цинизма как ведущих черт мировоззрения. Такие крайности возникнут в России во второй половине XIX в., при начале распада западной буржуазной культуры (в литературном варианте это творчество Н. Успенского, И. Кушевского), и особенно широко распространятся в начале XX в. (см., например, наследие «сатириконцев»). Впрочем, начало распада можно отнести и к эпохе западников и славянофилов, если учесть уникальное творчество О. Сенковского.

Славянофильская культура не была однородной в отношении к иронии. Связанная с крестьянско-народной средой феодального периода, их культура, естественно, содержала мало оснований для иронии, ибо народная культура патриархальной, так сказать, эпического периода жизни была, как правило, монолитной, сингуляристской, содержащей единственную точку зрения и допускавшей самоиронию в микроскопических дозах²²

²¹ О раздвоении точек зрения при иронии в художественном тексте см.: Б. А. Успенский. Поэтика композиции. М., 1970, с. 137—138, 166.

²² М. М. Бахтин считает (см. его замечательную книгу «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», М., 1965, с. 15), что для средневекового народного праздничного смеха характерны карнавальность, двойственность оценок, равенство всех перед насмешкой, в отличие от сатиры нового времени, где автор ставит себя вне осмеиваемого. Но, во-первых, Бахтин явно преувеличивает меру всеобщности средневекового карнавала, весьма ограниченного и социально, и хронологически — раз или два в году, а, во-вторых, очень многие сатирики нового времени смеются над всем миром, т. е. и над собою (ср. опять же спят

(кстати сказать, не тесной ли близостью к патриархальной крестьянской культуре объясняется нелюбовь Л. Толстого к насмешке и иронии?).

Такие фанатические глашатаи славянофильства как К. Аксаков, И. Аксаков, Ю. Самарин совершенно были лишены даже намека иронического отношения к своей системе. То же можно сказать о братьях Киреевских. У И. Киреевского анти-ироничность усугублялась еще трагедийностью сознания, слабой верой в успешное поступательное развитие славянофильства. А если ощущаешь близость конца, возможность крушения самых дорогих идеалов, то, конечно, не до иронии.

Совершенно другим человеком оказался Хомяков. Будучи от природы живым и насмешливым, он еще и мировоззренчески отличался от И. Киреевского твердой оптимистической верой в скорый успех своего дела. Отсюда такое обилие смеха, шуток, иронии в жизни у Хомякова, о чем пишут все мемуаристы. Не щадил он и крайностей своей системы. В числе первоапрельских розыгрышей, вообще любимых Хомяковым, был такой. Киреевские получили письмо, якобы от Чаадаева, где автор сообщал о намерении вернуться от католицизма к православию²³. Киреевские пришли в восторг от победы истинной веры над ложным мудрствованием незаурядного человека, не скрывали ликования, и были очень огорчены, узнав о шутке.

Так что в целом противостоя западной культуре как сингуляристская и антиироничная, славянофильская система в лице Хомякова содержала интересное исключение, частично сближавшее ее с западничеством. Очень многое в культурах западников и славянофилов сближает их вообще с культурами XIX в., но это — тема особого исследования.

русского предреволюционного журнала «Сатирикон»). Все-таки массовые эпидемии сатиры и иронии характерны для эпох разложения культур (в социальном эквиваленте: для рабовладельческой, феодальной, буржуазной), а не эпох становления и равновесия.

²³ См. А. С. Хомяков, Полн. собр. соч. М., 1900, т. VIII, с. 93.

ЗАМЕЧАНИЯ О СТРУКТУРЕ ТЕКСТА ДХАММАСАНГАНИ (III) ¹

А. М. Пятигорский

0. В предыдущих сообщениях было рассказано о том, что структура текста первой части трактата («Часть о мысли») как бы уже задана оппозицией «дхарма—самаяя». При этом *дхарма* понимается терминологически, то есть как состояние сознания, а *самаяя* (здесь переводимая словом «случай») — как случай, условие функционирования индивидуального психического механизма ². Я думаю, что эта оппозиция является конкретизацией не только абхидхармистской, но и общебуддийской идеи дуализма «психика—сознание», а последняя, в свою очередь, может быть рассмотрена в качестве частного момента того универсального дуалистического принципа, который лежит в основе почти всякого древнеиндийского умозрительного текста, равно позднего или раннего, сокровенного или открытого, йогического или философского.

В этом сообщении я попытаюсь установить ³ некоторые импликации как оппозиции «дхарма—самаяя», так и терминов «дхарма» и «самаяя», взятых в отдельности. Здесь же я позволю себе высказать некоторые общие соображения по поводу дуалистического характера понимания древними индийцами сознания и психики.

1. Возможно, что дуализм «психика—сознание» сам по себе является одной из структур сознания (в смысле вво-

¹ См.: А. М. Пятигорский. Замечания о структуре текста Дхаммасанганы (I и II). Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 236. Тарту, 1969, с. 169—172; вып. 284, Тарту, 1971, с. 120—124.

² По аналогии с термином «состояние сознания» (метатеоретическое значение термина разъяснено в работе: М. К. Мамардашвили, А. М. Пятигорский. Три беседы о метатеории сознания. Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 284. Тарту, 1971) можно условно обозначить *самаяю* как «состояние психики».

³ «Установить» здесь означает «эксплицировать свое понимание».

димых нами терминов, см. здесь сноску 2) ⁴. Чрезвычайно важно понять, что такого рода дуализм является в Дхаммасангани не концептом метатеории, а реально присутствует в тексте как сам себя выявляющий объект теории ⁵. Так, например, понятие «объект» (*dhātu*) соединяется в тексте трактата и с «органами чувств», и с «психикой» (или «разумом»), и с «осознанием разумом», но никак не с «сознанием» ⁵.

2. С точки зрения постороннего наблюдателя (то есть, в данном случае, меня самого) ⁶, практикующего метапсихологический подход к тексту трактата, авторы (или автор) которого практиковали свой метаподход к тексту самой своей жизни, я утверждаю в отношении терминов «дхарма» и «самая» следующее.

2.1. Компоненты «случаев» суть единицы наблюдения человеком своей психики, или, если отвлечься от «наблюдения человеком» (а это возможно, если чисто условно стать на позицию онтологического рассмотрения), элементы психической жизни.

2.2. Но, обозначенные теми же словами *дхармы* суть единицы интерпретации сознанием этой психики (то есть «состояния сознания» относительно психики). Таким образом, здесь одни и те же термины всегда могут относиться и к психике, и к сознанию, будучи собственно терминами и психологии, и метапсихологии, то есть совершенно различными, терминами *par excellence*, и сам список *дхарм* в Дхаммасангани есть в этом смысле список интерпретированных сознанием элементов психической жизни. В рас-

⁴ Или, говоря более точно, — одной из содержательностей, либо одним из фактов сознания. Вместе с тем возможно и иное понимание этой оппозиции, если рассматривать ее как чисто символическую конструкцию, подобную фрейдистской оппозиции «сознательное — подсознательное».

⁵ Даже при том, что в данном случае речь идет о «различительном сознании» (*viññāṇam*), то есть о сознании в психическом аспекте, о сознании как психике. Сочетания со словом «объект» даны здесь следующим образом:

manodhātu — «объект психики»;

manoviññāṇadhātu — «объект осознания разумом»;

saksurdhātu — «объект зрения», и т. д.

⁶ Но предполагала ли вообще буддийская психологическая теория позицию «постороннего наблюдателя», позицию, так сказать, «третьего лица»? — Уверен, что не предполагала. В европейской науке удаление исследователя от объекта, его «отстранение» от изучаемой материи, это — высший принцип и основное условие корректного исследования. Но ведь в древней-то буддийской науке «изучаемой материей» была прежде всего психика самого наблюдающего, изучающего. И поэтому, при изучении практически любого «объекта» в буддийской психологии это отстранение (то есть рассмотрение самого себя как «другого», «чужого», «второго») само лежит внутри науки, знания, входит в их содержание.

смотрении *дхарм* этого списка обнаруживается возможность двух подходов: 1) всякая *дхарма* может рассматриваться как чистая возможность сознания феноменов индивидуальной психики, как некоторая «пустая оболочка», абсолютно безразличная к конкретному психологическому содержанию; 2) всякая *дхарма* может рассматриваться как факт присутствия, наличия, обнаружения в сознании конкретного психологического содержания, то есть того или иного феномена индивидуальной психики.

2.3. При этом, естественно, посторонний наблюдатель, практикующий такое рассмотрение, может и само это рассмотрение рассматривать и пересматривать до бесконечности в смысле *дхарм*, до бесконечности повышая ранг своей рефлексивной процедуры (то есть практикуя подход 1) — с одной стороны, и до бесконечности возвращаясь к осознанию работы своих психических механизмов (то есть практикуя подход 2) — с другой. Я думаю, что именно наблюдение этого практического обстоятельства йогами буддийской древности могло натолкнуть на идею «пустоты», как генерального и универсального символа бесконечно повторяющейся в обоих направлениях операции сознания (понимаемого в качестве некоторой генеральной и универсальной метаоперации по отношению ко всем другим возможным операциям) ⁷.

3. Но дуализм «дхарма—самаяя» есть одновременно и дуализм уровней рассмотрения. Ибо единица интерпретации психики, психического сознанием (то есть «состояние сознания») может всякий раз быть вновь реинтерпретирована в смысле наблюдения психики психикой и, таким образом, вновь обрести реальное психологическое содержание, которого эта единица была лишена на уровне сознания (будучи рассмотрена там как одно из состояний сознания). И тогда само сознание также может быть реинтерпретировано не «как таковое», не как «дхарма», а уже в смысле психики, то есть как психический феномен, процесс или способность, либо даже в смысле более частных психологических спецификаций.

Отсюда со всей очевидностью вытекает, что само понятие «психология» применительно к древним буддийским текстам есть нечто совершенно нереальное, если не принимать во

⁷ К сожалению, «как это случилось на самом деле» — едва ли может быть доступно пониманию современного исследователя. Возможно, что практическая буддийская йога действительно оказалась тем путем, методом, который «вел» в концепцию пустоты, как в некоторую особую, иную структуру сознания. Но возможно и нечто другое, а именно, что и «пустота» (*шуньята*) изначально существовала в качестве некоторого исходного символа и вместе — объекта — буддийской йоги, медитация над которым и была методом введения в особую, иную структуру сознания.

внимание, во-первых, того, что в этих текстах (как и на самом деле) психика и сознание суть вещи разные, и, во-вторых, того, что их дуализм предполагает необходимость наличия некоторой метатеории, не относящейся к психологии в собственном смысле слова⁸.

4. Дуализм, понимаемый как общий принцип древнеиндийского умозрения (принцип, надо сказать, во многом переживший само это умозрение и распространившийся вместе с буддизмом и на умозрения многих иных азиатских культур) проявляется и действует и при подходе к психике как таковой, то есть в ее отвлечении от сознания. Этот принцип действует как в понимании тенденций, направленности, ориентации психики, так и в аналитическом описании ее составных частей, функций и субстратов.

4.1. В весьма примитивном (например — психоаналитическом!) понимании психики ее двойственность выступает как «интравертность — экстравертность», то есть здесь берется за основание элементарная псевдопространственная направленность психики субъекта, соответственно — субъективная или объективная. Тут же речь идет о гораздо более тонких различиях, поскольку основным здесь будет не противопоставление «субъект—объект» (ибо, строго говоря, в буддийской психологии «субъект» в собственном смысле этого слова отрицается!), а противопоставление «психика—сознание». И психика, таким образом, рассматривается как ориентированная на психику же, либо как ориентированная на сознание. Но к этому необходимо сделать две оговорки. Во-первых, ориентирование на сознание есть психическое (а не относящееся к сознанию), а сознание здесь выступает в качестве некоторых объективаций психики⁹ (каковыми оно само по себе не может являться), объективаций, очевидно, содержательных по преимуществу; в этом смысле «сознание» здесь есть условное обозначение определенной тенденции психики, а не собственно сознания. Во-вторых, ориентирование на сознание здесь реализуется как движение в некоторой промежуточной сфере, где психическое приобретает абсолютное значение, отличное от тех аналитических значений, которые получают в случае ориентирования психики на нее самое. В самом же общем смысле можно сказать, что такое ориентирование предполагает интерпретации сознания в психическом механизме, то есть

⁸ См.: R. Johansson. Psychology of Nirvana. L., 1969, p. 33.

⁹ Подобно тому, как «само сознание» может выступить в качестве индивидуации психики (в случае «состояний сознания»).

предполагает наличие определенных «ментальных состояний» (в некотором роде обратных «состояниям сознания») ¹⁰.

4.2. Будучи применен в собственно психологической области, этот дуализм выявляется прежде всего в двойственности самих аналитических объектов. Таким образом, например, «различительное сознание» (*viññānam*) на уровне сознания выступает либо как принадлежащее «сфере сознания», либо как одно из состояний сознания; на уровне дуализма «психика—сознание» оно выступает либо как состояние сознания, либо как ментальное состояние. Но на уровне самой психики оно уже будет фигурировать либо как материальный субстрат, либо как материальная способность ¹¹. Таким образом, всякая «ступенька» этой «лестницы уровней» обозначена другой парой понятий ¹².

4.3. По-видимому, можно себе представить «уровень личностного существования» в качестве одного из уровней, где особым образом будет реализоваться принцип двойственности. Это видно хотя бы на примере все той же дхармы «мысль» (*citta*, N 5), где, в частности, «мысль» фигурирует и как «различительное сознание» (*viññānam*) и как оно же, но в качестве пятого комплекса личности (*viññānakhandho*). Мне думается, что переход от эмпирически постигаемого психического механизма личности (*puggalo*) к внеэмпирическому «Я» был бы возможен только как переход от психики к сознанию, от феноменов к *дхармам*. Но в том-то и дело, что такой *дхармы* как «Я» в буддизме нет, то есть, выражаясь в терминах предложенной метатеории сознания, «не существует такой структуры сознания как «Я»».

¹⁰ Гюнтер пишет о знаменитом сиддхе Наропе: «Годами он был поглощен интеллектуальной деятельностью, по своему существу аналитической, и потому забыл о том, что человеческий орган познания — двухфокусный». И далее, о Наропе же: «... у него возникает смутное представление о том, что всякий предмет, попадающий в поле его восприятия, обладает значением вне ряда фактов, в которых он фигурирует». Здесь совершенно четко поставлен вопрос о двойственной ориентации индивидуального психического механизма и, одновременно (и соответственно), о двойственности значения объектов этого механизма. См.: Н. V. Guenther. *The biography of Naropa*. Oxford, 1965, introduction.

¹¹ При этом всегда остается возможность «реинтерпретации» одного в смысле другого.

¹² Таким образом набор ключевых слов есть набор обозначений психологических импликаций, в то время как психологическое понятие есть то, что имплицитно некоторые реальные содержания. Так, например, понятие «орган чувства» (*indriyam*) имплицитно «орган чувства как субстрат чувствования» и «орган чувства как способность чувствования», «разум», «психика» (*manas*) имплицитно «разум как орган «мышления» (так сказать, «шестой орган чувства») и «разум как способность разумения» (*manindriyam*) и т. д. (см. I, 1, § 1, §§ 1, 1). Многие авторы полагают такую двойственность и особенностью йогического описания психики, и особенностью самой психики, как описуемого объекта.

5. Отсюда возникает возможность установления импликаций буддийского термина *anatta* («не-Я») на основе абхидхармистского подхода к проблеме.

Первая импликация (эпистемологическая): невозможно рассмотрение какой-либо вещи как «сознания» и «Я».

Вторая импликация (психологическая): возможно существование такого уровня или состояния психики (если смотреть на дело с точки зрения индивидуального психического механизма), либо такого состояния сознания (если смотреть на это с точки зрения возможности интерпретации психического механизма в смысле сознания), когда нет «Я» (в частности — как носителя или субъекта сознания)¹³ и есть сознание; в этом случае сам принцип и термин *анатта* выступает как знак такого уровня¹⁴.

Третья импликация (онтологическая): невозможно существование такой вещи, которая бы могла быть и «сознанием» и «Я».

¹³ В связи с этим и строго терминологически, теория абхидхармы уже никак не может называться субъективным идеализмом, ибо в ней ни психика, ни сознание не могут быть приписаны никакому субъекту.

¹⁴ Можно предположить, что концепция «отсутствия Я» могла возникнуть лишь в том месте и в ту эпоху, где концепция «наличия Я» была исключительно развита, имела универсальное значение и была тщательнейше разработана, как в монистическом (Упанишады, Бхагавадгита, ранняя веданта), так и в плюралистическом (джайнизм) вариантах. Более того, она могла возникнуть лишь там, где концепции «наличия Я», став главным объектом умозрения элиты мудрецов, для многих других стала фактом реального мироощущения.

МИФ — ИМЯ — КУЛЬТУРА

Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский

I

1. *Мир есть материя.*

Мир есть конь.

Одна из этих фраз принадлежит тексту заведомо мифологическому («Упанишады»), между тем как другая может служить примером текста противоположного типа. При внешнем формальном сходстве данных конструкций между ними имеется принципиальная разница:

а) Одинаковая связка (*есть*) обозначает здесь совершенно различные в логическом смысле операции: в первом случае речь идет об определенном соотнесении (которое может пониматься, например, как соотнесение частного с общим, включение во множество и т. п.), во втором — непосредственно об отождествлении.

б) Предикат также различен. С позиции современного сознания слова *материя* и *конь* в приведенных конструкциях принадлежат различным уровням логического описания: первое тяготеет к уровню метаязыка, а второе — к уровню языка-объекта. Действительно, в одном случае перед нами ссылка на категорию метаописания, то есть на некоторый абстрактный язык описания (иначе говоря, на некоторый абстрактный конструкт, который не имеет значения вне этого языка описания), в другом — на такой же предмет, но расположенный на иерархически высшей ступени, перво-предмет, праобраз предмета. В первом случае существенно принципиальное отсутствие изоморфизма между описываемым миром и системой описания; во втором случае, напротив, — принципиальное признание такого изоморфизма. Второй тип описания мы будем называть «мифологическим», первый — «немифологическим» (или «дескриптивным»).

ВЫВОД: В первом случае (дескриптивное описание) мы имеем ссылку на метаязык (на категорию или элемент метаязыка). Во втором случае (мифологическое описание) — ссылку на метатекст, то есть на текст, выполняющий металингви-

стическую функцию по отношению к данному; при этом описываемый объект и описывающий метатекст принадлежат одному и тому же языку.

СЛЕДСТВИЕ: Поэтому мифологическое описание принципиально монолингвистично — предметы этого мира описываются через такой же мир, построенный таким же образом. Между тем, немифологическое описание определенно полилингвистично — ссылка на метаязык важна именно как ссылка на иной язык (все равно, язык абстрактных конструктов или иностранный язык — важен сам процесс перевода-интерпретации). Соответственно и понимание в одном случае так или иначе связано с переводом (в широком смысле этого слова), в другом же — с узнаванием, отождествлением. Действительно, если в случае дескриптивных текстов информация вообще определяется через перевод, — а перевод через информацию, — то в мифологических текстах речь идет о трансформации объектов, и понимание этих текстов связано, следовательно, с пониманием процессов этой трансформации.

Итак, в конечном счете дело может быть сведено к противопоставлению принципиально одноязычного сознания и такого, которому необходима хотя бы пара различно устроенных языков. Сознание, порождающее мифологические описания, мы будем именовать «мифологическим».

Примечание: Во избежание возможных недоразумений следует подчеркнуть, что в настоящей работе нас не будет специально интересоваться вопросом о мифе как специфическом повествовательном тексте и, следовательно, о структуре мифологических сюжетов (так же, как и тот угол зрения, который рассматривает миф как систему и в связи с этим сосредоточивает внимание на парадигматике мифологических элементов). Говоря о мифе или мифологизме, мы всегда имеем в виду именно миф как феномен сознания. (Если иногда нам и придется ссылаться на некоторые сюжетные ситуации, характерные для мифа как текста, то они будут интересоваться нас прежде всего как порождение мифологического сознания.)

2. Мир, представленный глазами мифологического сознания, должен казаться составленным из объектов:

1) одноранговых (понятие логической иерархии в принципе находится вне сознания данного типа);

2) нерасчленимых на признаки (каждая вещь рассматривается как интегральное целое);

3) однократных (представление о многократности вещей подразумевает включение их в некоторые общие множества, то есть наличие уровня метаописания).

Парадоксальным образом мифологический мир однорангов в смысле логической иерархии, но зато в высшей мере иерархичен в семантически-ценностном плане; нерасчленим на признаки,

но при этом в чрезвычайной степени расчленим на части (составные вещественные куски); наконец, однократность предметов не мешает мифологическому сознанию рассматривать — странным для нас образом — совершенно различные, с точки зрения немифологического мышления, предметы как один.

Примечание: Мифологическое мышление, с нашей точки зрения, может рассматриваться как парадоксальное, но никоим образом не как примитивное, поскольку оно успешно справляется со сложными классификационными задачами. Сопоставляя его механизм с привычным нам логическим аппаратом, мы можем установить известный параллелизм функций. В самом деле:

Иерархии метаязыковых категорий соответствует в мифе иерархия самих объектов, в конечном смысле — иерархия миров.

Расчленению на дифференциальные признаки здесь соответствует расчленение на части («часть» в мифе функционально соответствует «признаку» дескриптивного текста, но глубоко от него отличается по механизму, поскольку не характеризует целое, а с ним отождествляется).

Логическому понятию класса (множества некоторых объектов) в мифе соответствует представление о многих, с внемифологической точки зрения, предметах, как об одном.

3. В рисуемом таким образом мифологическом мире имеет место достаточно специфический тип семиозиса, который сводится в общем к процессу номинации: знак в мифологическом сознании аналогичен собственному имени. Напомним в этой связи, что общее значение имени собственного принципиально тавтологично: то или иное имя не характеризуется дифференциальными признаками, но только обозначает объект, к которому прикреплено данное имя; множество одноименных объектов не разделяют с необходимостью никаких специальных свойств, кроме свойств обладания данным именем¹.

¹ Ср. у Р. О. Якобсона: «Имена собственные ... занимают в нашем языковом коде особое место: общее значение имени собственного не может быть определено без ссылки на код. В английском языковом коде *Jerry* 'Джерри' обозначает человека по имени Джерри. Круг здесь очевиден: имя обозначает всякого, кому это имя присвоено. Имя нарицательное *pup* 'щенок' обозначает молодую собаку, *mongrel* 'помесь' — собаку смешанной породы, *hound* 'охотничья собака', 'гончая' — собаку, с которой охотятся, тогда как *Fido* 'Фидо' обозначает лишь собаку, которую зовут Фидо. Общее значение таких слов, как *pup*, *mongrel* или *hound* может быть соотносено с абстракциями типа *puppyhood* 'щеночество', *mongrelhood* 'помесьность' или *houndness* 'гончость', а общее значение слова *Fido* таким путем описано быть не может. Перефразируя слова Бертрана Рассела, можно сказать, что есть множество собак по имени *Fido*, но они не обладают никаким общим свойством *Fidoness* 'фидоизм'» (см.: Р. О. Якобсон. Шифтеры, глагольные категории и русский глагол. «Принципы типологического анализа языков различного строя», М., 1972, с. 96, ср.: R. Jakobson. Shifters, Verbal

Соответственно, если фраза *Иван — человек* не относится к мифологическому сознанию, то одним из возможных результатов ее мифологизации может быть, например, фраза *Иван — Человек* — и именно в той степени, в какой слово *человек* в последней фразе будет выступать как имя собственное, отвечающее персонификации объекта и не сводимое к «человечности» (или вообще к тем или иным признакам «*homo sapiens*»)². Ср., с другой стороны, аналогичное соответствие фраз *Иван — геркулес* и *Иван — Геркулес*, где слово *геркулес* в одном случае выступает как нарицательное, а в другом — как собственное имя, соотношенное с конкретным персонажем, принадлежащим иной ипостаси; в последнем случае имеет место не характеристика Ивана по какому-либо частному признаку (например, по признаку физической силы), а характеристика его через интегральное целое — через наименование. Легко согласиться, что пример этот имеет несколько искусственный характер, поскольку нам трудно в действительности отождествить конкретное лицо с мифологическим Гераклом: последний связывается для нас с определенным культурно-историческим периодом. Но вот совершенно реальный пример: в России в XVIII веке противники Петра Первого называли его «антихристом». При этом для одних это был способ характеристики его личности и деятельности, другие же верили, что Петр на самом деле и есть Антихрист. Один и тот же текст, таким образом, может функционировать существенно различным образом.

Итак, если в рассмотренных примерах с нарицательными именами в предикатной конструкции имеет место соотношение с некоторым абстрактным понятием, то в соответствующих примерах с собственными именами имеет место определенное отождествление (соотнесение с изоморфным объектом в иной ипостаси). В языках с артиклем подобная трансформация в некоторых случаях, по-видимому, может быть осуществлена посредством детерминации имени, выступающего в функции предиката, при помощи определенного артикля. В самом деле, определенный артикль превращает слово (точнее, детерминированное со-

Categories, and the Russian Verb, in: R. Jakobson, Selected writings, II, The Hague — Paris, 1971, p. 131).

² В этой связи, между прочим, представляет определенный интерес история евангельского выражения «есе *homo*» («се человек») (Иоанн, XIX, 5). Есть основания предполагать, что эта фраза была реально произнесена по-арамейски; но тогда она, видимо, должна была первоначально значить просто «вот он» — в связи с тем, что слово, выражающее понятие «человек», употреблялось в арамейском в местоименном значении, примерно так же, как употребляется слово *man* в современном немецком языке (А. А. Зализняк, устное сообщение). Дальнейшее переосмысление этой фразы связано с тем, что слово «человек» (представленное в соответствующем переводе евангельского текста) стало пониматься, в общем, аналогично собственному имени, т. е. произошла его мифологизация.

четание) в названии, выделяя обозначаемый объект как известный и конкретный³.

Примечание: Следует подчеркнуть связь некоторых типичных сюжетных ситуаций с номинационным характером мифологического мира. Таковы ситуации «называния» вещей, не имеющих имени, которые рассматриваются одновременно и как акт творения⁴; переименования как перевоплощения или перерождения; овладения языком (например, птиц или животных); узнавания «истинного» названия или сокрытия его⁵. Не менее показательны разнообразные табу, накладываемые на имена собственные; с другой стороны, и табуирование имен нарицательных (например, названий животных, болезней и т. д.) в целом ряде случаев определенно указывает на то, что соответствующие названия осознаются (и, соответственно, функционируют в мифологической модели мира) именно как собственные имена⁶.

Можно сказать, что общее значение собственного имени в его предельной абстракции сводится к мифу. Именно в сфере собственных имен происходит то отождествление слова и денотата, которое столь характерно для мифологических представлений и признаком которого являются, с одной стороны, всевозможные табу, с другой же — ритуальное изменение имен собственных (ср. ниже, § III-2).

Это отождествление названия и называемого, в свою очередь, определяет представление о неконвенциональном характере соб-

³ Связь собственного имени и категории определенности, выражаемой определенным артиклем, раскрыта в арабской туземной грамматической традиции. Собственные имена рассматриваются здесь как слова, определенность которых исконно присуща им по их семантической природе. См.: Г. М. Габучан. Теория артикля и проблемы арабского синтаксиса. М., 1972, с. 37 и сл.

Характерно, что в «Грамматике славенской» Федора Максимова (СПб., 1723, с. 179—180) знак титлы, знаменующий в церковнославянских текстах сакрализацию слова, сопоставляется по своей семантике с греческим артиклем: и тот и другой несут значение единственности.

⁴ Ср.: В. В. Иванов. Древнеиндийский миф об установлении имен и его параллель в греческой традиции, «Индия в древности», М., 1964; И. М. Троицкий [Тронский]. Из истории античного языкознания, «Советское языкознание», II, Л., 1956, с. 24—26.

⁵ Ср. также характерное для мифологического сознания представление о мире как о книге, когда познание приравнивается к чтению, базирующемуся именно на механизме расшифровок и отождествлений. См.: Ю. Лотман, Б. Успенский. О семиотическом механизме культуры. Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 284. Тарту, 1971, с. 152.

⁶ Так, например, название болезни (вслух) может осмысляться именно как призывание ее: болезнь может придти, услышав свое имя (ср. в этой связи обиходные выражения типа «накликать беду, болезнь» и т. п.). См. богатый материал этого рода, собранный в монографическом исследовании: Д. К. Зеленин. Табу слов у народов Восточной Европы и Северной Азии (ч. I — «Сборник Музея антропологии и этнографии», т. VIII, Л., 1929, с. 1—144; ч. II — там же, т. IX, Л., 1930, с. 1—166).

ственных имен, об их онтологической сущности⁷. Отсюда мифологическое сознание может осмысляться с позиции развития семиозиса как асемiotического.

Итак, миф и имя непосредственно связаны по своей природе. В известном смысле они взаимоопределяемы, одно сводится к другому: миф — персонален (номинационен), имя — мифологично⁸.

3.1. Исходя из сказанного, можно считать, что система собственных имен образует не только категориальную сферу естественного языка, но и особый его мифологический слой. В ряде языковых ситуаций поведение собственных имен настолько отличается от соответствующего поведения других языковых категорий, что это невольно наталкивает на мысль о том, что перед нами инкорпорированный в толщу естественного языка некоторый другой, иначе устроенный, язык.

Мифологический пласт естественного языка не сводится непосредственно к собственным именам, однако собственные имена составляют его ядро. Как показывает целый ряд специальных лингвистических исследований (в настоящее время работа в этом направлении ведется С. М. и Н. И. Толстыми), в языке вычленяется вообще особый лексический слой, характеризующийся экстранормальной фонетикой, а также специфическими грамматическими признаками, кажущимися на фоне данного языка аномальными: сюда относятся, между прочим, звукоподражания, разнообразные формы экспрессивной лексики, так называемые «детские слова» (*nursery-words*)⁹, формы клича и отгона животных и т. п. При этом данный слой, с точки зрения самого носителя языка, выступает как первичный, естественный, не-знаковый: показательно, в частности, что соответствующие элементы используются в ситуации разговора с детьми (детские

⁷ Ср. в этой связи древнегреческое представление о правильности имен по природе (см. И. М. Троицкий, указ. соч., с. 25).

⁸ Подтверждение того, что нарицательное наименование предмета в мифологическом мире является также его индивидуальным собственным именем, можно обнаружить в ряде текстов. Так, например, в «Младшей Эдде», в рассказе о том, как Один (назвавшись Бельверком) отправился добывать мед поэзии, читаем: «Бельверк достает бурав по имени Рати». В примечании издатели констатируют: «Это имя и значит 'бурав'» («Младшая Эдда» изд. подготовили О. А. Смирницкая и М. И. Стеблин-Каменский, Л., 1970, с. 59; ср. еще аналогичные указания на с. 72 и 79 этого же изд.). См. специальный анализ языка Гомера в этом аспекте в кн.: М. С. Альтман, Пережитки родового строя в собственных именах у Гомера, Л., 1936. Вместе с тем, другой вариант той же тенденции проявляется в характерном для рыцарских эпических текстов присвоении собственных имен мечам: меч Роланда — Дюрандаль, меч Зигфрида — Бальмунг.

⁹ Имеются в виду специальные лексические формы, которые употребляют взрослые при разговоре с детьми.

слова), с животными (подзывные слова, ср. еще названия животных по мастям и т. д.), а иногда и с иностранцами и т. п. Симптоматично, что слова такого типа могут объединяться как по форме, так и по употреблению с собственными именами: так, в русском языке «детские слова» оформляются по типу гипокористических собственных имен (*киса, бяка; вова* как обозначение волка, *петя* — петуха, и т. п.), подзывные слова (*цып-цып, кис-кис, мась-мась*, и т. п.) выступают, по существу, как звательные формы (соответственно, от *цыпа, киса, мась* и т. д.). Не менее показательна и обнаруживающаяся при этом общность с детским языком, которая объясняется той особой ролью, которую играют собственные имена в мире ребенка (где вообще все слова могут потенциально выступать как имена собственные); см. специально ниже, § 1-5.

4. Мифологическому миру присуще специфическое мифологическое понимание пространства: оно представляется не в виде признакового континуума, а как совокупность отдельных объектов, носящих собственные имена. В промежутках между ними пространство как бы прерывается, следовательно, не имея такого, с нашей точки зрения, основополагающего признака, как непрерывность. Частным следствием этого является «лоскутный» характер мифологического пространства и то, что перемещение из одного *locus*'а в другой может протекать вне времени, заменяясь некоторыми устойчивыми былинными формулами, или же произвольно сжиматься или растягиваться по отношению к течению времени в *locus*'ах, обозначенных собственными именами. С другой стороны, попадая на новое место, объект может утрачивать связь со своим предшествующим состоянием и становиться другим объектом (в некоторых случаях этому может соответствовать и перемена имени). Отсюда вытекает характерная способность мифологического пространства моделировать и иные, непространственные (семантические, ценностные и пр.) отношения.

Заполненность мифологического пространства собственными именами придает его внутренним объектам конечный, считаемый характер, а ему самому — признаки отграниченности. В этом смысле мифологическое пространство всегда невелико и замкнуто, хотя в самом мифе речь может идти при этом о масштабах космических¹⁰.

¹⁰ Чрезвычайно ярко представление о зависимости поведения человека от *locus*'а выражено в одной из раннесредневековых армянских легенд, дошедших до нас в тексте «Истории Армении» Павстоса Бюзанда. В ней рассказывается эпизод, относящийся к IV в., когда Армения была поделена между Византией и Сасанидской Персией. Поскольку в восточной (персидской) Армении династия армянских царей Аршакидов еще некоторое время продолжала существовать, находясь в вассальной зависимости от персидских

Говоря об ограниченном, считаемом характере мифологического мира, мы можем сослаться на то обстоятельство, что наличие нескольких разных денотатов у имени собственного в принципе противоречит его природе (создавая существенные затруднения для коммуникации), тогда как наличие разных денотатов у нарицательного имени представляет собой, вообще говоря, нормальное явление.

Примечание: Сюжет мифа как текста весьма часто основан на пересечении героем границы «тесного» замкнутого пространства и переходе его во внешний безграничный мир. Однако в

царей, и, одновременно, продолжая бороться за восстановление независимости страны, легенда чрезвычайно оригинально, оставаясь в рамках мифологических представлений, раскрыла возможности двойного поведения человека, как результата перехода его из одного locus'a в другой. Персидский царь Шапух, желая узнать тайные намерения своего вассала, армянского царя Аршака, приказал засыпать половину своего шатра армянской землей, а другую — персидской. Пригласив Аршака в шатер, он взял его за руку и стал прогуливаться с ним из угла в угол: «И когда они, прохаживаясь по шатру, ступили на персидскую землю, то он сказал: "Царь армянский Аршак, ты зачем стал мне врагом; я же тебя как сына любил, хотел дочь свою выдать за тебя замуж и сделать тебя своим сыном, а ты ожесточился против меня, сам от себя, против моей воли, сделался мне врагом..."». Царь Аршак сказал: "Согрешил я и виновен перед тобою, ибо, хотя я настиг и одержал победу над твоими врагами, перебил их и ожидал от тебя награды жизни, но враги мои ввели меня в заблуждение, запугали тобою и заставили бежать. И клятва, которой я клялся тебе, привела меня к тебе, и вот я перед тобою. И я твой слуга, в руках у тебя, как хочешь, так и поступай со мной; если хочешь, убей меня, ибо я, твой слуга, весьма виновен перед тобою и заслужил смерти". А царь Шапух, снова взяв за руку и прикидываясь наивным, прогуливался с ним и повел его в ту сторону, где на полу насыпана была армянская земля. Когда же Аршак подошел к этому месту и ступил на армянскую землю, то, крайне возмущившись и возгордившись, переменил тон и, заговорив, сказал: "Прочь от меня, злодей — слуга, что господином стал над своими господами. Я не прошу тебе и сыновьям твоим и отомщу за предков своих"». Это изменение в поведении Аршака повторяется в тексте многократно, по мере того как он ступает то на армянскую, то на персидскую землю. «Так с утра и до вечера много раз он [Шапух — Ю. Л., Б. У.] испытывал его, и каждый раз, когда Аршак ступал на армянскую землю, становился надменным и грозил, а когда ступал на местную [персидскую — Ю. Л., Б. У.] землю, то выражал раскаяние» (см.: История Армении Фавстоса Бузанда, перевод с древнеармянского и комментарии М. А. Гервояна, Ереван, 1953, с. 129—130).

Следует подчеркнуть, что понятия «армянская земля», «персидская земля» здесь изоморфны понятиям «Армения», «Персия» и воспринимаются как метонимия лишь современным сознанием (ср. аналогичное употребление выражения «Русская земля» в русских средневековых текстах; когда Шаляпин в заграничных странствиях возил с собою чемодан с русской землей, она, конечно, выполняла для него функцию не поэтической метафоры, а мифологического отождествления). Следовательно, поведение Аршака меняется в зависимости от того, частью какого имени собственного он выступает. Отметим, что средневековое вступление в вассалитет, сопровождаемое символическим актом отказа от некоторого владения и получения его обратно, семантически расшифровывалось как перемена названия владения (ср. распространенный в русской крепостнической практике обычай перемены названия поместья при покупке его новым владельцем).

основе механизма порождения подобных сюжетов лежит именно представление о наличии малого «мира собственных имен». Мифологический сюжет такого рода начинается с перехода в мир, наименование предметов в котором человеку неизвестно. Отсюда сюжеты о неизбежности гибели героев, выходящих во внешний мир без знания нечеловеческой системы номинации, и выживании героя, чудесным образом получившего такое знание. Само существование «чужого» разомкнутого мира в мифе подразумевает наличие «своего», наделенного чертами считаемости и заполненного объектами — носителями собственных имен.

5. Охарактеризованное выше мифологическое сознание может быть предметом непосредственного наблюдения при обращении к миру ребенка раннего возраста. Тенденция рассматривать все слова языка как имена собственные¹¹, отождествление познания с процессом номинации, специфическое переживание пространства и времени (ср. в рассказе Чехова «Гриша»: «До сих пор Гриша знал один только четырехугольный мир, где в одном углу стоит его кровать, в другом — нянькин сундук, в третьем — стул, а в четвертом — горит лампадка»¹²), и ряд других, совпадающих с наиболее характерными чертами мифологического сознания, признаков позволяет говорить о детском сознании как о типично мифологическом¹³. По-видимому, в мире ребенка на определенной стадии развития нет принципиальной разницы между собственными и нарицательными именами, т. е. это противопоставление вообще не является релевантным.

В этой связи уместно вспомнить чрезвычайно существенное наблюдение Р. О. Якобсона, указавшего, что собственные имена первыми приобретаются ребенком и последними утрачиваются при афатических расстройствах речи. Примечательно при этом, что ребенок, получая из речи взрослых местоименные формы — наиболее поздние, по наблюдениям того же автора, — использует их как собственные имена: «Например, он [ребенок — Ю. Л., Б. У.] пытается монополизировать местоимение 1-го лица: „Не смей называть себя ‘я’. Только я это я, а ты только ты”»¹⁴.

¹¹ Отсюда, между прочим, звательная форма может выступать в «детских словах» (*nursery words*) как морфологически исходная, ср., например, *божа* или *бозя* (т. е. «Бог») явно образованные от зв. *боже* (пример сообщен С. М. Толстой). Совершенно аналогично, *киса* может восприниматься как производное от *кис-кис*, и т. п.

¹² Разрядка в цитируемых текстах здесь и далее наша. — Ю. Л., Б. У.

¹³ Ср. в этой связи характеристику «комплексного мышления» ребенка у Л. С. Выготского в его кн. «Мышление и речь» (Л. С. Выготский. Избранные психологические исследования, М., 1956, с. 168 и сл.).

¹⁴ Р. О. Якобсон. Ук. соч., с. 98. — Ср. в этой связи слова Бога в Библии: «Я тот же, Который сказал: вот Я!» (Исаия, LII, 6, ср.: Исход,

Любопытно сопоставить с этим табуистическое использование местоимений (*он, тот* и т. п.), которое наблюдается в различных этнографических ареалах при именовании черта, лешего, домового или, с другой стороны, при назывании жены или мужа (в связи с накладываемым на супругов запретом употреблять собственные имена друг друга) — когда местоимение фактически функционирует как собственное имя¹⁵.

Не менее показательны, вообще говоря, обозначение в детской речи действия. Дойдя до места, где взрослый употребил бы глагол, ребенок может перейти на паралингвистическое изображение действия, сопровождаемое междометным словотворчеством. Можно считать это именно специфической для детской речи формой повествования. Наиболее близкой моделью детского рассказывания был бы искусственно скомпонованный текст, в котором называние предметов осуществлялось бы при помощи собственных имен, а описание действий — средствами смонтированных кинокадров¹⁶.

В таком способе передачи глагольных значений с особенной наглядностью проявляется мифологизм мышления, поскольку действие не абстрагируется от предмета, а интегрировано с носителем и может выступать вообще как состояние собственного имени.

Можно полагать, что онтогенетически обусловленный мифологический пласт закрепляется в сознании (и в языке), делая его гетерогенным и создавая в конечном итоге напряжение между полюсами мифологического и немифологического восприятия.

5.1. Необходимо подчеркнуть, что «чистая», т. е. совершенно последовательная модель мифологического мышления, вероятно, не может быть документирована ни этнографическими данными, ни наблюдениями над ребенком. В обоих случаях исследователь реально имеет дело с текстами комплексными по своей организации и с сознанием более или менее гетерогенным. Это может объясняться, помимо возмущающего воздействия сознания наблюдателя, тем, что последовательно мифологический этап должен относиться к столь ранней стадии развития, которая в прин-

III, 14). Ср. в Упанишадах (Брихадараньяка, I. 4.): «Вначале [все] это было лишь Атманом... Он оглянулся вокруг и не увидел никого кроме себя. И прежде всего он произнес: „Я есмь“. Так возникло имя „Я“. Поэтому и поныне тот, кто спрошен, отвечает сначала: „Я есмь“, а затем называет другое имя, которое он носит» (см. изд.: Брихадараньяка упанишада. Перевод, предисловие и комментарии А. Я. Сыркина, М., 1964, с. 73). Следует отметить, что слово Атман может употребляться в Упанишадах как местоимение *я, себя* (см. комментарий А. Я. Сыркина — ук. изд., с. 168, а также С. Радхакришнан. Индийская философия, т. 1, М., 1956, с. 124 и сл.).

¹⁵ См.: Д. К. Зеленин. Ук. соч., ч. II, с. 88—89, 91—93, 108—109, 140.

¹⁶ Аналогичный тип повествования можно наблюдать и в ритуальных танцах.

ципе не может быть наблюдаема как по хронологическим соображениям, так и по принципиальной невозможности вступления с нею в контакт, и единственным инструментом исследования которой является реконструкция. В равной мере допустимо и другое объяснение, согласно которому гетерогенность является искомым свойством человеческого сознания, для механизма которого существенно необходимо наличие хотя бы двух не до конца взаимопереводимых систем.

При первом подходе выступает вперед стадияльное (которое практически обычно становится оценочным) объяснение сущности мифологизма, при втором — интерпретация его как типологически универсального явления. Оба подхода — взаимно дополнительны. Можно заметить, что с чисто формальной точки зрения (отвлекающейся от сущности вопроса) самый принцип пространственной или временной локализации мифологического сознания (связывающей его с той или иной стадией в развитии человечества или же с тем или иным этнографически очерченным ареалом) — вообще говоря, соответствует именно той мифологической концепции пространства, о которой шла речь выше. И, напротив, признание мифологизма типологически универсальным явлением вполне соответствует условно-логической картине мира.

Следует иметь в виду во всяком случае, что этнические группы, находящиеся на заведомо ранних стадиях культурного развития и характеризующиеся ярко выраженным мифологизмом мышления, в целом ряде случаев могут обнаруживать поразительную способность к построению сложных и детализованных классификаций логического типа (ср. разнообразные классификации растительного и животного мира по абстрактным признакам, наблюдаемые у австралийских аборигенов)¹⁷. Можно ска-

¹⁷ См.: P. Worsley. *Groote Eyland totemism and Le Totémisme aujourd' hui*, in: «The Structural Study of Myth and Totemism», ed. by E. Leach, Edinburgh, 1967, p. 153—154. Характеризуя черты мышления австралийских аборигенов в терминах Л. С. Выготского, автор констатирует: «Рассмотренная нами тотемическая классификация основывается на „комплексном мышлении“ или „мышлении в коллекциях“ [термины Л. С. Выготского (см. его указ. соч., с. 168—180)]; по Выготскому, объединение на основе коллекции составляет одну из разновидностей комплексного мышления. — Ю. Л., Б. У.], но не на „мышлении в понятиях“. Я не хочу сказать, однако, что аборигены неспособны мыслить в понятиях. Напротив, разработанная ими, независимо от тотемической классификации, систематизация флоры и фауны, т. е. этноботанические и этнозоологические схемы, именно обнаруживают явную способность аборигенов к понятийному мышлению. В одной из своих работ я перечислил сотни видов растений и животных, которые не только известны аборигенам, но и систематизированы ими по таким, например, таксономическим группам, как *jinungwangba* (крупные животные, живущие на суше), *wuradjidja* (те, кто летают, включая птиц), *augwalja* (рыбы и другие морские животные), и т. д.; вместе с тем, те или иные виды объединяются по экологически связанным группам. Именно

зять, что мифологическое мышление сосуществует в этом случае с логическим, или дескриптивным. С другой стороны, элементы мифологического мышления в некоторых случаях могут быть обнаружены в повседневном речевом поведении современного цивилизованного общества¹⁸.

6. Из сказанного следует, что мифологическое сознание принципиально непереводаемо в план иного описания, в себе замкнуто — и, значит, постижимо только изнутри, а не извне. Это вытекает, в частности, уже из того типа семиозиса, который присущ мифологическому сознанию и находит лингвистическую параллель в непереводаемости собственных имен. В свете сказанного самая возможность описания мифа носителем современного сознания была бы весьма сомнительной, если бы не гетерогенность мышления, которое сохраняет в себе определенные пласти, изоморфные мифологическому языку.

Итак, именно гетерогенный характер нашего мышления позволяет нам в конструировании мифологического сознания опереться на наш внутренний опыт. В некотором смысле понимание мифологии равносильно припоминанию.

II

1. Значимость мифологических текстов для культуры немифологического типа подтверждается, в частности, устойчивостью попыток перевода их на культурные языки немифологического типа. В области науки это порождает логические версии мифологических текстов, в области искусства — а в ряде случаев и при простом переводе на естественный язык — метафорические конструкции. Следует подчеркнуть принципиальное отличие мифа и метафоры, хотя последняя является естественным переводом первого в привычные формы нашего сознания. Действительно, в самом мифологическом тексте метафора как таковая, строго говоря, невозможна.

поэтому, конечно, Дональд Томсон — естествоиспытатель по образованию — мог констатировать, что аналогичные этноботаническо-зоологические системы у аборигенов Северного Квинслэнда „имеют некоторое сходство с простой линнеевой классификацией“». П. Ворсли, который квалифицирует подобные классификационные схемы как «прото-научные» (подчеркивая их принципиально логический характер), заключает: «Итак, мы имеем не одну, а две классификации, и неправильно было бы считать, что тотемическая классификация представляет собой единственный способ организации объектов окружающего мира в сознании аборигенов».

¹⁸ Ср. наблюдения Выготского об элементах «комплексного мышления» (наблюдаемого по преимуществу у детей) в повседневной речи взрослого человека (Л. С. Выготский. Ук. соч., с. 169, 172 и др.). Исследователь отмечает, в частности, что, говоря, например, о посуде или об одежде, взрослый человек нередко имеет в виду не столько соответствующее абстрактное понятие, сколько набор конкретных вещей (как это характерно, вообще говоря, для ребенка).

2. В ряде случаев мифологический текст, переведенный в категории немифологического сознания, воспринимается как символический. Символ такого рода¹⁹ может быть истолкован как результат прочтения мифа с позиций более позднего семиотического сознания — то есть перетолкован как иконический или квазииконический знак. Следует отметить, что хотя иконические знаки в какой-то мере ближе к мифологическим текстам, они, как и знаки условного типа, представляют собой факт принципиально иного сознания.

Говоря о символе в его отношении к мифу, следует различать символ как тип знака, непосредственно порождаемый мифологическим сознанием, и символ как тип знака, который только предполагает мифологическую ситуацию. Соответственно, должен различаться символ как отсылка к мифу как тексту, и символ как отсылка к мифу как жанру. В последнем случае, между прочим, символ может претендовать на создание мифологической ситуации, выступая как творческое начало.

В том случае, когда символический текст соотносится с некоторым мифологическим текстом, последний выступает как метатекст по отношению к первому, и символ соответствует конкретному элементу этого текста²⁰. Между тем, в случае, когда символический текст соотносится с мифом как жанром, т. е. некоторой нерасчлененной мифологической ситуацией, мифологическая модель мира, претерпевая функциональные изменения, выступает как метасистема, играющая роль метаязыка; соответственно, символ соотносится тогда не с элементом метатекста, а с категорией метаязыка. Из данного выше определения (см. § I-1) следует, что символ в первом понимании не выходит, вообще говоря, за рамки мифологического сознания, тогда как во втором случае он принадлежит сознанию немифологическому (т. е. сознанию, порождающему «дескриптивные», а не «мифологические» описания).

Пример символизма, не соотнесенного с мифологическим сознанием, могут представить некоторые тексты нач. XX в., например, русских «символистов». Можно сказать, что элементы мифологических текстов здесь организуются по немифологическому принципу и, в общем, даже наукообразно.

3. Если в текстах нового времени мифологические элементы могут быть рационально, т. е. немифологически организованы, то прямо противоположную ситуацию можно наблюдать в текстах барокко, где, напротив, — абстрактные конструкторы органи-

¹⁹ Здесь не имеется в виду то специальное значение, которое приписывается этому термину в классификации Ч. Пирса.

²⁰ Конечно, в смысле «sign-design», а не «sign-event» (ср.: R. Carnap, *Introduction to Semantics*, Cambridge Mass., 1946, § 3).

зуются по мифологическому принципу: стихии и свойства могут вести себя как герои мифологического мира. Это объясняется тем, что барокко возникло на фоне религиозной культуры; между тем, символизм нового времени порождается на фоне рационального сознания с привычными для него связями.

Примечание: Отсюда, между прочим, спор о том, что исторически представляет собой барокко — явление контрреформации, экзальтации напряженной католической мысли или же «реалистическое», «оптимистическое» искусство Ренессанса — по существу беспредметен: барочная культура, как промежуточный тип, одновременно соотносится как с той, так и с другой культурой, причем ренессансная культура выражается в системе объектов, а средневековая — в системе связей (образно говоря, ренессансная культура определяет систему имен, а средневековая — систему глаголов).

4. Поскольку мифологический текст в условиях немифологического сознания, как говорилось, порождает метафорические конструкции, постольку стремление к мифологизму может осуществляться в противоположном по своей направленности процессе: реализации метафоры, ее буквальном осмыслении (уничтожающем самое метафоричность текста). Соответствующий прием характеризует искусство сюрреализма. В результате получается имитация мифа вне мифологического сознания.

III

1. При всем разнообразии конкретных манифестаций, мифологизм в той или иной степени может наблюдаться в самых разнообразных культурах и в общем обнаруживает значительную устойчивость в истории культуры. Соответствующие формы могут представлять собой реликтовое явление или результат регенерации; они могут быть бессознательными или осознанными.

Примечание: Следует различать спонтанно возникающие мифологические пласты и участки в индивидуальном и общественном сознании от обусловленных теми или иными историческими причинами сознательных попыток имитировать мифогенное сознание средствами немифологического мышления. Такого рода тексты могут считаться мифами (или даже не отличаться от них) с позиции немифологического сознания. Однако их органическая включенность в немифологический круг текстов и полная переводимость на немифологические языки культуры свидетельствует о мнимости этого совпадения.

1.1. В семиотическом аспекте устойчивость мифологических текстов можно объяснить тем, что, являясь порождением специфического номинационного семиозиса, — когда знаки не приписываются, а узнаются, и самый акт номинации тождествен акту

познания, — миф в дальнейшем историческом развитии начал восприниматься как альтернатива знаковому мышлению (ср. выше, § I-3). Поскольку знаковое сознание аккумулирует в себе социальные отношения, борьба с теми или иными формами социального зла в истории культуры часто выливается в отрицание отдельных знаковых систем (включая и такую всеобъемлющую, как естественный язык) или принципа знаковости как такового. Апелляция в таких случаях к мифологическому мышлению (параллельно, в ряде случаев — к детскому сознанию) — представляет в истории культуры достаточно распространенный факт.

2. В типологическом отношении, даже учитывая неизбежную гетерогенность всех реально зафиксированных в текстах культур, полезно различать культуры, ориентированные на мифологическое мышление, и культуры, ориентированные на внемифологическое мышление. Первые можно определить как культуры, ориентированные на собственные имена.

Наблюдается известный, не лишенный интереса, параллелизм между характером изменений в «языке собственных имен» и культуре, ориентированной на мифологическое сознание. Достаточно показательно уже то обстоятельство, что именно подсистема собственных имен образует в естественном языке тот специальный пласт, который может быть подвержен изменению и сознательному (искусственному) регулированию со стороны носителя языка²¹. Действительно, если семантическое движение в естественном языке носит характер постепенного развития — внутренних семантических сдвигов, — то «язык собственных имен» движется как цепь сознательных и резко отграниченных друг от друга актов наименования и переименования. Новому состоянию соответствует новое имя. С мифологической точки зрения, переход от одного состояния к другому мыслится в формуле «и увидел новое небо и новую землю» (Апок., XXI, 1) и одновременно как акт полной смены всех имен собственных.

3. Примером ориентации на мифологическое сознание в относительно недавнее время — при этом связываемое обычно с отказом от старых представлений — может быть самоосмысленные эпохи Петра I и заданное созданной ею инерцией понимание этой эпохи в России XVIII — нач. XIX вв.

Если говорить об осмыслении петровской эпохи современниками, то бросается в глаза чрезвычайно быстро сложившийся мифологический канон, который не только для последующих

²¹ Между тем, случаи, когда попытки переименования распространяются и на отдельные нарицательные имена (например, в России в эпоху Павла I), могут свидетельствовать именно о включении этих последних в мифологическую сферу собственных имен, т. е. об определенной экспансии мифологического сознания.

поколений, но и в значительной мере для историков превратился в средство кодирования реальных событий эпохи. Прежде всего следует отметить глубокое убеждение в полном и совершенном перерождении страны, что естественно выделяет магическую роль Петра — демиурга нового мира.

Мудры не спускает с рук указы Петровы,
Кои ми мы стали вдруг народ уже новый й.
(Кантемир)

Петр I выступает в роли единоличного создателя этого нового мира:

Он Бог, он Бог твой был, Россия!
(Ломоносов)

«Август он Римский Император, яко превеликую о себе похвалу, умирая, проглагола: „Кирпичный“, рече, „Рим обретох, а мраморный оставляю“. Нашему же Пресветлому Монарху тщета была бы, а не похвала сие пригласити; исповести бо в истину подобает, деревянную он обрете Россию, а сотвори златую» (Феофан Прокопович).

Это сотворение «новой» и «златой» России мыслилось как генеральное переименование — полная смена имен: смена названий государства, перенесение столицы и дача ей «иноземного» наименования, изменение титула главы государства, названий чинов и учреждений, перемена местами «своего» и «чужого» языков в быту²² и связанное с этим полное переименование мира,

²² Отмеченное Пушкиным языковое явление:

И в их устах язык родной
Не обратился ли в чужой? —

прямое следствие сознательного направления организованных усилий. Ср. предписание: «Нужду свою благообразно в принятых и учтивых словах предлагать, подобно яко бы им с каким иностранным лицом говорить случилось» (Юности честное зеркало, или показание к житейскому обхождению, собранное от разных авторов повелением Е. И. В. Государя Петра Великого, СПб., 1767, с. 29). Ср. также замечания Тредиаковского в «Разговоре об орфографии» об особой социальной функции иностранного акцента в русском обществе середины XVIII в. «Чужестранный человек» говорит здесь «Российскому»: «Ежели найдутся извесныя правила на ваши ударения, то мы все хорошо научимся выговаривать ваши слова; но сим совершенством потеряем право чужестранства, которое поистинне мне лучше правильнаго вашего выговора» (см. изд.: Сочинения Тредьяковского, т. III, СПб., 1849, с. 164).

Глубина этой общей установки для культуры «петербургского периода» русской истории проявляется, может быть, ярче всего в ее влиянии на общественные круги, захваченные в середине XIX в. славянофильскими настроениями. Так, В. С. Аксакова в 1855 г. отзываясь на появление ряда прогрессивных публикаций (в «Морском сборнике») дневниковой записью: «дышитесь отраднее, точно читаешь о чужом государстве» (Дневник В. С. Аксаковой, 1854—1855, СПб., 1913, с. 67. Ср.: В. А. Киртеев. От фронды к охранительству. Из истории русской либеральной мысли 50—60-х годов XIX века, М., 1972, с. 45).

как такового²³. Одновременно происходит чудовищное расширение сферы собственных имен, поскольку большинство социально активных нарицательных имен фактически функционально переходит в класс собственных²⁴.

²³ С этим связана установившаяся после Петра практика переименования в порядке распоряжения (а не обычая) традиционных топонимов. Следует подчеркнуть, что речь идет не об условной связи географического пункта и его названия, позволяющей сменить знак при неизменности вещи, а о мифологическом их отождествлении, поскольку смена названия мыслится как уничтожение старой вещи и рождение на ее месте новой, более удовлетворяющей требованиям инициатора этого акта. Обычность подобных операций хорошо рисуется рассказом в мемуарах С. Ю. Витте: в Одессе улица, на которой он «жил, будучи студентом», называвшаяся прежде Дворянской, «была переименована по постановлению городской думы в улицу Витте» (С. Ю. В и т т е. Воспоминания, т. 3, М., 1960, с. 484). В 1908 г. черносотенная городская дума, пишет Витте, «решила переименовать улицу моего имени в улицу Петра Великого» (там же, с. 485). Кроме желания угодить Николаю II (всякое постановление о присвоении улице имени члена царствующего дома, бесспорно, становилось известным царю, поскольку могло вступить в силу только после его личной резолюции) здесь явно ощущалось представление о связи акта переименования улицы со стремлением уничтожить самого Витте (в то же время черносотенцы совершили несколько попыток покушения на его жизнь; показательно, что сам автор мемуаров ставит эти акты в один ряд как однозначные). При этом автор мемуаров не замечает, что название улицы им. Витте было дано также в порядке переименования. (После революции данная улица была переименована в «улицу им. Коминтерна», но после войны было восстановлено название «улица Петра Великого».) Тут же Витте сообщает другой, не менее яркий факт: после того, как московский генерал-губернатор кн. В. А. Долгоруков в царствование Александра III впал в немилость и был сменен на своем посту вел. кн. Сергеем Александровичем, московская городская дума, показывая, что время Долгорукова сменилось временем Сергея, «сделала постановление о переименовании Долгоруковского переулка <в настоящее время носит название: «ул. Белинского». Ю. Л., Б. У.>, который проходит около дома московского генерал-губернатора, в переулок великого князя Сергея Александровича» (там же, с. 486). Правда, переименование это не состоялось — Александр III наложил резолюцию: «Какая подлость» (там же, с. 487).

²⁴ Тенденция к «мифологизации» тем отчетливее пронизывает петровское общество, что само оно считает себя движущимся в противоположном направлении: идеал «регулярности» подразумевал построение государственной машины, насквозь «правильной» и закономерной, в которой мир собственных имен заменен цифровыми упорядоченностями. Показательны попытки заменить названия улиц (предполагаемых каналов) — числами (линии на Васильевском острове в Петербурге), введение числовой упорядоченности в систему чиновной иерархии (табель о рангах). Ориентированность на число типична для петербургской культуры, отличая ее от московской. П. А. Вяземский записал: «Лорд Ярмут был в Петербурге в начале двадцатых годов; говоря о приятностях петербургского пребывания своего, замечал он, что часто бывал у любезной дамы шестого класса, которая жила в шестнадцатой линии» (П. Вяземский, Старая записная книжка, Л., 1929, с. 200, ср. еще здесь же, с. 326).

Это смешение противоположных тенденций порождало столь противоречивое явление, как послепетровская государственная бюрократия.

4. Можно было бы привести иные, но в своем роде не менее яркие проявления мифологического сознания на противоположном социальном полюсе XVIII в. Черты его усматриваются, в частности, в движении самозванчества. Уже самая постановка вопроса: какое имя в паре «Петр III — Пугачев» является «истинным», вскрывает типично мифологическое отношение к проблеме имени (ср. запись Пушкина: «Расскажи мне, говорил я Д. Пьянову, как Пугачев был у тебя посаженным отцом? — Он для тебя Пугачев, отвечал мне сердито старик, а для меня он был великий государь Петр Федорович»). Не менее характерны истории с пресловутыми «царскими знаками» на теле Пугачева²⁵.

Однако едва ли не наиболее наглядный пример — знаменитый портрет Пугачева из собрания московского Гос. Исторического музея. Как было установлено, портрет этот написан безымянным художником поверх портрета Екатерины II²⁶. Если портрет представляет в живописи параллель к собственному имени, то переписывание портрета адекватно акту переименования.

Аналогичные примеры можно было бы продолжить в большом количестве.

5. Представлялось бы весьма заманчивой задачей описать для разных культур области реального функционирования собственных имен, степень культурной активности этого пласта и его отношение, с одной стороны, к общей толще языка, а, с другой, к его полярному антиподу — метаязыковой сфере в пределах данной культуры.

IV

1. Противопоставление «мифологического» языка собственных имен дескриптивному языку науки может, видимо, ассоциироваться с антитезой: поэзия и наука. В обычном представлении миф связывается с метафорической речью и через нее — со словесным искусством. Однако в свете сказанного выше эта связь представляется сомнительной. Если предположить гипотетически возможность существования «языка собственных имен» и связанного с ним мышления как мифогенного субстрата (такое построение, во всяком случае, можно рассматривать как модель одной из реально существующих языковых тенденций), то доказуемым следствием из него будет утверждение невоз-

²⁵ См.: К. В. Чистов. Русские народные социально-утопические легенды, М., 1967, с. 149 и сл.

²⁶ См.: М. Бабенчиков. Портрет Пугачева в Историческом музее, «Литературное наследство», 9—10, М., 1933.

возможности поэзии на мифологической стадии. Поэзия и миф предстают как антиподы, каждый из которых возможен лишь на основе отрицания другого.

1.1. Напомним известное положение А. Н. Колмогорова, определяющего величину информации всякого языка H следующей формулой:

$$H = h_1 + h_2,$$

где h_1 — разнообразие, дающее возможность передавать весь объем различной семантической информации, а h_2 — разнообразие, выражающее гибкость языка, возможность передать некоторое равноценное содержание несколькими способами, т. е. собственно лингвистическая энтропия. А. Н. Колмогоров отмечал, что именно h_2 — то есть языковая синонимия в широком смысле, является источником поэтической информации. При $h_2 = 0$ поэзия невозможна²⁷. Но если вообразить язык, состоящий из собственных имен (язык, в котором нарицательные имена выполняют функцию собственных), и стоящий за ним мир единственных объектов, то станет очевидно отсутствие в подобном универсуме места для синонимов. Мифологическое отождествление ни в коем случае не является синонимией. Синонимия предполагает наличие для одного и того же объекта нескольких взаимозаменяемых наименований и, следовательно, относительную свободу в их употреблении. Мифологическое отождествление имеет принципиально внетекстовый характер, вырастая на основе неотделимости названия от вещи. При этом речь может идти не о замене эквивалентных названий, а о трансформации самого объекта. Каждое имя относится к определенному моменту трансформации и, следовательно, они не могут в одном и том же контексте заменять друг друга. Следовательно, наименования, обозначающие различные ипостаси изменяющейся вещи, не могут заменять друг друга, не являются синонимами, а без синонимов поэзия невозможна²⁸.

1.2. Разрушение мифологического сознания сопровождается бурно протекающими процессами: переосмыслением мифологических текстов как метафорических и развитием синонимии за счет перифразических выражений. Это сразу же приводит к резкому росту «гибкости языка» и тем самым создает условия развития поэзии.

²⁷ См. изложение концепции А. Н. Колмогорова: И. И. Ревзин. Сопровождение в г. Горьком, посвященное применению математических методов к изучению языка художественной литературы, «Структурно-типологические исследования», М., 1962, с. 288—289, А. К. Жолковский. Сопровождение по изучению поэтического языка (Обзор докладов), «Машинный перевод и прикладная лингвистика», вып. 7, М., 1962, с. 93—94.

²⁸ Если поэзия связана с синонимией, то мифология реализуется в противоположном явлении языка — омонимии (ср. замечания о принципиальной связи мифа и омонимии в кн.: М. С. Альтман. Пережитки родового строя в собственных именах у Гомера, Л., 1936, с. 10—11, *passim*).

2. Рисуемая таким образом картина, хотя и подтверждается многочисленными примерами архаических текстов, в значительной мере гипотетична, поскольку покоится на реконструкциях, воссоздающих период глубокой хронологической удаленности, не зафиксированный непосредственно ни в каких текстах. Однако на ту же картину можно взглянуть не с диахронной, а с синхронной точки зрения. Тогда перед нами предстанет естественный язык как некоторая синхронно организованная структура, на семантически противоположных полюсах которой располагаются имена собственные и функционально приравненные им группы слов, о которых речь шла выше (§ 1-3.1), и местоимения, представляющие естественную основу для развития мифогенных моделей, с одной стороны, — и метаязыковых, — с другой ²⁹.

2.1. Нашему сознанию, воспитанному в той научной традиции, которая сложилась в Европе от Аристотеля к Декарту, кажется естественным полагать, что вне двуступенчатого описания (по схеме «конкретное — абстрактное») невозможно движение познающей мысли. Однако можно показать, что язык собственных имен, обслуживая архаические коллективы, оказывается вполне способным выражать понятия, соответствующие нашим абстрактным категориям. Ограничимся примером, извлеченным из книги А. Я. Гуревича «Категории средневековой культуры». Автор говорит о специфических фразеологизмах, встречающихся в архаических скандинавских текстах и построенных по принципу соединения местоимения и имени собственного. Соглашаясь с С. Д. Кацнельсоном, А. Я. Гуревич считает, что речь идет об устойчивых родовых коллективах, обозначаемых именем собственным ³⁰. Имя собственное — знак отдельного человека — выполняет здесь роль родового наименования, что для нас потребовало бы введения некоторого метатермина другого уровня. Аналогичный пример можно было бы привести, касаясь употреб-

²⁹ Замечательно, что аналогичное по существу понимание поэзии можно найти и в текстах, непосредственно отражающих мифологическое сознание. См. определение поэзии в «Младшей Эдде» («Язык поэзии» — см. цитированное выше изд., с. 60):

«— Какого рода язык пригоден для поэзии?

— Поэтический язык создается тройким путем.

— Как?

— Всякую вещь можно назвать своим именем. Второй вид поэтического выражения — это то, что зовется заменой имен [речь идет о синонимии — Ю. Л., Б. У.]. А третий вид называется кенингом. Он состоит в том, что мы говорим „Один“, либо „Тор“, либо кто другой из асов или альвов, а потом прибавляем к именованному названию признака другого аса или какого-нибудь его деяния. Тогда все наименование относится к этому другому, а не тому, кто был назван [речь идет о специальном виде метафоры — Ю. Л., Б. У.]».

³⁰ А. Я. Гуревич. Категории средневековой культуры, М., 1972, с. 73—74; ср.: С. Д. Кацнельсон. Историко-грамматические исследования, М.—Л., 1949, с. 80—81 и 91—94.

ления гербов в рыцарской Польше. Герб по природе своей — личный знак, поскольку он может носиться лишь одним живым представителем рода, передаваясь по наследству только после его смерти. Однако герб магната, оставаясь его личным геральдическим знаком, выполняет одновременно мегафункцию группового обозначения для воюющей под его знаменами шляхты.

2.2. Нерасчлененность уровней непосредственного наблюдения и логического конструирования, при которой собственные имена (индивидуальные вещи), оставаясь собой, повышались в ранге, заменяя наши абстрактные понятия, оказывалась весьма благоприятной для мышления, построенного на непосредственно воспринимаемом моделировании. С этим, видимо, связаны грандиозные достижения архаических культур в построении космологических моделей, накоплении астрономических, климатологических и пр. знаний.

2.3. Не давая возможности развиваться логико-силлогистическому мышлению, «язык собственных имен» и связанное с ним мифологическое мышление стимулировали способности к установлению отождествлений, аналогий и эквивалентностей. Например, когда носитель архаического сознания строил типично мифологическую модель, по которой вселенная, общество и человеческое тело рассматривались как изоморфные миры (изоморфизм мог простираться до установления отношений подобия между отдельными планетами, минералами, растениями, социальными функциями и частями человеческого тела), он, тем самым, *вырабатывал идею изоморфизма* — одну из ведущих концепций не только современной математики, но и науки вообще.

Специфика мифологического мышления в том, что отождествление изоморфных единиц происходит на уровне самих объектов, а не на уровне имен. Соответственно, мифологическое отождествление предполагает трансформацию объекта, которая происходит в конкретном пространстве и времени. Логическое же мышление оперирует словами, обладающими относительной самостоятельностью, — вне времени и пространства. Идея изоморфизма является актуальной в обоих случаях, но в условиях логического мышления достигается относительная свобода манипуляции исходными единицами.

3. В свете сказанного можно оспорить традиционное представление о движении человеческой культуры от мифопоэтического первоначального периода к логико-научному — последующему. И в синхронном и в диахронном отношении поэтическое мышление занимает некоторую срединную полосу. Следует при этом подчеркнуть сугубо условный характер выделяемых этапов. С момента возникновения культуры система совмещения в ней противоположно организованных семиотических структур (мно-

гоканальности общественных коммуникаций), видимо, является непреложным законом. Речь может идти лишь о доминировании определенных культурных моделей или о субъективной ориентации на них культуры как целого. С этой точки зрения поэзия, как и наука, сопутствовала человечеству на всем его культурном пути. Это не противоречит тому, что определенные эпохи культурного развития могут проходить «под знаком» семиозиса того или иного типа.

СЕМИОТИКА ИСКУССТВА

О ВЗАИМОСВЯЗИ ДВУХ БЛИЗКИХ СЕМИОТИЧЕСКИХ СИСТЕМ

(КУКОЛЬНЫЙ ТЕАТР И ТЕАТР ЖИВЫХ АКТЕРОВ)

П. Г. Богатырев

Вопрос о восприятии одной семиотической системы на фоне другой семиотической системы среди других вопросов о семиотике представляет большой интерес.

Нередко приходится слышать от владеющих одной семиотической языковой системой оценку другой близкой языковой семиотической системы, как деформированной системы родного языка говорящего.

Можно привести много примеров, где русский воспринимает другой славянский язык на фоне своего родного языка и определяет другой близкий славянский язык, например, украинский, как деформированный, даже и испорченный русский язык.

Очень часто эта мнимая деформация — испорченный вариант родного языка — вызывает комическое восприятие чужого языка. Восприятие близких фонетических форм, например, произнесение украинцем исторического «о» в новом закрытом слого, как-то вил, кинь и т. п. воспринимается как испорченное русское «вол», «конь» и т. п. и вызывает смех, производит комический эффект на русского слушателя.

Точно так же одинаково звучащие славянские слова, но с разными значениями, служат материалом для создания юмористических анекдотов. Вспомните анекдоты, построенные на различном значении у славянских народов слов «живот» («часть тела» и «жизнь»), «красный» («красивый» и «название цвета») и т. д.

Подчеркиваю, что подобное восприятие на фоне своего родного языка чужого славянского языка как языка деформированного возможно только человеком, владеющим одной системой — родного языка, но не владеющим семиотической системой другого славянского языка, и сравнивающим только отдельные эле-

менты чужого языка с теми же отдельными элементами своего родного языка. Когда русский или украинец помимо своего родного языка владеет всей семиотической системой другого языка, то, естественно, своеобразные черты другого славянского языка (фонетика, семантика и т. п.) не воспринимаются им как деформация его родного языка и не производят комического впечатления. Мы знаем хороших русских переводчиков украинских прозаиков и поэтов и хороших украинских переводчиков русских прозаиков и поэтов. То же можно сказать о переводе с русского языка на другой славянский язык, равно как с другого славянского языка на русский язык. Укажем известного польского поэта Ю. Тувима, прекрасного переводчика стихов Пушкина, Маяковского и др. русских поэтов. Надо подчеркнуть, что восприятие чужого языка как деформированного возможно только при сопоставлении близких между собой языков, например: славянских, германских, романских и т. д. Восприятие же элементов далекого языка на фоне родного языка, например, китайского, арабского и т. д. на фоне русского языка как деформированных его элементов встречается только в редких случаях.

Нередки насмешки над произношением представителей одного диалекта над представителями другого диалекта. Например, в одном из сел Московской области мне характеризовали диалект соседнего села так: «Они иначе выворачивают слова».

Иногда восприятие отдельных слов (немецких, французских), близких по звучанию словам русского языка, дает комический эффект. Сравни в кукольном театре вслед за восклицанием немца «Donner Wetter» — Петрушка повторяет «Дунул ветер».

Моя статья посвящена рассмотрению двух знаковых систем театрального искусства: знаковой системы кукольного театра и театра живых актеров. Я постараюсь показать различное восприятие зрителем этих двух систем, борьбу между кукольниками разных направлений, а также поиски кукольниками специфических черт кукольного театра, отличающих его от театра живых актеров.

Профессор эстетики Карлова университета в Праге композитор, известный исследователь театра Отокар Зих в 1923 г. опубликовал статью «Кукольный театр. I. Психология кукольного театра». В этой статье проф. О. Зих поставил своей задачей проанализировать восприятие кукольного театра публикой. Он пришел к следующим выводам:

«Это, собственно говоря, спор о двух восприятиях: куклы можно воспринимать или как живых людей, или как неживые куклы. Вопрос решается так, что мы можем их воспринимать одновременно только одним способом, отсюда возникают две возможности восприятия:

а) Или мы воспринимаем куклы как куклы, т. е. акцентуируем их неживой материал. Он является для нас чем-то действительным, что мы реально воспринимаем. Но тогда мы не можем их язык и движения, короче говоря, проявления жизни воспринимать серьезно, они являются для нас комическими, гротескными. То, что куклы маленькие, то, что хотя бы отчасти они являются оцепенелыми, скованными, застывшими (в лице, в теле) и что ввиду этого их движения неповоротливы, «деревянны», производит большое впечатление комизма. Дело здесь идет не о каком-либо грубом комизме, но о тонком юморе, который производят на нас эти маленькие фигурки, действующие как живые люди. Мы их воспринимаем как куклы, а они хотят, чтобы их воспринимали как людей и это создает у нас веселое настроение. Каждый знает, что действительно такое впечатление производят куклы.

б) Но существует еще и другая возможность восприятия: куклы можно воспринимать как живые существа, и это достигается тем, что мы акцент ставим на их проявлении жизни (движения и язык), и это их проявление жизни мы воспринимаем как реальное. Сознание о действительном отсутствии жизни у кукол отступает назад и проявляется как чувство чего-то необъяснимого, какой-то загадочности, которая возбуждает в нас чувство удивления. Куклы производят на нас впечатление чего-то таинственного. Если бы размеры их соответствовали росту людей и если их мимика была бы совершенной, возникло бы у нас чувство ужаса. Но не выходя из рамок искусства, можно привести из литературы и из устных рассказов примеры, когда мертвая материя оживает: статуя командора (в Дон Жуане) или Голем. Каждый согласится, что эти создания фантазии производят на нас впечатление более чудовищное, чем живые трупы, ибо здесь идет дело о чем-то совершенно неестественном, т. е. о жизни неживой, неорганической материи, в то время как в другом случае дело идет о жизни и материи, которая когда-то была живой. Думаю, что и наши куклы, если бы они были человеческого роста, производили бы на нас чувство неприятное: только уменьшение их в размере этому препятствует, а это при втором, только что описанном нами восприятии, придает им только впечатление таинственности». ¹

Вопрос, поднятый проф. О. Зихом, о восприятии кукольного театра выходит за пределы кукольного театра. То, что говорит проф. О. Зих о кукольном театре, можно перенести на другие театры и далее, на произведения других искусств. Замечания проф. О. Зиха исключительно важны и интересны, но ошибочны. Ошибка проф. Зиха заключается в том, что он не восприни-

¹ Dr. O. Zich. Loutkové divadlo. I. Psychologie loutkového divadla. Doprné umění. Praha, 1923. С. 1. s. 8—9.

мает кукольный театр как своеобразную систему знаков, без чего нельзя правильно воспринять ни одного произведения искусства. Все, что говорит проф. Зих о кукольном театре, вполне приложимо и к каждому иному искусству: как только мы будем воспринимать знаки искусства, все время сравнивая их с реальной вещью, причем в своем сравнении будем исходить из реальной вещи, а не из системы знаков, составляющих то или иное произведение искусства, — мы можем получить приблизительно то же впечатление, о котором говорит Зих при восприятии кукольного театра. Поставим, например, рядом натюрморт с яблоками и настоящие яблоки, и будем сравнивать настоящее яблоко с цветными пятнами на картине. Яблоко на картине может вызвать у нас впечатление близкое к комизму, так как нарисованное яблоко, по мнению сравнивающего его с настоящим яблоком, — хочет, чтобы его воспринимали как настоящее яблоко.

Другая возможность восприятия картины, перефразируя Зиха, будет такова: картины можно воспринимать как живые существа. Тогда и всякая статуя и всякая картина производят на нас в этом случае нечто таинственное, нас может охватить даже ужас.

Такое восприятие в действительности возможно. Вспомним повесть Гоголя «Портрет», где художник Чертков воспринял портрет как живого человека. Его схватывает ужас и художник сходит с ума. Припомним также роман Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея».

Не только восприятие системы знаков, составляющих произведение искусства, как живого существа или реальной вещи, приводит к восприятию этого произведения искусства как чего-то комического или чего-то близкого к тому, что вызывает тяжелое чувство и даже чувство ужаса, но и восприятие одной системы знаков другой системой.

Основная ошибка проф. Зиха, с нашей точки зрения, в том, что он систему знаков, каковую являет собой игра кукол, воспринимает не так таковую, но в сравнении с игрой живых актеров. Если мы будем и систему знаков живых актеров на сцене воспринимать не как таковую, не как систему театральных знаков, а как настоящую жизнь, то и здесь мы получим то же впечатление, какое получаем, по мнению проф. Зиха, при игре кукол.

В том же случае, если мы будем рассматривать и кукольный театр, равно как и всякий другой театр и, наконец, как всякое искусство, лишь как систему знаков, то для нас и кукла не будет смешной, хотя ее движения не вполне сходны с движениями живых людей.

Самые факты противоречат выводам проф. Зиха о комическом впечатлении, остающемся от игры кукол, в частности, в чешском кукольном театре. При просмотре репертуара чешских

народных кукольников мы видим, что там видное место занимают не только пьесы комические, но и драматические. То же следует сказать и о современном кукольном театре.

Даже деревянные, неотесанные движения отнюдь не являются признаком комизма кукол. Если вы сравните в чешском кукольном театре куклы, изображающие серьезных персонажей — королей, принцесс и др., с Кашпареком, то увидите, что их движения более «деревянные», чем движения комического Кашпарека. Движения серьезных фигур более кукольны, более схематичны ввиду того, что они приводятся в движение с помощью меньшего числа ниток, чем у Кашпарека. Далее куклы, изображающие серьезных персонажей, в чешском народном театре имели воткнутые в голову металлические прутья, что их делает более условными, чем Кашпарека.

Публика, даже взрослая, не всегда воспринимает представление кукольного театра как комическое зрелище. Как мы видим из репродукций альбома *Puppentheater der Welt* (Berlin, 1965) и в современном кукольном театре встречаются и драматические представления.

Не оправдывается фактами и предположение проф. О. Зиха, что «... и наши куклы, если бы они были велики, как люди, производили бы на нас неприятное чувство, только уменьшение их размера этому препятствует».

Мы знаем, что в японском кукольном театре размер кукол равняется росту живого человека. Это не мешает представлять там комические сцены, и никакого неприятного чувства зрители не испытывают. А японский театр в художественном отношении прославлен как один из лучших кукольных театров мира.

Я назвал наблюдения проф. О. Зиха исключительно интересными. И теперь, после того, как я на примерах стремился показать принципиальные ошибки в его взглядах, я продолжаю оставаться при своем утверждении о ценности его замечаний.

Действительно, наблюдения О. Зиха о комичности кукол во многих случаях подтверждаются фактами. Мы видим, например, что все популярные кукольные театры для взрослых имеют тенденцию стать театром комическим *par excellence* (в театре проф. Скупы, конечно, больше всего привлекают публику комические фигуры Гурвинка и Спейбла, в итальянском театре Подрекко и в русском театре С. Образцова наибольшим успехом пользуются номера комические).

Объясняется это тем, что взрослая публика, как я уже говорил, с трудом воспринимает куклы как таковые, и все время воспринимает знаки кукольного театра, исходя всецело из театра живых актеров, а потому часто воспринимает все знаки кукольного театра, как нечто комическое.

Статья проф. О. Зиха вышла в 1923 г. В главе о кукольном театре в моей книге «*Lidové divadlo české a slovanské 1940*» я

дискутирую с проф. Зихом о восприятии кукольного театра зрителем.

Вопросу о восприятии зрителем кукольного театра как особой системы знаков посвятил статью чешский теоретик и режиссер кукольного театра Э. Колар «Корни эстетики чешского кукольного театра»².

Теоретиками и практиками кукольного театра был поднят вопрос о том, к какому искусству следует отнести кукольный театр: к искусству театральному или искусству изобразительному. Об этом опубликовал небольшую, но интересную статью в альбоме «Puppentheater der Welt» Э. Колар — «Является ли кукольный театр изобразительным или театральным искусством?» («Das Puppentheater — eine Form der bildenden Kunst oder der Theaterkunst?», S. 34—35).

Уже одно то, что статья Колара ставит вопрос о том, к какому роду искусства следует отнести кукольный театр, показывает, что мы, во-первых, имеем дело с двумя семиотическими системами: 1) театр живых актеров и театр кукол и 2) что эти системы близки, но однако не так легко различимы.

«Уже одно название этого вида искусства на большинстве языков показывает, что это род театра» (с. 34) — начинает свою статью Э. Колар.

Но и теоретики и практики в определении кукольного театра расходятся.

«Иногда утверждают, что кукольный театр — это прежде всего изобразительное искусство. Представители этого мнения считают, что кукольный театр выражается по существу куклой, т. е. элементом изобразительного искусства, и подкрепляют свои утверждения ссылкой на имена выдающихся художников, которые создавали куклы и декорации для кукольных театров. Подобные теоретики встречаются спорадически не только в Чехословакии (Отакар Зих, Карел Лангер), где действительно кукольный театр является областью изобразительного искусства. В недавно вышедшей книге «Polska plastyka teatralna» З. Стшелецкий, доказывая значение изобразительного элемента в кукольном театре, ссылается на такие имена, как Клее, Леже, Пикассо, Миро и др., которые активно занимались этим театральным жанром. Из работы Стшелецкого можно сделать заключение, хотя он этого и буквально не говорит, что кукольный театр можно рассматривать как переходную ступень между театром и изобразительным искусством.

Видно, что представители теории, утверждающей, что кукольный театр — подлинный театр, могли бы козырнуть такими именами, как Крэг, который хотел изгнать из театра актера, или

² E. Kolár. Ke kořenům české loutkářské estetiky. Divadlo. Unor, 1964. s. 67—71.

Гастон Бари, который давал предпочтение кукольному театру перед театром живых актеров. Они могли бы цитировать Петра Богатырева, советского этнографа, для которого кукольный театр является квинтэссенцией театра, или Марселя, который установил тождество между кукольным театром и пантомимой.

Но ни число имен, ни их авторитет не могут быть в нашем споре решающим аргументом.

Поставим лучше вопрос о принципиальных признаках театрального и изобразительного искусства и рассмотрим, какие признаки являются преобладающими для кукольного театра.

**Театр живых актеров —
Кукольный театр**

Изобразительное искусство

- | | |
|---|--|
| а) искусство во времени и пространстве | является искусством в пространстве |
| б) олицетворяет развитие событий и характеров | олицетворяет состояние людей и вещей |
| в) существует только в отдельных спектаклях | произведение изобразительного искусства продолжает жить неизменно от времени |
| г) зритель (потребитель) является свидетелем творческого процесса | потребитель — свидетель творческого результата |
| д) является постоянно новой реакцией актеров или кукольников на постоянно новую реакцию публики и поэтому изменяется от одного представления к другому | в принципе результат не изменяется |
| е) является всегда произведением коллектива | как правило, произведение одного художника |
| ж) всегда и непременно синтетическое произведение искусства (составленное из разных видов искусств: литература, актерское искусство, режиссура, изобразительное искусство, музыка и пр. (и, если говорить словами Вагнера, «Gesamtkunst») | отдельные виды изобразительного искусства не проникают друг друга |
| з) основное существо — актер | произведение изобразительного искусства, которое проявляется формой, краской и линией. |

Прибавим еще, что решающий элемент театра живых актеров — это драматический текст, театральное помещение и зрители как коллектив. Это те же элементы, что и в кукольном театре, только с тем различием, что здесь актер заменен кукольником в неразрывном единстве с куклой.

И для кукольного театра действительны общие принципы театрального искусства, главным образом закон действия, значение конфликта, эмоциональное воздействие, одновременно с рациональной целью <телеология — П. Б.>, богатая характеристика фигур, которая прежде всего выражается в действии, но, как правило, также в речевой характеристике.

Из вышесказанного я заключаю, что кукольный театр относится к области театра.

Но если я и не рассматриваю кукольный театр как вид изобразительного искусства, то все же нельзя отрицать, что здесь участие художника ярче выражено, чем в театре живых актеров (опера, оперетта, балет и пантомима включительно). Ведь в кукольном театре драматическая фигура, правда, создается человеческим голосом, но также и изобразительным искусством. Правда, в кукольном театре, как и в театре живых актеров, изобразительный элемент — подчиненный намерению инсценировки — вспомогательный фактор и поэтому до некоторой степени является «Gebrauchskunst»³.

Небольшая статья Э. Колара, которую мы здесь привели, представляет для нас большой интерес уже тем, что она указывает на спор между деятелями искусства: является ли кукольный театр изобразительным искусством или его следует отнести к театральному искусству.

Мы согласны с Э. Коларом, что кукольный театр является театральным искусством. Причем главным и принципиальным отличительным признаком кукольного театра от театра живых актеров является то, что в кукольном театре *«актер заменен кукольником в неразрывном единстве с куклой»* (курсив мой — П. Б.). Это дает нам право говорить о двух различных, хотя и близких семиотических системах театрального искусства: семиотической системе кукольного театра и семиотической системе театра живых актеров. Отсюда стремление известного театроведа проф. О. Зиха рассматривать одну семиотическую систему — кукольный театр — на фоне другой — театра живых актеров. Отсюда стремление некоторых кукольников пренебрегать спецификой кукольного театра и заставлять кукол подражать живым актерам.

³ Kolar Erik. «Das Puppentheater — eine Form der bildenden Kunst, oder der Theaterkunst?»: Puppentheater der Welt. Zeitgenössisches Puppenspiel in Wort und Bild. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft. Berlin, 1965. S. 14—15.

И все же уже давно наблюдается борьба в кукольном театре за своеобразие и отличную природу куклы от актера-человека.

В 1912 г. в статье, помещенной впервые в сборнике «О театре», В. Э. Мейерхольд писал:

«Два кукольных театра.

Директор одного хочет, чтобы кукла его была похожа на человека со всеми его бытовыми чертами и особенностями. Так надо было язычнику, чтобы идол кивал головой, так надо мастеру игрушек, чтобы кукла издавала звуки наподобие человеческого голоса. В стремлении повторить действительность «как она есть», директор все совершенствует свою куклу, совершенствует ее до тех пор, пока не приходит ему в голову более простое решение сложной задачи: заменить куклу человеком.

Другой директор видит, что публику забавляют в его театре не только разыгрываемые его куклами остроумные сюжеты, но еще и то (и, быть может, это главным образом), что в движениях и положениях кукол, при всем их желании повторить на сцене жизнь, нет абсолютного сходства с тем, что публика видит в жизни.

Когда я смотрю на игру современных актеров, мне всегда ясно, что передо мною усовершенствованный театр марионеток первого из двух директоров, то есть тот, где человек пришел на смену кукле. Человек здесь ни на шаг не отступает от стремления куклы подделаться под жизнь. Потому и призван человек на смену куклы, что в копировании действительности только он может сделать то, с чем не могла сравниться кукла: достичь вернейшей адекватности жизни.

Другой директор, тоже пытавшийся подделать свою куклу под живого человека, скоро заметил, что когда он начинает совершенствовать механизм своей куклы, она утрачивает часть своего обаяния. Ему даже показалось, будто кукла всем существом своим противится варварской переделке. Директор этот вовремя опомнился, когда увидел, что в переделывании есть такая грань, преступить которую значило бы придти к неизбежной замене куклы человеком.

Но можно ли расстаться с куклой, когда она успела создать в его театре такой очаровательный мир, с такими выразительными жестами, подчиненными какой-то особенной, волшебной технике, с такой угловатостью, которая стала уже пластичной, с такими ни с чем не сравнимыми движениями?

Я описал два кукольных театра для того, чтобы заставить актера придумать: идти ли ему на смену кукле и продолжать его служебную роль, не дающую свободы личному творчеству, или создать такой театр, какой сумела отстоять для себя кукла, не пожелавшая поддаться стремлению директора изменить ее природу. Кукла не хотела быть полным подобием чело-

века потому, что ею изображаемый мир — чудесный мир вымысла, ею представляемый человек — выдуманный человек, подмостки, по которым движется кукла, — дека, на которой лежат струны ее мастерства. На ее подмостках так, а не иначе, не потому, что так в природе, а потому, что так она хочет, а хочет она — не копировать, а творить.

Когда кукла плачет, рука держит платок, не касаясь глаз, когда кукла убивает, она так осторожно колет своего противника, что кончик шпаги не касается его груди, когда кукла дает пощечину, то краска не отваливается со щеки побитого, а в объятиях кукол-любовников столько осторожности, что зритель, любуясь их ласками на почтительном расстоянии, не спрашивает соседа — чем могут кончиться эти объятия.

Когда на сцену явился человек, зачем он слепо подчинился директору, пожелавшему превратить своего актера в куклу натуралистической школы?» (с. 215—217) ⁴.

Подобную борьбу двух направлений в кукольном театре, или, по терминологии В. Э. Мейерхольда «разных поисков двух директоров», я наблюдал в 20-е гг. в чешском кукольном театре, где тоже выявлялись два направления: направление, при котором кукольники стремились, чтобы куклы возможно ближе походили на живых актеров, на людей, и другое направление, стремившееся выявить кукольную природу, специфику кукол. К первому следует отнести народных кукольников Карела Новака, его семью, кукольника Қайзера, т. е. потомков Матея Копецкого и др.

«Народные кукольники любили приравнивать свой театр к театру живых актеров и ставили у себя пьесы, написанные для живых актеров, показывая этим, что их куклы «могут исполнять те же роли, что и живые актеры» . . . Кукольники бывали очень недовольны, когда слышали, что их деревянных актеров звали «куклами». Публику больше всего занимало в куклах то, что они походят на людей . . .» ⁵

В подражании движений кукол движениям живых актеров народные кукольники достигли значительных успехов. Стоило лишь старику кукольнику Карелу Новаку взять в руки куклу, как кукла вся оживала. Каждое слово сопровождается соответствующим движением рук, ног, головы куклы.

Такие кукольники так сживались со своими деревянными актерами, что не только старались публику уверить, что их куклы «живые люди», но и сами наполовину верили этому. Становятся понятны анекдоты, которые рассказывали про старых чеш-

⁴ В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы. Часть первая. 1891—1917. М., 1968, с. 215—217.

⁵ Fr. Z á t k a. Jihocesti loutkáři lidovi z polovice XIX století. Loutkár. R. II. s. 89.

ских народных кукольников. Одного кукольника вызвали в суд. Обвиняли его в политических выпадах с подмостков кукольного театра. Кукольник явился в суд, неся в руках Кашпарека и заявил, что сам он непричем, во всем повинен Кашпарек.

Один из народных кукольников с презрением относился к стилизованным куклам, в которых отражалась их кукольная природа и которые не были похожи на живых людей. Свое презрение к стилизованным куклам он выражал даже тем, что не разрешал вешать за кулисами рядом со своими натуралистическими куклами, якобы похожими на живых людей, куклы стилизованные Шпейбля и Гурвинка.

Однако следует отметить, что в представлениях народных кукольников рядом с натуралистическими куклами, подражавшими по воле кукольника живым актерам, видную роль играл Кашпарек, так непохожий ни своими движениями, ни своим голосом на живых актеров.

После представления пьес, созданных для живых актеров, кукольники, чтобы позабавить публику, давали дивертисменты, в которых значительную роль играли так называемые «метаморфозы». Особенно был прославлен постановками метаморфоз народный кукольник Кайзер. Вспоминаю, как пляшущие под музыку животное или вещь у Кайзера вмиг превращались в человека. Приземистый человечек вырастал в долгоязого мужчину и т. д. и т. п. В этих дивертисментах рядом с метаморфозами большое место отводилось выступлениям Кашпарека.

В 20-е гг. в чешском кукольном театре направление, стремившееся выявить специфическую природу кукол, делало только первые шаги в своей новаторской деятельности. Среди деятелей этого направления были художники Мрkvичка и др., скульптор Сухарда и др., а также педагоги.

В 1965 г. вышел альбом «Puppentheater der Welt». Zeitgenössisches Puppenspiel in Wort und Bild. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft. Berlin, 1965, по которому можно судить, как далеко ушли в своих поисках специфической природы куклы страны Европы и Востока. Впрочем, в странах Востока уже многие столетия жива традиция показа специфической природы куклы.

Изучая альбом, следует признать, что второе направление в кукольном театре одержало полную победу, продолжает свои поиски и делает новые открытия и выявления своеобразной природы кукол.

Большинство современных кукол для взрослых, как это мы видим из альбома «Puppentheater der Welt». Zeitgenössisches Puppenspiel in Wort und Bild. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft. Berlin. 1965, — носят юмористический и сатирический характер. Мы можем наметить ряд общих принципов, по которым создаются эти юмористические куклы.

Многие из кукол являются карриатурами. Один из лондонских кукольных театров называется «Jane Phillips Karikatur-Theater».

В своем интервью «Как можно писать зло, когда нам живется так хорошо?» Фридрих Дюрренматт говорит: «Драма всегда тесно связана с преувеличением. Крайность выразит то, что в нормальном дано <только — П. Б.> как возможное. Именно потому, что мы беспрестанно человека фотографируем, мы живем в столетии карриатуры»⁶.

Современный кукольный театр в этом направлении не отстает, а даже перегоняет театр живых актеров.

Карриатуры кукол, как и карриатуры в графике и живописи, несут гротескный характер и используют художественные приемы, сходные с тропами в литературе и фольклоре — гиперболу и литоту. Части тела куклы-карриатуры и особенно отдельные части лица или сильно преувеличиваются или преуменьшаются.

Такой, талантливо выполненной куклой-карриатурой является (№ 29) швейцарская кукла (Цюрих) под названием «Слишком корректный мужчина» (окостеневший). Здесь мы видим громадный нос (гипербола), покрывающий все лицо и чрезмерно маленький лоб (литота), глаза, существующие как бы отдельно от лица. Ко всему — овал лица стилизован под грушу. (Рис. 3).

(№ 43) Кукла Крысолов (ФРГ, Штутгарт). Рот до ушей, большие уши до рта (Рис. 1).

(№ 94) Яркий пример несоразмерно большой головы и маленького туловища куклы-карриатуры — представлен под названием «Хор поляков» (Польша, Познань).

(№ 162) в румынской кукле-карриатуре (Брасов. Этюд по мотивам «Клопа» Маяковского. Эльзевира Давыдовна). Лицо и бюст — шарообразны, маленькие руки в сравнении с бюстом, большие брови, образующие нос и маленький ротик (Рис. 4).

(№ 5) У карриатуры «Мисс Джанк» (английский театр Jane Phillips. Karikatur-Theater) вместо головы — лейка, вместо носа — нос лейки (Рис. 9).

(№ 86) Пара фигур, тощий и толстый, с лицами стилизованными по контрасту. Толстый с лицом, похожим на редьку хвостом вверх, и Тощий, похожий на редьку хвостом вниз (Рис. 6).

Совсем почти по-гоголевски: «Иван Иванович худощав и высокого роста; Иван Никифорович немного ниже, но зато распространяется в толщине. Голова у Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз: голова Ивана Никифоровича — на редьку хвостом вверх...»⁷

⁶ Dürrenmatt Fr. Jak psát zlo, když se nám dobře žije? Rozhovor Mellchinger s Friedrichem Dürrenmattem. Divadlo prosines 1968. S. 68.

⁷ Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем. Н. В. Гоголь. Собр. соч., т. 2. Миргород, 1949, с. 188.

Карриатура кукол достигается стилизацией лица и фигуры куклы: грушевидный овал лица у «Слишком корректного мужчины», шаровидная голова и бюст Эльзевиры; парные фигуры стилизованы под изображение редьки хвостом вверх и редьки хвостом вниз.

Стилизация лица фигур имеет и другую художественную функцию. Стилизованные черты лица в противоположность натуралистическому изображению лица куклы часто помогают такой кукле принимать участие в различных драматических ситуациях. Стилизованное лицо куклы является маской, которая отражает различные переживания кукол.

Маска в классическом театре, в комедии dell'arte и в народных пьесах не является чем-то статическим, а сопровождается движением тела актера, его жестами и произносимым им текстом, меняется в глазах зрителя. «На лице актера — мертвая маска, — писал В. Э. Мейерхольд в статье «Балаган», — но с помощью своего мастерства актер умеет поместить ее в такой ракурс и прогнуть свое тело в такую позу, что она, мертвая, становится живой»⁸.

Яркий пример резкого изменения одной и той же маски мы находим в мемуарах немецкого писателя Цукмайера.

Цукмайер в своих мемуарах рассказывает, что он как-то приобрел старинную деревянную маску «Перехты», которую носили и носят по сие время (30-е гг., XX в.) крестьяне в Австрии. Цукмайер так описывает эту маску: «Маска была почти как негритянская маска дьявола: преувеличенно длинный нос, косые злые глаза-щелочки, морда с отвратительными зубами, пучок волос цвета бледного льна, так представляешь себе кровожадного, пожирающего детей Троля (злой дух). Вид этой маски всех пугал. Как-то в доме Цукмайера собрались знакомые, среди которых был его друг — известный артист Краус. Краус утверждал, что великие поэтические образы следовало бы играть в масках. Цукмайер принес маску Перехты. Краус был ею очарован. Он ее надел и завязал за ушами. Сразу все замолчали. Он некоторое время качал головой, видна была только маска и его выразительные руки, торчавшие из рукавов рубашки и казавшиеся удивительно голыми. Вдруг он произнес: «Ах мне так грустно. Я не могу от этого избавиться. Мне хочется плакать. Я переполнен горем. Я бы мог всю жизнь плакать». Его жуткий сильный голос звучал при этом почти монотонно. Мы все видели, что маска плачет. Так он продолжал некоторое время. Он рассказал историю, как умерла его возлюбленная. Он защищался в диалоге с кем-то невидимым, который обвинял его в том, что он сам в этом виноват. Он сознался в своей вине: «Да, ведь я знаю, это моя вина, я это совершил» и маска приняла выражение глу-

⁸ В. Э. Мейерхольд. Там же. «Балаган», с. 219.

бочайшего отчаяния и страшного непоправимого несчастья. Внезапно он захихикал смущенно и снял маску. Затем снова надел маску и ударил себя внезапно, не смеясь, без звука, по ляжкам. Вдохнув, как будто хохот застрял у него в горле, он сказал, задыхаясь: «Дети, как это комично!» Я могу, да и все присутствующие могли бы поклясться: маска зубоскалила и улыбка расплывалась по всему лицу, говорит Цукмайер. Это продолжалось долго. Он разыгрывал комические сцены, сцены счастья, жадности, гнева, непримиримой ненависти, недоверия и страха с самыми экономными движениями рук и с маской, сопровождающая игру короткими элементарными текстами. Когда он наклонял голову на бок и внезапно произносил почти детским выражением слова Франца Моора: «Теперь я сержусь», то это внушало страх. Когда он смеялся или разыгрывал дурака, то мы все за животики хватались. Это было как бы при сеансе гипноза или магии»⁹.

Я вспоминаю, как известный исследователь театра Комедии dell'arte К. Миклашевский в начале 20-х гг. в Москве в Доме писателей прекрасно показывал, как одна и та же маска в зависимости от движений актера меняет выражение своего лица.

Студизованное лицо куклы — тоже маска, меняющая свое выражение в зависимости от движений всей фигуры куклы, руководимой кукольным, и от произносимого им текста.

Иногда популярная у публики как комический персонаж кукла выступает как драматический персонаж, и лицо этой куклы, заставлявшее нас безудержно смеяться, становится печальным и грустным. Спейбль, заставлявший публику при виде его схематического лица, хохотать, в одном из представлений потрясал своей драматичностью. Это было незадолго до оккупации германскими фашистскими войсками Чехословакии. Любимый комик Спейбль жаловался тогда на тяжелую жизнь, наступившую на его родине. Чем более схематично лицо куклы, тем больше возможностей у куклы принимать участие в действиях в самых различных ситуациях. Схематичны куклы С. В. Образцова: два шарика, изображающие головки мужчины и женщины. Глаза на мужской головке обозначены знаком плюс (+), на женской головке знаком минус (—). Головки исполняют романс Чайковского «Мы сидели вдвоем». Схематичность кукол Образцова усиливается, когда мы игру актера наблюдаем на расстоянии.

(№ 9) Так же схематичны фигуры Арлекина и Коломбины (тростевые куклы) английского кукольного театра Джона Блондаля. Лица слегка намечены. Для характеристики персонажей

⁹ Carl Zuckmayer. Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft. S. Fischer-Verlag. Wien, 1967. S. 43—45.

Арлекина и Коломбины маски не требуется, достаточно схематично намеченного традиционного костюма.

(№ 21) Кроме того, две танцующие фигуры, одетые в бумажные фонарики, не имеют никакой головы. Мы различаем головы мужчины и женщины только по шляпам из фонариков (Франция. Сан Дени, 14 Июля, Праздник) (Рис. 11).

(№ 164) Схематично изображенный музыкант Господин Домилясольфа (лицо в форме яйца, экономно намеченными глазами, ртом и веками) позволяет, по нашему мнению, принимать участие в различных драматических ситуациях (Румыния. Бухарест. Премьера, 1962).

(№ 123) Фантастический образ Бабы-Яги передан сильной деформацией человеческого лица и фигуры. Фигура настолько стилизована и деформирована, что баба-яга представляется наполовину человеком, наполовину вещью (Чехословакия. Премьера, 1962).

(№ 69) Фигура, изображающая человека с ярко выраженными чертами ежа. Такая кукла несколько напоминает театр животных, изображающих человека.

(№ 126) Стилизованная антропоморфная кукла, изображающая животное (Рис. 7).

(№ 1467) Изображение волшебного коня и молодого крестьянина из пьесы «Серебряная флейта». Лошадь стилизована под игрушечную лошадь (Венгрия. Волшебный конь и молодой крестьянин. Премьера, 1962).

(№ 156) Стилизованная лошадь с неестественно большой головой, напоминающая игрушечную лошадь. Игрушку напоминает и всадник-король. Румыния. Яссы, 1963.

Как мы уже показали, большинство современных кукол юмористически ей сатирические каррикатуры. При этом не каррикатуры отдельных лиц, а каррикатуры типов: «Слишком корректный мужчина (окаменелый)», «Эльзевира Давыдовна» из пьесы Маяковского «Клоп» и др.

Мы отмечали, что в репертуаре кукольного театра начала XX в. и в более ранние периоды рядом с пьесами комическими встречались драматические и трагические пьесы. Подобные пьесы и сцены мы встречаем также в репертуаре современного кукольного театра. Несколько таких сцен отражено в анализируемом нами альбоме. Укажем их:

(№ 63) Испанский театр марионеток (Барселона) представлен сценой из «Danse triste» Сибелиуса — Смерть и балерина.

(№ 58) Механический театр (Западный Берлин) — Париж поставил 13 сенок. В альбоме представлена «Фигура по Кафке», Музыка Вольфгана Рамсбот (Рис. 2).

(№ 59) Геттингенский театр (ФРГ) поставил «Танец мертвых». В альбоме помещена картина «Арлекин и танцоры» (Рис. 10).

(№ 67) Австрийский театр-марионеток в Зальцбурге поставил

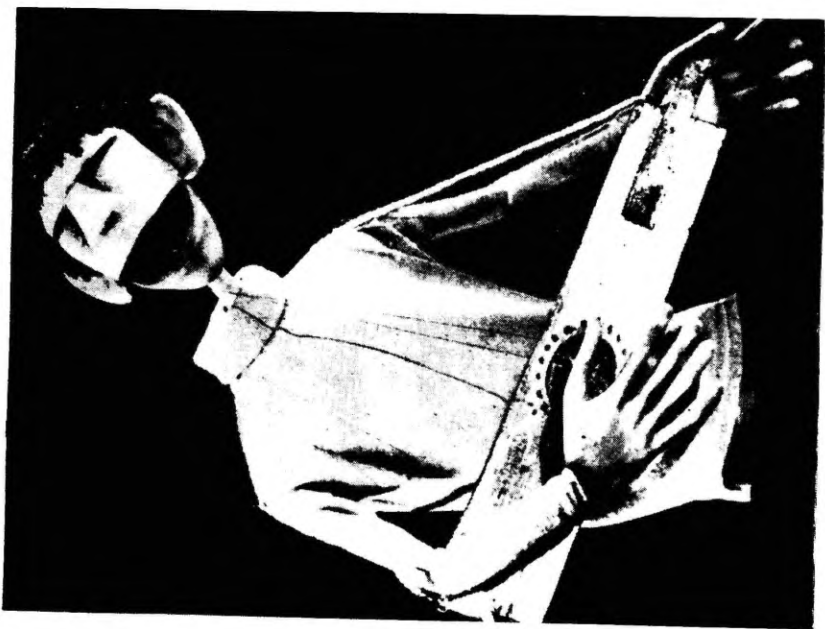


FIG. 1

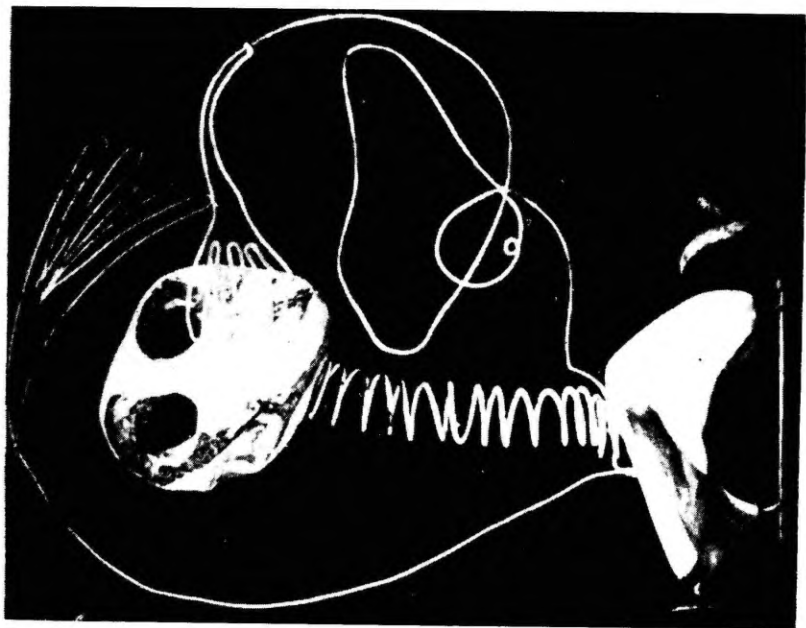


FIG. 2

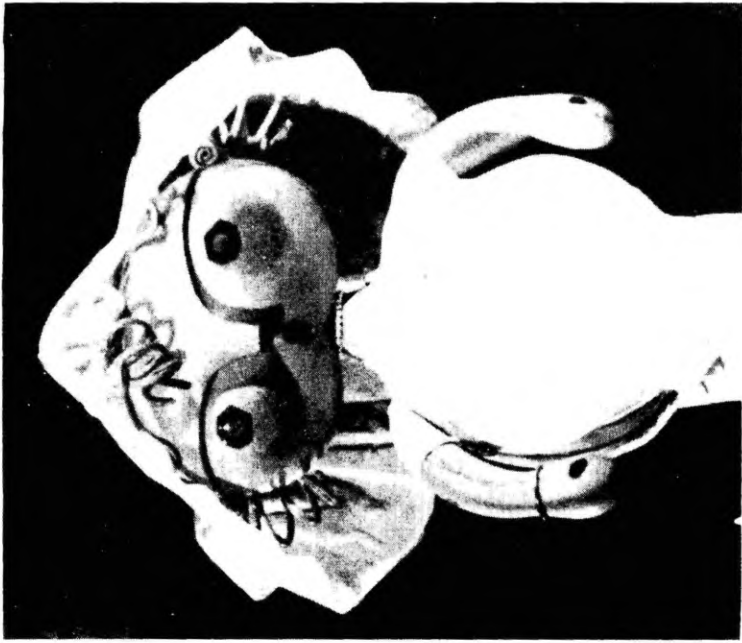


Рис. 4

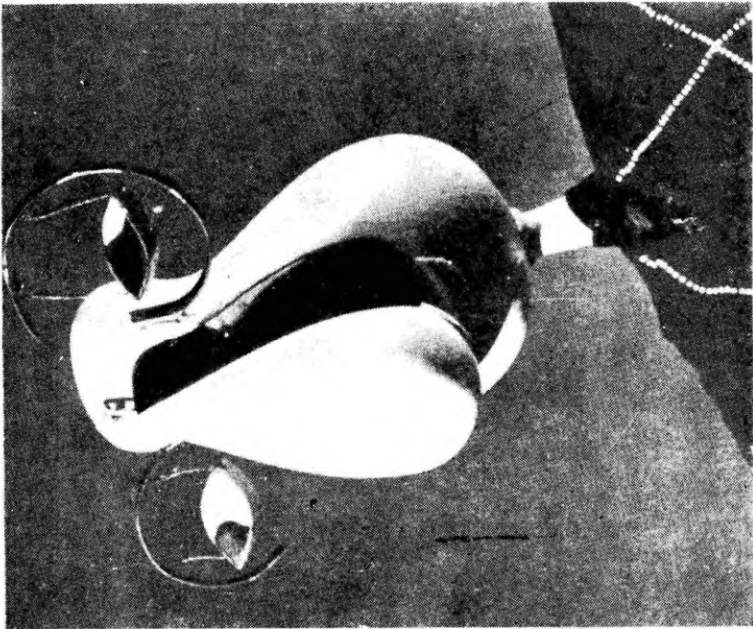


Рис. 3

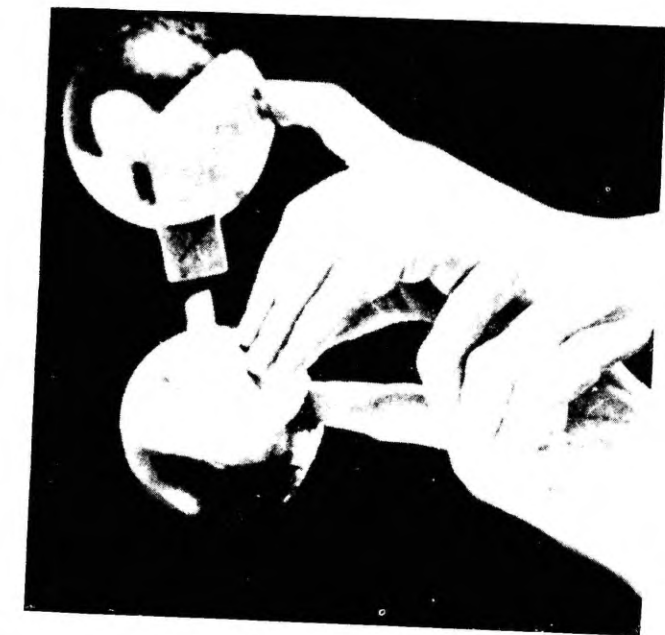


Fig. 5.



Fig. 6.

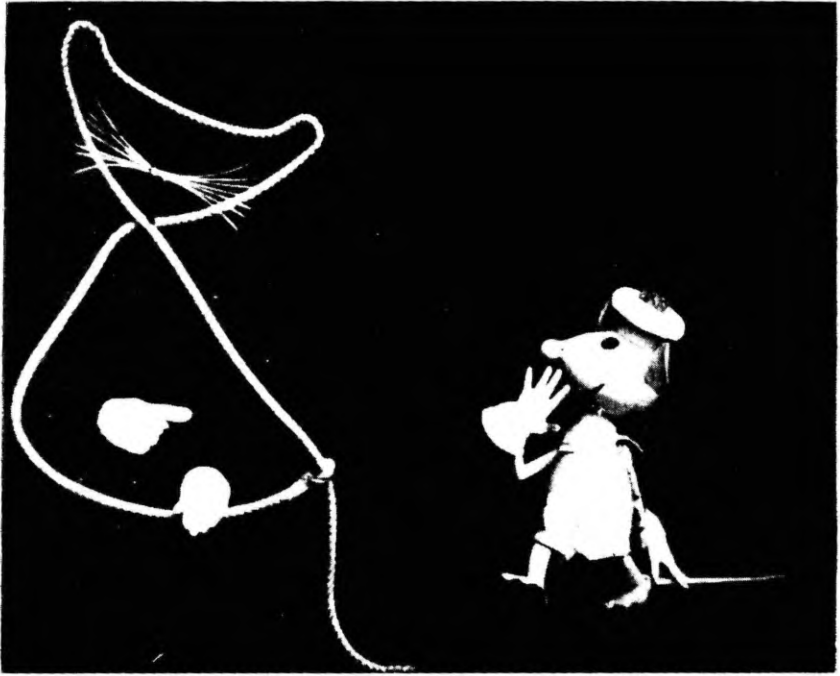


Рис. 7.

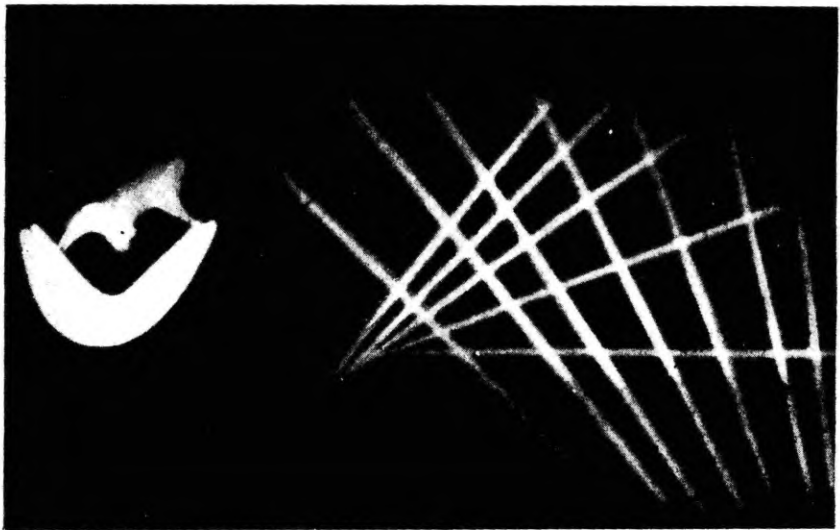


Рис. 8.



Рис. 9.

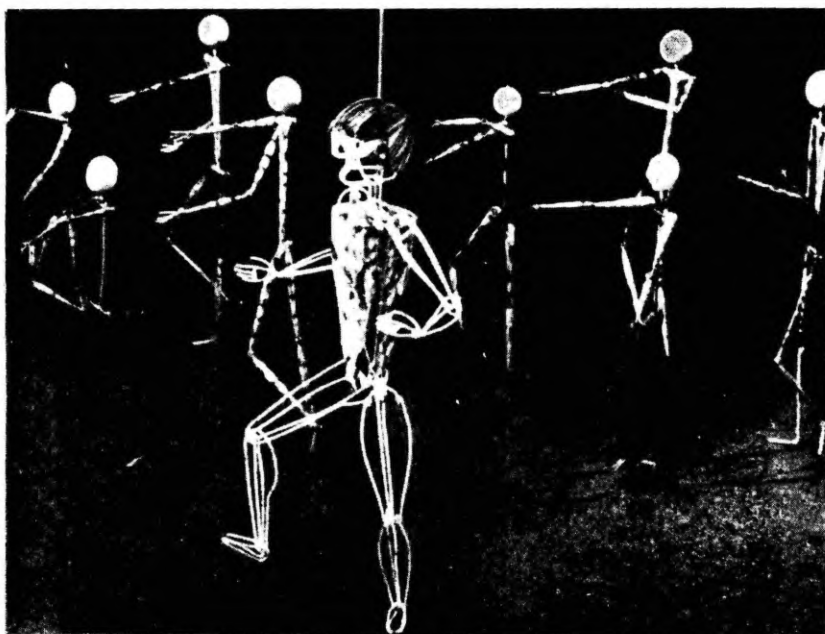


Рис. 10.

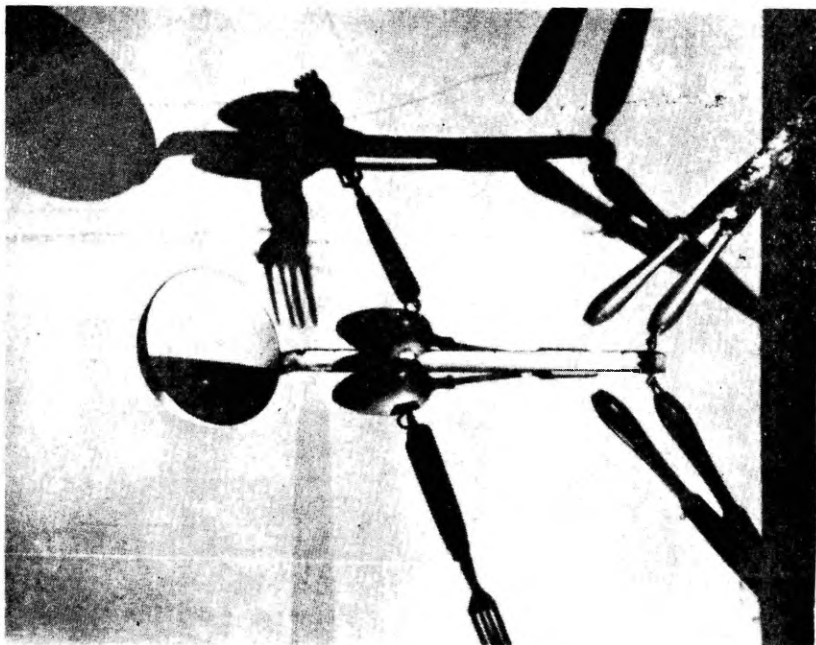


Рис. 12.

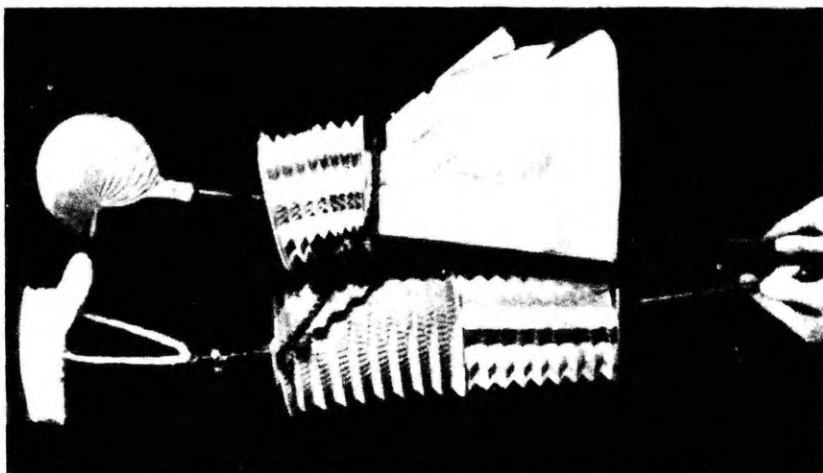


Рис. 11.

сцену In memogram Anna Pavlowa «Умирующий лебедь» Сен-Санса.

Куклы современного кукольного театра марионеток и др. интересны материалом, из которого их создают. Создатели кукол как бы ищут материал, который наиболее ярко выразит природу куклы и редко обращаются в современном театре к резьбе кукол из дерева. Приведу несколько примеров кукол, созданных из самого разнообразного материала.

Мы только что описали две танцующие фигуры, которые сделаны целиком из бумажных фонариков (15, № 21).

(№ 20) Очень оригинальны фигуры, сделанные из галстуков. Франция. «Галстучный цирк». Париж. Игрок на банджо.

(№ 53) Интересны фигуры, сделанные из плексигласа. Куклы из пьесы Жан Поль Сартра «Представление окончено». Работа студентов театра берлинской Высшей школы художественного воспитания (Западный Берлин).

(№ 83) Две фигуры, сделанные из металла. «Кукольник ревью» (ГДР).

(№ 177) Оригинальный материал использован в болгарском кукольном театре в Пловдиве. Пьеса «Каникулы». Здесь как материал для изображения кукол служат прутья, тростник, солома и т. п.

(№ 188) Обратим внимание на куклу из Нью-Йоркского театра марионеток «Pipgrass». Кукла одета в мужской костюм и только из рукавов и из штанов высовывается вместо кистей и ступней солома. Эта кукла напоминает стародавнюю куклу при обряде жатвы, сделанную из соломы и одетую в женскую, реже в мужскую одежду. Об этом см. богатую материалом работу венгерского ученого Уйвара «Athropomorphe Mythische Wesen in der agrarischen Volksüberlieferung Ungarns und Europa von Zoltán. Ujváry. Ethnologisches Institut der Universität Debrecen, 1968.

(№ 57) Весьма необычна фигура Келли из Брауншвейской студии. В создании куклы принимало участие Общество студентов. Кукла составлена из столовых приборов — ножей, вилок, ложек и половника (Рис. 12).

(№ 138) Не менее оригинальны фотокартины, изображающие две фигуры из оперетты «Марс». Фигуры составлены из различных лабораторных предметов.

Выше мы указали, что принципиальное отличие кукольного театра от театра живых актеров — это органическая связь кукольника с куклой как его орудием. Это и отличает семиотическую систему кукольного театра от театра живых актеров. Из истории кукольного театра мы знаем, что кукольник то скрывается, прячется от зрителя, то, наоборот, раскрывает свое единство с куклой.

Как говорят историки культуры, в средневековые шарлатаны стремились убедить зрителей, что кукла — живое существо. Помогало этому также и то, что шарлатаны-кукольники были одновременно и чревовещателями.

Но имеются многие данные о желании кукольника раскрыть зрителю секрет своего искусства оживления куклы и совместного участия в представлении кукольника и куклы.

Так, путешественник XVII в. Олеарий, посетивший Россию в 1633, 1635 и 1639 гг., так описывает русский кукольный театр:

«... (кукольники) обвязывают вокруг своего тела простыню, поднимают свободную ее сторону вверх и устраивают над головой своей, таким образом, нечто вроде сцены (*theatrum portatile*), с которою они и ходят по улицам и показывают на ней из кукол разные представления»¹⁰.

По рисунку, составленному Олеарием, мы видим, что кукольник простыней закрывает верхнюю часть своего тела и голову и становится невидимым для зрителей. Однако ноги кукольника остаются не скрытыми и публика догадывается, что вместе с куклами играет и кукольник.

Нередко кукольники разных стран и разных времен после представления выходят вместе с куклой или куклами и, так сказать, раскрывают перед публикой секрет оживления куклы: публика видит одновременно и кукольника и его инструмент — куклу.

Вот еще один прием открытого соучастия кукольника и куклы, С. В. Образцов исполняет без ширмы эстрадный номер «Романс П. И. Чайковского — «Мы сидели вдвоем». На указательные пальцы рук С. В. Образцов надевает два шарика, изображающие головы женщины и мужчины и помогает игре этих своеобразных кукол остальными пальцами (см. фотографию № 107).

С. В. Образцов выступал на эстраде с куклой гиньоль Тяпа. При этом зрители одновременно воспринимали и игру куклы Тяпы и игру Образцова, который управлял куклой Тяпой как инструментом. На фотографии видно, как Иосиф Скупа подошел к Тяпе и здоровается с ним. Итак, мы видим, как Образцов управляет куклой и как Скупа играет с оживленной куклой Тяпой как с человеком. В современном театре актеры-кукольники иногда не скрываются за занавесом и зритель одновременно видит как кукольники водят марионетки и как эти марионетки (орудие кукольников) играют на сцене. Такова постановка М. Мешке «Ноктюрн» II (премьера 1957 г.) в шведском театре марионеток (Стокгольм). Здесь водители, которых обычно зри-

¹⁰ Цит. по кн.: История русской литературы. т. II. Под ред. Аничкова, Бороздина, Овсяннико-Куликовского. М., 1908, гл. «Народная драма» Н. Виноградова, с. 388.

тели не видят, так сказать демаскированы. Зрители видят водителей марионеток (их лица и руки освещены) и марионетки, которые играют на сцене.

Переходим к рассмотрению вопроса об органическом слиянии голоса кукольника с формой и движениями куклы. В прежнем натуралистическом кукольном театре казалось бы этот вопрос разрешался просто: кукла походит на человека, отсюда она и говорить должна обычным голосом. Но здесь было явное противоречие: кукла маленькая, а говорит как взрослый человек. Кукла хочет, говоря словами проф. Зиха, чтобы ее принимали за человека, а движения куклы, даже натуралистической, сильно отличаются от движений живого человека. Еще сложнее обстоит дело с намеренно создаваемой художником куклой, отличной от человека и в которой подчеркнута выражена ее кукольная природа.

Противоречие между формой куклы и человеческим голосом кукольника давно обращало на себя внимание теоретиков и практиков кукольного театра.

Э. Колар указывает, что проф. Зих утверждает, что кукла двигается только весьма несовершенно или, что «ее движения неуклюжие, деревянные». И дальше: «Зих видит эстетическое противоречие в дуализме кукольного театра, неживой материал куклы и живого голоса кукольника. Но как раз это и составляет специфическое, диалектическое единство кукольного театра, т. е. синтез живого голоса и оживленной куклы».

Нам кажется, что безусловно прав Э. Колар, видя в органическом соединении голоса живого человека и движения неживой материи одно из средств оживления куклы. Кукла кажется более живой в кукольном театре, где человеческий голос связан с движениями куклы. В театральном же представлении, где куклы разыгрывают пантомиму, оживление куклы, неживой материи, без сопровождения ее движения человеческим голосом не так убедительно для зрителей.

Однако в представлении кукольного театра, где движения куклы органически связаны с живым голосом человека, противоречие, о котором говорит Зих, все же существует и потому кукольники уже давно деформируют нормальный человеческий голос.

Наиболее ярким примером такой деформации может служить изменение голоса у Петрушки, для чего кукольник пользовался особым инструментом «пищиком».

Вот одно из описаний голоса Петрушки:

«Говорит он (кукольник) за Петрушку резким, крикливым, инструментальным, если можно так выразиться, тоном, с помощью машинки. Машинка состоит из двух костяных пластинок, внутри которых положена полоска холста. Заложив этот снаряд

за тыльную часть языка, почти у самого «язычка», комедиант произносит слова каким-то странным, *ничего общего с человеческим голосом не имеющим* <курс. мой — П. Б.>, тоном. Говор в этот снаряд очень труден. И надобно большую сноровку, чтобы извлечь из него звуки. Я, по крайней мере, несмотря на все свои усилия, не мог ничего произнести. Каждая попытка сопроvokeждалась судорожными движениями горла и являлась по-звыв к рвоте»¹¹.

Яркое изображение слияния голоса Петрушки с примитивной, отнюдь не натуралистической куклой дает С. В. Образцов в своей статье «Искусство кукольного театра».

«Невозможно забыть глупого, хитрого, наивного, злого Петрушку со своей длинноносой головой и подкрашенными глазами. Он был на планке ширмы, а за ширмой стоял последний представитель старого русского бродячего театра, глубокий старец Иван Афиногенович Зайцев. У Зайцева была во рту прижатая к небу маленькая серебряная пластинка. Петрушка так визжал высоким *нечеловеческим* <П. Б.> голосом и ударял всех своим кнутом. То было живое существо из мяса и крови, с сердцем, душой, с разумом и характером. И все же это была только тряпка с деревянной головой, разрисованная тем же Зайцевым, и вырезанная ножом и стамеской. То было чудо Галатеи, но творец Пигмалион — Зайцев не удивлялся тому, что она была пробуждена к жизни, но радовался и передавал свою радость дальше, нам, всем, как детям, так и взрослым, которым повстречался Петрушка Зайцева»¹².

Этот деформированный человеческий голос удачно передается И. Стравинским в его балете «Петрушка» духовым инструментом.

Стремление создать особую театральную декламацию, отличную от разговорной речи, было отмечено и у чешских старых народных кукольников. Старые кукольники при передаче языка персонажей высшего общества — рыцарей и др. — деформировали также обычный разговорный язык, умышленно допускали грамматические ошибки, в то время как куклы, изображавшие крестьян, говорили по-чешски правильно. У современных кукол, часто резко отличающихся по своей форме от реалистического изображения человека, как мы показали выше, естественно противоречие между формой куклы, ее движением и обычным чело-

¹¹ Из «Введения к тексту комедии о Петрушке, записанному под диктовку содержания балагана мещанина г. Майкопа, Кубанской обл. А. П. Лашенко. Записал учитель Родниковского двухклассного училища Л. К. Розенберг, 1902, апрель 19 дня. Станица Баталпащинская». Берков Н. П. Русская народная драма XVII—XX вв. М., 1953, с. 329.

¹² Sergej Obrazsov. Von der Kunst des Puppentheaters. Puppentheater der Welt. Zeitgenössisches Puppenspiel in Wort und Bild. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft. Berlin, 1965. S. 21.

веческим голосом кукольника увеличивается. Трудно представить себе, чтобы кукла, составленная из столовых приборов: ложек, вилок, ножей, или фигуры, составленные из лабораторных предметов (оперетта «Марс») — говорили бы и пели обычным человеческим голосом. Естественно поэтому, что современные кукольники ищут различные средства деформации человеческого голоса, чтобы избавиться или, по крайней мере, уменьшить противоречие между голосом кукольника и деформированной куклой.

Карел Маконь в своей статье «Кукла в нашем представлении и в действительности»¹³ пишет: «Один из кукольников инсценировал «Гулливер в царстве кукол» как ярмарочную комедию. Для этой постановки он приспособил и голос. Голос был деформирован на подобие старой заигранной граммофонной пластинки. Противоречие между материалом куклы и голосом было сокращено деформацией человеческого голоса. Таким же образом Скупа говорил за Спейбла и Гурвинка».

Подобный же принцип сокращения противоречия между человеческим голосом и формой куклы мы встречаем и в постановке Кубички пьесы Барханка «Гурвинек — волшебная ракетка». В этой пьесе выступает Ксилон, кибернетическая машина, житель с неизвестной планеты. Его голос также деформирован определенным техническим способом, с помощью магнитофона голос переводится в высший регистр и диапазон голоса расширяется.

Итак, мы видим, что во время кукольного исполнения используется помимо куклы и человеческого голоса еще третий материал — машина-магнитофон.

Однако использование машины в кукольном театре при деформации человеческого голоса должно быть ограничено. Следует отметить, что по сравнению с театральным представлением театра живых актеров — в театре кукол наиболее проявляется коллективная игра актера с публикой. И в народном кукольном театре, и в кукольном театре, руководителями которого являются художники, актеры, большую роль играет сотворчество зрительного зала и сцены. В настоящем кукольном театре была традиция обращения Петрушки, Кашпарка, Касперле и др. к публике. Между публикой и куклой завязывался разговор, завязывалась дискуссия. Эту традицию народных театров продолжали и театры художественные. Я присутствовал на гастрольном представлении в Праге, приехавшего из Пильзена И. Скупы со своим Спейблом и Гурвинком. На это представление пришли и пражские кукольники. Помню, как известный чешский художник Мркичка, сам страстный кукольник, начал задавать вопросы Гурвинку. Гурвинек удачно отвечал. Есть сведения, что в народ-

¹³ Более подробно об этом см.: «Divadlo». Leden, 1968, S. 57—58.

ных гуляниях в Петербурге среди других зрителей около Петрушечника видели Варламова и клоуна Дурова.

Особенно ярко проявляется совместное действие между сценой и зрительным залом во время детских представлений. На одном из представлений в Праге я сидел рядом с девочкой лет пяти. Ей так понравилась игра Гурвинка и Спейбла на сцене, что ей хотелось пойти на сцену и играть с ними.

Восприятие кукольного театра детьми несомненно сильно отличается от восприятия этого театра взрослыми. Интересно также сравнить — как воспринимают систему знаков кукольного театра дети, много раз посещавшие театр живых актеров, и как воспринимают ее дети, видевшие только кукольный театр.

Исследователям детской психологии представляется широкое поле для изучения восприятия кукольного театра детьми различных возрастов.

В кукольном театре музыка играла издавна видную роль. В современном кукольном театре особая форма кукол требует и особого музыкального сопровождения. Это следует сказать в частности о куклах, которые по своей форме далеки от прежних натуралистических кукол.

В рассмотренном нами альбоме мы находим репродукции постановки Зальцбургского театра марионеток пантомимы-балета «Маленькая ночная серенада» Моцарта, а также репродукцию постановки Центрального Пражского кукольного театра (премьера 1956 г.) «Apollo und Hyacinthus» Моцарта.

Как мы уже отмечали, в Барселонском театре марионеток был поставлен балет «Danse triste» Сибелиуса. В альбоме приводится репродукция сцены этого балета «Смерть и балерина».

В Зальцбургском театре марионеток был поставлен «Умиравший лебедь» Сен-Санса In memoriam Anna Pawlowa.

Из произведений современных композиторов отметим оперу Сергея Прокофьева «Петя и волк», поставленную в Центральном кукольном театре в Софии. Интересны и куклы, созданные для этой постановки.

С большим успехом в венгерском Государственном кукольном театре шел и идет балет «Петрушка» Игоря Стравинского. Эта постановка имеет большой успех и за пределами Венгрии.

В польском кукольном театре в Кракове шла «Трехгрошовая опера» Брехта с музыкой Курта Вейля.

В Государственном кукольном театре «Лалыка» в Варшаве идет пьеса «Музыкант» с музыкой известного польского композитора К. Певдерецкого.

Особый интерес представляет — какова музыка при постановках пьес с современными, недавно созданными куклами, вроде куклы, созданной из обеденных приборов, или упомянутых персонажей из оперетты «Марс». При названии некоторых поста-

новок с современными куклами в альбоме указывается имя композитора. Но, к сожалению, эти фамилии не позволяют определить характер музыки.

Мы говорили о том, что иногда кукольники скрывают секрет оживления куклы, иногда, наоборот, раскрывают его. Затем мы показали как внешность куклы — ее малый рост, ее своеобразные театральные движения на сцене приводят к деформации обычного голоса кукольника. Все это происходит в рамках одной семиотической системы кукольного театра. Теперь рассмотрим представление, в которых соединяются две близкие семиотические системы, т. е. совместная игра живых актеров с куклами.

В румынском театре марионеток и кукол «Тандарица» (Бухарест) в одной из сцен пьесы М. Крисана и Р. Станеску — «Я и мертвая материя» (премьера 1964 г.) участвуют два живых актера в черных масках и одна кукла-женщина в человеческий рост (там же № 161).

В том же театре в той же пьесе есть сцена, где играет живой актер и две куклы. У каждой куклы туловище животного и по две человеческих ноги (там же № 165).

Среди других постановок в кукольном театре с участием живых актеров и кукол отметим постановку пьесы «Гулливер в стране лилипутов», где Гулливера играет живой актер, лилипутов — куклы. Этим подчеркиваются два особых мира: мир лилипутов и мир, представителем которого является Гулливер.

Мы могли бы увеличить число примеров совместной игры кукол с живыми актерами. Ср., например, постановку С. В. Образцова пьесы Штока «Сотворение мира».

С другой стороны, театр живых актеров использует в своих постановках куклы. Так, например, в немой сцене Ревизора Голя в постановке Мейерхольда участвуют куклы.

Не всегда публика легко воспринимает сцены, в которых одновременно участвуют куклы и живые актеры. Ведь здесь зрителю одновременно приходится воспринимать две семиотические системы: систему игры кукол и систему игры живых актеров или, по крайней мере, одного живого актера. Зрители, которые многократно воспринимали обе семиотические системы, представления с живыми актерами и представления с куклами — легко переходят от восприятия одной системы к восприятию другой системы.

Иногда при такой постановке приходится приближать семиотическую систему игры живого актера к семиотической системе игры кукол. Так, в указанной нами выше картине (№ 161) у двух живых актеров-мужчин, играющих с куклой-женщиной, на лицах маски, которые лишают живых актеров мимической игры лица и тем самым сближают одну систему знаков с другой системой.

Своеобразное соединение игры кукол с игрой живых актеров мы встречаем в русской народной комедии Петрушка.

В традиционном представлении Петрушки неизменным участником, кроме кукол, был музыкант, в последнее время это были шарманщики. Шарманщик вел разговор с Петрушкой.

Петрушка, поздоровавшись с публикой, начинает разговор с музыкантом:

Петрушка: Музыкант!

Музыкант: Что скажешь, Петрушка?

Петрушка: Я тебе новость скажу.

Музыкант: Какую?

Петрушка: Я задумал, брат, жениться. Что за жизнь холостого? Все тебя обижают . . . А вот когда женюсь, приданое возьму . . . Ой, ой, ой, как заживу! . . .

Музыкант: А на ком ты, Петрушка, жениться задумал?

Петрушка: На дочери купца. (Называет фамилию самого богатого в данной местности купца или помещика).

Музыкант: А приданого много берешь?

Петрушка: У-у-! . . . Больше, чем сам стою.

Музыкант: Да врешь ты, Петрушка, она за тебя не пойдет, только в изъян введет, последние гроши потратишь, да еще по спине схватишь . . . Брось!

Петрушка: Ну, брат, врешь! Такого молодца кто не полюбит? (Охорашивается).

Музыкант: Так, ты покажи невесту.

Петрушка: Это можно! . . . Дело несложно. Сейчас приведу и тебе покажу. (скрывается и выводит куклу). Смотри, музыкант, хороша невеста?

Музыкант: Хороша-то хороша . . . да курноса.

Петрушка: Ай врешь, музыкант! Да ты посмотри, что за глазки, что за ротик! . . . Ручки! Губки! Шейка! добыть такую сам сумею-ка! А пляшет-то! . . . Ну-ка сыграй кусочек чего-нибудь!

(Музыка играет камаринского. Петрушка с невестой пляшет).

Музыкант: Все это хорошо и ладно, да для тебя будет накладно: барышня богата, спесива, ходить пешком ленива . . . Нужно брат, лошадь купить . . .

Петрушка: (озабоченно). А где ее купить?

Музыкант: Да у цыган!

Петрушка: (Важно). Ну, так сегодня лошадь приведи!

Музыкант: И сам не барин: сходишь и приведешь.

Петрушка: Так не пойдешь?

Кроме этого, сравнительно большого, диалога Петрушки с Музыкантом в начале представления, музыкант ведет разговор

с Петрушкой также в сценах встречи Петрушки с цыганом, с немцем, с капралом, и в последней сцене Петрушки с собакой.

Диалоги Петрушки с Музыкантом не импровизация, а подготовленный традиционный текст. Отметим, что музыкант в свою очередь вставляет отдельные рифмованные фразы, например:

Музыкант: Да, врешь, ты, Петрушка, она за тебя не пойдет, только в изъян введет, последние гроши потратишь, да еще по спине схватишь...

Музыкант: Все это хорошо и ладно, да для тебя будет накладно: барышня богата, спесива, ходить пешком ленива... Нужно, брат, лошадь купить...

Музыкант: Нет. Петрушка, мусью, он сказал: сейчас наливки принесу.

Выступление музыканта в комедии Петрушка отличается от выступления других живых актеров на сцене кукольного театра тем, что музыкант не участвует на подмостках кукольного театра. Он находится среди публики. Итак, музыкант выполняет две функции: он живой актер, ведущий диалог с Петрушкой, и связующее звено между зрителями и куклой Петрушкой.

Мы рассмотрели здесь ряд специфических черт в системе знаков кукольного театра по сравнению с системой знаков театра живых актеров и в частности остановились на вопросе о сочетании этих двух семиотических систем в одном спектакле: об участии живых актеров в представлении кукольного театра и кукол в представлении театра живых актеров.

В театральной практике наших дней создаются новые сочетания различных, но близких семиотических систем. Так в кино вовлекается игра кукол; создаются спектакли, где семиотическая система игры живых актеров сочетается с семиотической системой кино (Театр «Латерна магика» в Праге). По-видимому, подобные сочетания различных, но близких семиотических систем имеют тенденцию увеличиваться.

Я ограничился рассмотрением только двух близких семиотических систем. Предстоит исследование и других различных, но близких семиотических систем как в театральном, так и в других искусствах.

AN INTRODUCTION TO ABHIDHAMMIC PSYCHOLOGY (Some psychosemantic considerations)

A. M. Piatigorsky

1.0. The great exponents of Abhidhamma took for granted that there is such "a thing" as "the psychical". There was no need either to explain or to prove it. But there existed for them a very strong and purely pragmatic necessity to explain and to prove that "the psychical" was a "thing". And they have done it. But how did they manage to do that? It seems that the first section of Dhammasaṅgani might give us the answer. In the very structure of this section three general theoretical premises for a description of the psychological contents are implied.¹

1.1. If one wants it described, one has to find out some complementary basal sphere which must be much broader than that of psychology and in terms of which it will be possible to interpret the psychological contents. (Psychology is in ontology here).

1.2. One can describe the psychological contents by representing it as a result of reinterpretation, i. e. by interpreting the terms of the complementary sphere in the sense of psychology. (Ontology is in psychology here).

1.3. One can describe it as such, i. e. in the specifically psychological sense. (Psychology is in psychology here).

2.0. It can be obviously seen from this scheme of premises that the "psychical" and "the non-psychical" here are the mere apriori categories representing two points of views of two different onlookers. "The psychical" is given primarily as "the thing" which is either the onlooker himself or something naturally belonging to the onlooker. From psychological point of view, various elements of the so called complementary sphere considered as such, are completely devoid of their own contents, being just empty shells waiting to be filled up, just "interpretational bases" for the psychical to be understood in the other sense. The non-psychical in itself is an ultimate entity thought as a "non-thing" helping another onlooker think about his own psychics as a "thing".² In the text of Dhammasaṅgani (and of Buddhism itself) these

¹ I refer to the three books: The Dhammasaṅgani (Abhidhammapitaka, Vol. I) General Editor bhikkhu J. Kashyap, Nalanda—Devanagari—Pali-Series, Poona, 1960 (Dh. S.); André Bareau, Dhammasaṅgani, traduction annotée (Thèse complémentaire pour le doctorat es-lettres, Paris, 1951 (A. Bareau, 1951); Dhamma—Sangani, a buddhist Manual of psychological ethics, translation with introductory essay and notes by C. A. F. Rhys Davids, London, 1923 (C. Rhys Davids, 1923).

² In the early 20th century many psychologists very clearly understood this purely formal side of Buddhism as the most important one: "There is not a person, who is in possession of character thoughts and sensations, and deeds; but character, thoughts, sensations and deeds themselves are the person..." P. Carus, Nirvana, a Story of Buddhist Psychology, Chicago, 1902, p. 38.

interpretational bases of the complementary sphere are identified with *dhammas*. We propose to denote them (and — kinds of them) as a whole by the mere conventional term "consciousness" (i. e. "the non-psychical") and separately — by the term "states of consciousness".³

Thus in Abhidhamma for the first time in the history a great attempt was made to objectivate the psychical and to expose it negatively in two senses: (1) as objectivity in (or — by) itself, i. e. as non-psychic and purely ontological entity; (2) as objectivity in the sense of not being attributed to any subjectivity of "I", and — what is not less important — to interpret "I" as an inferior (degraded or undeveloped) state of psychical existence.

Therefore, from the proposed point of view, i. e. according to the proposed scheme of premises (whose order seems to be absolutely obligatory) we can consider the whole of contents of 1-st section as a totality of psychical and non-psychical states which are classified into three groups:⁴

2.1. Δ . *dhammas* (more exactly — kinds *dhammas*), which are the states of consciousness and as such purely nominal, but inasmuch as the contents of the terms by which they are denoted (i. e. the "descriptors" as we may call these terms) are related *par excellence* to the psychics; the *dhammas* in this context became "interpretations of the psychical in the sense of the "non-psychical" (here "the consciousness" may be conventionally used for the "non-psychical", and, resp. "ontology" for "non-psychology"). At the same time we must remark that the mere concept "interpretation" is also purely conventional i. e. not having real denotations but only symbolic connotations.

2.2. M — the mental states or states in which *dhammas* as the states of consciousness are reinterpreted, i. e. the interpretations of consciousness in the sense of the psychical (or the interpretations of the ontological in the sense of the psychological). These mental states (here — *dhammas*'s "key-terms") are divided into two sub-groups: M_1 — mental states which may be reinterpreted in the sense of corresponding states of consciousness i. e. of *dhammas* (and they are denoted by the same terms by which *dhammas* are denoted); M_2 — purely mental states which may not be reinterpreted in the sense of states of consciousness, i. e. such states whose names may not be found out among names of *dhammas*.⁵

We denote them by the term "mental" in order to accentuate their intermediariness and their formal ambiguity in connection with *dhammas* — though considered as "the things" they are undoubtedly related to the psychical.⁶

2.3. P. — psychic states in the proper sense. They might be interpreted only in the sense of the psychical ("the psychical in the psychical"). Comparatively with *dhammas* which are ultimate entities of conscious being, they are the mere phenomena of psychic existence (or — the types of individual

³ ... Consciousness... is the psychological standpoint of buddhist philosophy... (C. A. F. Rhys Davids, 1923, introductory essay, p. XXIII).

⁴ One can suppose than in the abhidhammic world-outlook "the spirit of universal tautology" dominates, i. e. that any and every thing is relevant only sub conditio sine qua non of being rendered into some other system of things, see R. K. Inada, Buddhist Naturalism and the Myth of Rebirth, International Journal for the Philosophy of Religion, v. 1, 1970, 1, p. 46—53.

⁵ Professor Rune Johansson in his excellent book tends to describe any and every term having psychological contents as if it were only and purely psychological notion. In my opinion the very field of theoretical psychology can't be constructed on the base of processes, instruments and factors regardless of its metaphysical foundations. Indeed, the notion, the concept of *Nirvana* is mostly used (especially — in *suttas*) in the comprehensible and clear psychological contexts. But does it show us that this very notion is by itself the psychological one? Not in the least. Because all these contexts show us, that *Nirvana* is not homogenous and terminologically homological with them, pertaining to the very different level of being (putting aside the fact, that *Nirvana* itself is neither *dhamma* nor a psychic state in the strictly abhidhammic sense of the word). See: R. E. A. Johansson, The Psychology of Nirvana, London, 1969.

⁶ There are some extremely interesting statements about criteria of mentality in the book: Ducasse, C. J., Nature, Mind and Death, Chicago, 1951. The very notion of "criterion" in such a sense which was deeply implied in buddhist psychology, now become one of general trends of modern theoretical researches.

psychic existence). Various constellations of these phenomenal psychic states form various cases (or moments — samaya) of psychic existence. Each specifically psychic state of such a kind is a component of samaya. In direct opposition to dharmas these states are composite as in the sense of being consisted of many various states at the moment, so in the sense of being consisted of many various states one in another. In some way they might be considered as organic means for actualisation of karmic forces or as parts of spontaneously acting mechanisms endowed with energies and synergies of their own. But in another way they might be put in consideration as merely autonomous sources of energies and synergies etc.

Undoubtedly it seems to be possible to rearrange the totality of specifically psychic states (i. e. — of components of samayas and of samayas) into an unbroken series of permanent ascension from undone to done, from natural to non-natural, i. e. — from a given state of things in a man, to states achieved by painstaking and strenuous yogic training. Obviously, all this is "vertical: line of states", which, if seen from above, at the top, is yoga, but if seen at the bottom, is a mere realisation of purely natural psychic potencies. Therefore all these states (described and describable) are in themselves two-natured, two-orientated, two-aspected.

This psychical world as a whole might, therefore, be seen in the strictly naturalistic light. But we must not forget that such "a seeing" was also yogically pragmatized, and that every "pragmatizing" might, in its turn, seen either as "the psychical" or as "the non-psychical" and so on.⁷

[2.4. In a merely formal and metatheoretical sense "state" is a unit of interpretation both for "conscious being" and "psychic existence"; but in a substantial and theoretical sense "state" is a unit of being for consciousness and a unit of existence for the psychical. Therefore "state of consciousness" is a unit of implicit interpretation of the psychical in the sense of the conscious ("implicit" — because the procedure of such an interpretation is never exposed though it is supposed to be having done). Psychic state of group M is a unit of explicit interpretation of the conscious in the sense of the psychical ("explicit" — because the procedure of such an interpretation is exposed in the describing of dharma by appropriate key-terms of M).⁸ Psychic state of group P (components of samaya) is a unit of explicit interpretation of the psychical in the sense of the psychical. In our pattern of classification these groups are put in three columns and various states of these groups are listed vertically in them. Therefore it can easily be seen, that different meanings of the terms are depending merely on their position in columns (i. e. Δ , P, M) and within each column (1, 2, 3... etc.)].

2.5. This classification according to which every contents is divided into the psychical, the mental and nonpsychical might be clearly shown by any "question and answer" about any dharma of the section. We shall give here a very simple exemplary of the above said classification choosing for our brief commenting the following "terms of states": dhamma * citta **, manindriya ***, mano **** manovinnānadhātu ***** and kāmavacara ***** (see below).⁹

⁷ See Guenther, H. V., *Philosophy and Psychology of Abhidharma*, Lucknow, 1957, p. 5—22.

⁸ Such a purely formal representation of the mental states corresponds partly to Broad's epiphenomenalism, which is very widely spread in the post-Jamesian psychology. Broad writes: "I do not know how to define a "mind", but I think it is evident that a thing could not be called a "mind" unless it had a peculiar kind of content and . . . of structure. Its content must be the kind of events which we call "mental" and observe when we choose to introspect. C. D. Broad, *The mind and its place in nature*, London, 1925, p. 390.

⁹ Let us see some main variants of translations of the terms considered. *Dharmas* — "psychic factors" (Dh. S.), "states of consciousness" (C. Rhys Davids, 1923), "choses" (A. Bareau, 1951). *Citta* — "consciousness" (Dh. S.), "pensée" (A. Bareau, 1951), "thought" (C. Rhys Davids, 1923). *Manindriya* — "faculty of ideation" (C. Rhys Davids, 1923), "faculty of mind" (Dh. S.) "faculté mentale" (A. Bareau, 1951). *Mano* — "mind" (Dh. S., C. Rhys Davids, 1923), "esprit" (A. Bareau, 1951). *Manovinnanadhātu* — "élément approprié de la conscience mentale" (A. Bareau, 1951). *Kamavacara* — "sprère de la concupiscent" (A. Bareau, 1951), "sensuous universe" (C. Rhys Davids, 1923).

T.1. Classification pattern of consciousness-and-psyhic states in Dhammasangani

△. States of consciousness i. e. dharmas		P. Specifically Psychic states i. e. components on samaya ¹⁰			M. Mental states (denoted by △'s clue-terms); M ₁ — reinterpretables in the sense of △ (here in italics); M ₂ — nonreinterpretables.	
△'s num- ber in Dhamma- sangani	Question about dharma and △'s name (descriptor)	num- ber of sa- maya	num- ber of com- ponent	Description of the case (samaya)	num- ber of the clue- term	Description of dharma
1	2	3	4	5	6	7
V	What is dhamma* of consciousness (citta)**	I	1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.	in the case (samaya) when an auspicious (kusala) con- sciousness (citta)** is begot in the sensuous sphere (kāmā- vacara)*****, accompanied by good disposi- tion of mind**** (somanassa), conjoint with knowledge (ñāṇa), and having had as its objects (ārammaṇa) the form (rūpa), or the sound (sadda) or the smell (gandha) or the taste (rasa) or the tangible (phott- habba), or the dhammas*?	1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.	— in this case that is <i>consciousness</i> (citta)**, mind (or mentality — mano)****, the mental (mānasa), heart (hadaya), the pale (pāṇḍara), mind (or mentality — mano)****, mind-area (manāyatana), <i>organismatic potency of mind</i> (manindriya)***, cognition (viññāṇa), complex of cognition (viññā- ṇakkhandho),

1	2	3	4	5	6	7
XVI	What is dharma of organismatic potency of mind (manindriya***)	CLX	116.	in the case (samaya) when... etc. as aboveelement of mind-and-conscious knowledge (manoviññāṇadhātu)***** is begot... ¹³	11. 1. 2. 6. 8. 11.	element of mind-and-cognition (manoviññāṇadhātu)***** — that is the consciousness in this case. ¹¹ — in this case that is <i>consciousness</i> (citta)** , mind (or mentality — mano)**** etc. as above... mind (or mentality — mano)****, etc. as above... <i>organismatic potency of mind</i> (manindriyo)***, etc. as above... element of mind-and-cognition (manoviññāṇadhātu)***** — that is the consciousness in this case. ¹²

¹⁰ *Samaya* — “cas” (A. Bareau, 1951), Mrs. Rhys Davids translated it by “when... then”, but in the sense “psychological contents of samaya” she renders it as “type of consciousness” (C. Rhys Davids, 1923) and J. Kashyap renders it in the same way.

¹¹ Dh. S., p. 19.

¹² Dh. S., p. 21.

¹³ Dh. D., p. 113.

T. 2. Positional meanings of the commented terms

term	N of positional meaning	positional index	positional meaning of the term
1	2	3	4
<i>dhamma*</i>	(1)	△	A kind of states of consciousness.
	(2)	PI 7	The psychic state which might be regarded as the interpretation of states of consciousness (understood as <i>quanta</i> of conscious being) with their non-psychic property of being objects for the consciousness (understood in a merely psychic sense). Thus formally considered it is the result of triple interpretation at least.
<i>citta**</i>	(1)	△ V	The state of consciousness which is interpretation of consciousness in the sense of the non-psychical (or — the conscious).
	(2)	△ VM1	The mental state which is interpretation of non-psychic (or — conscious) consciousness in the sense of psychic consciousness.
	(3)	△ XVIM1	The mental state which is interpretation of non-psychic (or — conscious) organismatic potency of mind in the sense of psychic consciousness.
	(4)	PI 1	The psychic state which is interpretation of psychic consciousness in the sense of the psychical.
<i>manindriya***</i>	(1)	△ VM8	The mental state which is interpretation of non-psychic (or — conscious) consciousness in the sense of psychic organismatic potency of mind.
	(2)	△ XVI	The state of consciousness which is interpretation of psychic organismatic potency of mind in the sense of the non-psychical (or — the conscious).
	(3)	△ XVI M8	The mental state which is interpretation of non-psychic (or — conscious) organismatic potency of mind in the sense of psychic organismatic potency of mind.
<i>mano****</i>	(1)	△ VM2	The mental state which is interpretation of non-psychic (or — conscious) consciousness in the sense of mind (or — mentality).
	(2)	△ VM6	" " " "

1	2	3	4
	(3)	△ XVI M2	The mental state which is interpretation of non-psychic (or — conscious) organismatic potency of mind in the sense of mind (or — mentality).
	(4)	△ XVI M6	" " " " "
	(5)	P I 3	The psychic state which is interpretation of mind (or — mentality) in the sense of the psychical. Obviously there is not among 56 dharmas a dharma named "mind" (or much likely — a dharma named " <i>viññāṇam</i> "). Therefore in this <i>samaya</i> , i. e. in properly psychological context "mind" is supposed to be attributed to one or another tipe of cittam and to be qualified as "good", "bad" etc. (contrarily to "mind" as a mental state which might not be qualified in such a way).
<i>manoviññāṇandhātu*****</i>	(1)	△ V M11	The mental state which is interpretation of non-psychic (or — conscious) consciousness in the sense of element of mind-and-cognition.
	(2)	△ XVI M11	The mental state which is interpretation of non-psychic (or — conscious) organismatic potency of mind in the sense of element of mind-and-cognition.
	(3)	P CLX 116	The psychic state which is interpretation of element of mind-and-cognition in the sense of the psychical.
<i>kāmāvacara*****</i>	(1)	P I 2	The psychic state which might not figure either among states of consciousness or among mental states; therefore it might be stated about as the purely psychic state.

3. This § is the brief formal commentary on words marked by asteriskis in the classification-pattern. The order of commenting is as follows: we shall put after a word to be commented a number in bracket, i. e. "number of positional meaning"; then goes an index consisting of letters denoting dharma, psychic state and mental state (△, P, M) and of NN of dharma and samaya (in roman) and NN of component of samaya and clueword of dharma — i. e. "positional index"; then goes a "positional meaning" of a word described in terms of proposed scheme ("psychological" — "non-psychological"). Thus to each positional meaning of the word under consideration corresponds only one positional index, i. e. the exclusive and definite place in the dharmic registre of the Dhammasangani. And vice versa: to each positional index of a

word corresponds only one meaning. Therefore I repeat emphatically: every meaning is depending only upon mere spatial position of the word in the registre. Assuming that, one can understand in what manner one and the same word "mind" (*mano*) has two different meanings in one and the same column [see Δ V M 2, 6 and Δ XVI M 2, 6]. Why? Here we are: the position denoted by "positional index" is a special symbol for psychological or non-psychological implication¹⁴ of the term under consideration. Because of that there is no such thing as synonymy. Despite of the seemed identity of clue-words's sets of *citta* and *manindriya*, neither these two terms nor their clue-words main't be regarded as synonymous, for their positions (and, respectively, positional indexes) are quite different. Position of a word becomes independent and relevant property of the "state" denoted by it. For example, the mental state "*mano* (1)" might be supposed to have a property of being denoted by the word "*mano*" put in the second place as distinct of the mental state "*mano* (2)" which might be supposed to have a property of being denoted by the word "*mano*" put in the sixth place, etc. Thus semantic field of every term is restricted within limits of positions in the dharmic registre.¹⁵

4. A brief non-formal commentary.

4.1.0. Dharma. From purely ontological point of view it might be thought as a being of pure consciousness having purely conscious contents of its own. But Dharma's contents given in such a neutral and objective sense is represented neither in Dhammasangani nor in the whole of Abhidhamma. Strictly speaking dhamma-registre of Dhammasangani is concerned only with *dhammas*, i. e. with projections of conscious being upon psychical existence; i. e. regarded merely from psychological point of view.

4.1.1. Thus in the factual sense Δ (understood as it was shown above in T. 2) is the symbol for discreteness of conscious being and a quantum of such a being in the time-space continuum.

4.1.2. (as in P I 7) Considered factually $\Delta\Delta$ are in this case "dharmic objects" perceived by consciousness (*cittam*) instead of "things as objects". Such a state is supposed to be conected with the intuitive knowledge (*paññā*).

4.2.1. (Δ V) *citta* — one of 56 dharmas (or states of consciousness). But, considered as the fifth dharma especially, it might be clearly understood as the conscious analogue to *viññāṇakkhandho* i. e. "complex of cognitionhood" which is by previous definition (s. T. I — Δ V M 10) a specifically mental state. Considered from the purely psychological point of view this kind of dharmas seems to be the quantificator of existence of *viññāna* within the limits of *viññāṇakkhandho*. On the other hand *viññāṇakkhandho* might be understood as the mental analogue to "dharma of consciousness".

¹⁴ In other words, any and every meaning is implication depending on position of the term under consideration, see C. A. F. Rhys Davids, 1923, introductory essay, p. L—LV.

¹⁵ But why in the world did they denote so many different things by the same term and at the same time (*samaya*)? — Because of the clearly assumed belief, I dare say, that there is only one psychical mechanism at the moment (*khaṇa*)! The late Ludwig Wittgenstein wrote:

"It is like looking into the cabin of a locomotive. We see handles all looking more or less alike. (Naturally, since they are all supposed to be handled.) But one is the handle of a crank which can be moved continuously ... another is the handle of a switch, which has only two effective positions ... etc. When we say: "Every word in language signifies something" we have so far said *nothing whatever*; unless we have explained exactly *what* distinction we wish to make. ... Imagine someone's saying: "All tools serve to modify something." L. Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, Oxford, 1953, §§ 12—14 (p. 7). Here we can see, that many handles here are many *cittas*, and that many things here are denoted by the same word (*citta*) because of the sameness of the hand, i. e. of the psychical mechanism, whose main yogic task is to modify something — i. e. to modify himself by means of these tools (handles).

We can also see here, that *citta* is shifter word which shifts from the modifying to the modified and from modifying to the modifier.

4.2.2. (Δ V M I; Δ XVI M I) as to further characteristics of it as a mental state, they are not required yet.¹⁶

4.2.3. (as in P I I) Only in this specifically psychological context of samaya, citta might be qualified as an auspicious one etc., because it is stated about as a constructive and basic factor in the becoming of individual psychic mechanism (or, more exactly — of a type of psychic construction of personality). Citta in samaya is a basic factor, which is supposed to be momentarily arisen (uppanna hoti).

But what is the real psychological sense of the term *citta* in P I I? It seems to be “unit of psychic subjectivity”, or, if regarded as a type — “a kind of psychic subjectivity”; and as such it is directly opposed to the dharma of citta (Δ V) which is “a unit of consciousness”, or “a kind of conscious being”. And I dare say citta P I I is an *antidhamma* in relation to *citta* Δ V. Mentality (“mental states”) here is the “neutral zone” from where an observer can see both opposite sides, namely — *cittam* Δ V as objective state of consciousness denoted by the term “consciousness”, and *cittam* P I I as subjective psychic state denoted by the term “consciousness”. But in the last case we have the most fundamental of all psychic states, for all other psychic states are attributed to it literally by means of such words as *sahagatam*, *sampayuttam*, *sa...* etc. Regarded from this “mental field” the whole of the psychical might be seen as subjectivity inasmuch as one sees its opposite, i. e. — states of consciousness. But viewed from some other point “the psychical” might be considered as the whole of states projected from some other sphere symmetrical to the conscious consciousness. In the meanwhile, if regarded in the relation to the whole of mental states *citta* P I I might be clearly understood as analogous to *viññanam* which, on the other hand, seems to be its mental analogue.

But why in the world *citta* P I I is stated about as “arisen” (uppanna)? What has arisen? From where? What for?

I am inclined to think about *citta* in this very context firstly as about something that has to do with a configuration of the psychical,¹⁷ i. e. with some persistent dynamic principle which makes the psychical to be configured ontogenetically. Secondly, *citta* here seems to function as purely formal factor of the philogenetic persistency of the psychical, assuming the postulate of the existence of *karmic* translation of the psychical. Thirdly *citta* is undoubtedly supposed to be the most fundamental formation in psychic subjectivity inasmuch as all other subjective formations are supposed to be its attributes or its objects, or its predicates. In this function it might be substituted by many other less important psychic states, such as *manoviññana dhātu* etc.¹⁸

From purely *karmic* point of view *citta* P. I “is begot” from nowhere, for when we consider it at its very beginning we can see the *karmic* determinatives of its starting point only; but these determinatives, however are not pertaining to the psychical *proprement dit*. And, in the next moment (also

¹⁶ I must remark in this connection, however, that within the whole set of mental states *citta* might be represented in direct opposition to *cetana* or *cetāsika* (as the bare “cognitive reaction” to “mental coefficient”). See C. A. F. Rhys Davids, *Sakya or buddhist origin*, London, 1931, p. 403.

¹⁷ I think, in this very sense professor Broad proposed the hypothesis about certain Ψ element (or — component), “... which carries (in part, at least) the dispositional basis of reincarnated personality...” C. D. Broad, *Human personality and possibility of its survival*, Berkley and Los Angeles, 1955, p. 24—25.

¹⁸ The idea of relatively persistent character of *citta* is still very questionable. But I couldn't help agreeing with the Schayer's remark on the subject, that “... in the oldest Buddhism... impermanence was confined to the sphere of coarse materiality (*rupa*), while all other, subtle, spiritual elements (*citta*, *viññana*) lay beyond its reach.” Stanislaw Schayer, *Contributions to the problem of time in indian philosophy*, Krakow, 1938, p. 15.

— *samaya* — not *khaṇa*) there is *citta* completely functioning with these determinatives deeply immersed in the oblivion.

4.3.1. (△ XVI) *manindriya* — one of 56 dharmas (or — states of consciousness). But considered especially and separately, it might be clearly understood as the conscious analogue to *mano* i. e. “mind” (or — “mentality”) which is by pervious definition (s. T 1 — △ V M 2, 6; △ XVI M 2, 6) a specifically mental state. Considered from the purely psychological point of view this kind of dharmas seems to be the quantificator of existence of *mano* within the limits of *viññāṇakkhandho* (?). On the other hand the last might be understood as the secondary mental analogue to “dharma of organismatic potency of mind”.

4.3.2. (△ V M 8; △ XVIM 8) as to further characteristics of it as a mental state, they are not required yet.

4.3.3. There is not such a term among 130 *samayas*'s components. Nevertheless it might be thought of as a mental state implying some ideal possibility for the real functioning of *mano* (?).

4.4.1. (△ V M 2,6; △ XVI M 2,6). *mano* might be considered generally as the most important and universal among all mental states, though it figured denoting (as we saw before) the four different mental states at the least. But moreover, it might be considered also as the non-specific term denoting the whole of mentality as the opposite to the conscious and to the psychical. Therefore we can qualify it as a specifically mental state.

4.4.2. (in P I 3) From the psychic point of view *mano* seems to be firstly the mental function of the individual within this very psychic mechanism. On the other hand it might figure as something identified to the psychic mechanism.

4.4.3. Entering into many composite terms denoting various mental, psychical and conscious states, *mano* serves to outline the vast domain of psychology in very general sense of the word.

4.5.1. (△ V M 11; △ XVI M 11) *manoviññāṇadhātu* — “element of mind and cognition” also represents the mental states (more exactly — two specifically mental states) implying mental substrativeness, i. e. implying a very complicated idea: a) that the state of consciousness which is named “consciousness” (*citta*) is absolutely devoid of any and every substrativeness; b) that any and every substrativeness might be attributed, strictly speaking, only to the merely subjective psychic formations and, therefore, as to *manoviññāṇadhātu* it might be considered as if it were the reflection of *citta*-dharma in the mirror of the psychic subjectivity.

4.5.2. (P CLX 116) Seen as a psychic state it is the obvious substitute of *citta*, figuring here as one of basic psychic states¹⁹ and directly implying the substantivity. Besides, being an analogue of *citta*, *viññāṇa* by itself can't imply the notion of substantiveness; therefore it might be thought about in the substantival sense only together with *mano*. Therefore there are such psychic states as *manodhātu*, *manoviññāṇadhātu*, *cakkhudhātu* etc., but there is not such a psychic state as *viññāṇadhātu*.

4.6.1. (P I 2) *kāmāvacara* — the purely psychic state because of not being found anywhere among the conscious or mental states. Also it seems to have the concrete substantial meaning: the sphere where psychical mechanisms endowed with sense-organs are existing and on the other hand, the sphere where the sensible phenomena are existing.

4.7. One can consider *citta*, *mano* and *viññāṇa* as mere operational terms of yogic psychotechnics. In this case there are three main operations implied: A — somebody manipulates something; B — somebody manipulates his own manipulating mechanism; C — somebody manipulates the whole of manipulation (including the manipulated and the manipulating) seen (or —

¹⁹ We must add to it, in this connection, that we say “basic” only when a psychic state substitutes the consciousness (*citta*).

thought) as being utterly devoid of any and every connection neither with the manipulator nor with the manipulated. Assuming all these operations are specifically mental (according to previous definitions) we may regard "something" in A = the psychical, "manipulating mechanism" in B = the mental ("the mental in the mental"), and C = the conscious (or — the *dharmic*). Playing the part of somebody's consciousness in A and B and the part of nobody's consciousness in C, *citta* might also figure as the cognition (thought, thinking) and much more rarely — as the mind. Respectively *viññāna* playing the part of self-cognition might substitute *citta* in figuring as he consciousness, and much more rarely — as the mind. And in the end *mano* plays the part of mind (mentality) from time to time substituting the *viññāna* and (much more rarely and only partly) — *citta*²⁰.

5. I think that further inquiries must be carried out in three directions: thorough description of psychological contents of all the 130 components of the 230 *samayas*; thorough description of all predicates of dharmas whether they are psychological or not; an analytic description of all the terms considered.

Only after that we can return to metaphysical analysis of abhidhammic psychology including the reidentification of ideas found in suttas in the sense of Abhidhamma²¹.

²⁰ Each of these three terms at times seems to attain absolute superiority, but after all reveals itself as equal or inferior in comparison with two others. Mrs. Rhys Davids wrote: "Buddhism... would not thereby have exalted *viññāna*, *citta*, or *mano* to any hypostatic permanence as prior or as immanent. He would only admit arising of consciousness as a potential reaction to stimuli of sense or ideas". A. F. Rhys Davids, 1923, introductory essay, p. LXXII. Professor Johansson is inclined (basing his conclusions upon *suttas*'s contexts) to ascribe to *viññāna* the kammic, perceptive and ideative functions, to *citta* moral behavioural functions and to *mano* — functions of a cognitive center. Nevertheless I dare suggest (basing my suggestions only on abhidhammic contexts) that all the tree are in permanent mutual intersubstitution. See: R. E. A. Johansson, *citta*, *mano*, *viññāna* — a psychosemantic investigation, University of Ceylon Review, vol. XXIII, Nos. 1—2. Colombo, 1967, p. 165—208. And Mrs. Rhys Davids cited in her another book the following passage from ingenious article of Ledi Sayadaw: "Citta, mano... viññāna, all are really one in meaning: they are various modes of coming to know..." C. A. F. Rhys Davids, *The Birth of Indian Psychology and its development in Buddhism*, London, 1936, p. 424.

²¹ And, therefore, showing it to be a conceptual system. See Mr. Ayer's article in "The Nature of Philosophical Inquiry, L., 1970, p. 118—131.

СТАТЬЯ Ф. ГЕРШКОВИЧА И ПРОБЛЕМЫ СТРУКТУРНО-СЕМИОТИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА

Статья Ф. М. Гершковича, помещенная в настоящем томе, может показаться на первый взгляд работой, трактующей вопрос хотя и чрезвычайно важный сам по себе, но имеющий узкоспециальное значение и лежащий целиком в области музыкальной науки и практики. Более внимательное ее рассмотрение, однако, убеждает, что это не так. Можно с уверенностью утверждать, что предлагаемая в ней концепция (представляющая собой более широкий и обобщенный взгляд на ряд фундаментальных идей, разработанных в «Учении о гармонии» Шенберга) важна не только с точки зрения показа эволюции принципов организации музыкальной материи вплоть до Новой венской школы, но и в плане разработки принципов структурного описания вторичных моделирующих систем, что и объясняет ее появление на страницах настоящего издания. Тот факт, что автор не использует в явном виде аппарата структурного анализа, в данном случае лишь еще более подчеркивает органичность применения структурного подхода при определенной школе и выработанным этой школой метаязыком.

описании языка искусства, его не связанность исключительно с какой-либо

В этой связи уместно напомнить тот широко известный факт, что целый ряд музыкально-теоретических концепций XX столетия (достаточно указать такие имена, как Э. Курт, Б. В. Асафьев, П. Хиндемит) несли в себе в большей или меньшей степени черты структурности, благодаря которой преодолевалось прямолинейное объяснение музыкальных явлений как «естественных», базирующихся на раз и навсегда данных акустических закономерностях, а потому и неизменных, «вечных». В еще большей степени это относится к рассматриваемой теоретической концепции. Данное обстоятельство является принципиальным свидетельством того, что не чисто внешняя миграция идей из одной области знаний в другие, а внутренняя логика развития различных «ареалов» науки является базой все более распространяющегося применения структурных методов исследования. Поэтому представляется не лишним интереса рассмотреть предложенную музыкально-теоретическую систему с точки зрения ее связей с семиотическим подходом и структурными методами анализа.

Прежде всего, обращает на себя внимание то, что объекты анализа определяются Ф. Гершковичем не в их абсолютных субстанциальных свойствах, а релятивно, во взаимных противопоставлениях. Так, понятия консонанса и диссонанса освобождаются от того мистического смысла, который нередко вкладывается в данные понятия музыкантами-теоретиками и в настоящее время: оппозиция между консонансами и диссонансами рассматривается как подвижная, меняющая граничную линию от эпохи к эпохе. Более того, соотношение консонансов и диссонансов действительно может быть понятно как оппозиция в структуре в самом специальном смысле данного

термина, поскольку, как выясняется, само понятие консонанса может быть определено лишь в его отношении и противопоставлении с понятием диссонанса, и обратно. В результате постоянное расширение области консонансов приводит в конце концов к парадоксальному следствию — полному уничтожению понятия диссонанса как противочлена оппозиции и тем самым — уничтожению также и понятия консонанса.

Аналогично, тональная система предстает не как простой набор постоянных функций, манифестируемых также постоянными созвучиями, а как динамическое равновесие функций, нарушение которого с какой-либо одной стороны неизбежно влечет за собой реакцию с другой стороны и в конечном счете имеет следствия для всей системы в целом.

Такое понимание предмета музыкальной теории с необходимостью приводит к выводу об органичности саморазвития музыкальной структуры. Последнее предстает не как механическое прибавление новых «выразительных средств», добытых композиторской фантазией, не как плод произвольной, чисто индивидуальной творческой инициативы композиторов, а как необходимое разветвление в композиторском творчестве тенденций, внутренне присущих самой системе, тенденций, заключающихся в преодолении некоторых противоречий и «напряжений» системы, что вызывает, как следствие, возникновение напряжений в качестве реакции на других участках системы, которые тем самым сообщают стимул ее дальнейшего развития. Само изначально данное акустическое построение, заключенное в структуре обертонового ряда, трактуется при этом не как статический стандарт музыкального мышления, но как направление развития последнего.

Само по себе преодоление наивного эмпиризма, выдающего закономерности «своего» языка за единственные и естественные и не желающего считаться ни с принципиальной возможностью, ни даже с реальным наличием иных структур, и переход на позиции полиглотизма в описании явлений культуры имеет, несомненно, большое значение. Однако декларирование и «защита» данных принципов в настоящее время лежит уже скорее в плоскости социологии науки. Гораздо более существенным является последовательное применение данных принципов. Само по себе признание некоторого явления структурой отнюдь еще не гарантирует того, что данное явление будет действительно анализироваться как структура. Значение рассматриваемой работы состоит как раз в том, что она содержит чрезвычайно цельное и последовательное проведение структурного принципа в исследуемой области.

В самом деле, как представлено в данной работе развитие музыкальной системы от тональности к додекафонии? Большой удельный вес субдоминантовой функции в первоначальном диатоническом варианте системы создает угрозу равновесию доминанты и субдоминанты — равновесию, являющемуся условием господства тоники и тем самым — существования тональной системы. Реакцией на это напряжение в системе является укрепление доминантовой сферы путем введения побочных доминант. Это, однако, вызывает ответную реакцию субдоминантовой сферы, имеющую следствием ее расширение путем включения минорной субдоминанты и целой группы аккордов, составляющих область последней — группы еще более многочисленной, чем группа побочных доминант. Данное развитие сопровождается непрерывным обогащением тональности в силу ассимиляции недиафонических звуков в новых для них (но и последних еще не использованных) отношениях с диатоническими звуками. Появляются «бродячие» аккорды, поливалентные в их функциональности и, сверх того, во многих случаях с другой еще точки зрения (с точки зрения как бы *простой* орфографии, не отражающей структурную значимость энгармоники), — амбивалентные, что также оказывает влияние на устои функциональности и тем самым — на тональное равновесие. В результате, с одной стороны, разрушается противопоставление функций, с другой — неуклонно расширяются возможности соединения аккордов, пока не отпадают какие бы то ни было ограничения в их сочетаемости;

а это, в свою очередь, означает ликвидацию функциональности аккордов, поскольку последняя базировалась на их дистрибутивных свойствах. Уничтожение периферии тональной системы — сферы не-аккордов, сочетаний, не обладающих открытой дистрибуцией, — путем постепенной ассимиляции данных явлений в сфере центральных функций тональной системы приводит тем самым и к уничтожению этих последних, поскольку перестает существовать конституировавшее их противопоставление. Так развитие тональности, имеющее своей постоянной целью экспансию тонального принципа путем обогащения того участка системы, который на данном этапе развития оказывается слабым и является источником напряжения, органически приводит к разрушению данного принципа и к замене в конечном итоге его принципом додекафонии.

Изложенная концепция является, по нашему мнению, весьма стимулирующей и открывает широкие перспективы дальнейших исследований. В частности, большой интерес в данной связи может представлять более подробное исследование аналогичных процессов в эпоху становления тональности, а также, быть может, возникновения многоголосия. Весьма важной является также проблема топологического единства сменяющих друг друга систем, в частности, тональной и додекафонной, при всей их кажущейся полярности, проблема, лишь кратко затронутая в работе. Но главное, данное исследование представляется чрезвычайно важным с точки зрения показа закономерностей построения музыки как знаковой структуры и, как следствие этого, включения музыки в ряд объектов структурно-семиотического описания.

Б. М. Гаспаров

ТОНАЛЬНЫЕ ИСТОКИ ШЕНБЕРГОВОЙ ДОДЕКАФОНИИ

Ф. Гершкович

Кажущаяся нелепость заглавия этой статьи заключается в том, что оно объединяет на одном и том же уровне и в одной и той же категории два различных и даже противоположных по их сущности явления. Тональная звуковая система, созданная природой, и искусственная додекафония — создание человека — поставлены в этом заглавии на одну доску.

Но нелепость, о которой здесь говорится, действительно лишь кажущаяся. Появление искусственной звуковой системы в эпоху искусственной радиоактивности — не случайно. И то и другое отражает меру и качество изменений, происшедших за последние полвека в отношениях человека с природой, отражает новые черты, которые характеризуют эти отношения.

С другой стороны, даже явление подобное додекафонии, чтобы оправдать свое существование, нуждается в осознании его органичной связи с прошлым. Цель настоящей статьи: 1) исследовать путь от тональности к додекафонии, т. е. — от звуковой системы, характеризующейся гегемонией одного звука над всеми остальными звуками, к звуковой системе, в которой нет места для подобной гегемонии; 2) показать, в чем закономерность этого пути.

Исходной точкой нашего исследования являются три тесно связанные между собой положения книги Шенберга «Учение о гармонии» («*Harmonielehre*»), которая вышла из печати в 1911 году, т. е. за 15 лет до того, как Шенберг написал свою сюиту для фортепьяно соч. 25. и квинтет для духовых инструментов соч. 26., ознаменовавшие собой возникновение додекафонической системы.

Первое из трех положений касается понятий консонанса и диссонанса. Шенберг был, пожалуй, первым, до которого дошла, и во всяком случае первый, который высказал мысль, демистифицировавшую суть этих двух понятий. На сегодняшнем языке эта мысль заключалась бы в следующих словах: *между консонансом и диссонансом разница — не качественная, а количественная.*

По Шенбергу консонансы и диссонансы не разделены между собой глубоким вром. Одно и то же созвучие (интервал или ак-

корд¹⁾ воспринимается разными поколениями по-разному. Сегодняшний консонанс является вчерашним диссонансом точно так, как диссонанс сегодняшний — консонанс завтрашнего дня. Способность воспринять данное созвучие как консонанс вырабатывается в течение довольно длительного периода, во время которого оно не выходит из категории диссонансов. Другими словами можно сказать, что в принципе любой консонанс представляет собой «отстоявшийся» диссонанс.

Принадлежность к одной из двух категорий определяется не присущими данному интервалу чертами, а воспринимающим его человеческим ухом. Тем самым, в историческом развитии музыкального искусства отражается развитие слуха, каждый шаг которого знаменуется в человеческом сознании переводом очередного созвучия или группы созвучий из категории диссонансов в категорию консонансов. Пока восприятие созвучия — относительное восприятие, созвучие представляет собой диссонанс. Когда в дальнейшем процесс усвоения данного созвучия завершается, его восприятие становится *абсолютным*, и тем самым оно перестает быть диссонансом.

В этой связи необходимо выяснить: в каком порядке происходит усвоение созвучий? Или: какие созвучия усваиваются легче и какие — труднее? И наконец: что именно определяет порядок этого усвоения?

Постановка этих вопросов и ответы на них раскрывают перед нами удивительную истину: процесс усвоения интервалов человеческим ухом не есть самоцель, а является инструментом осуществления другого, более глубокого процесса, процесса усвоения *самого музыкального звука*. Какой парадокс! С одной стороны, интервал представляет собой расстояние между двумя звуками, а с другой — *звук есть синтез всех интервалов*.

От сущности звука неотделимы его обертоны, являющиеся по отношению к нему тем, что с достаточным основанием можно назвать его спектром. Расстояние между основным тоном («реальным» звуком) и каждым из последующих друг за другом его обертонов представляет собой определенный интервал. Один интервал (октава) характеризует отношение основного тона с первым обертоном, другой (квинта чистая) — со вторым обертоном и т. д. Тем самым структуру ряда обертонов необходимо искать в порядке интервалов, выражающих отношения основного тона с каждым из его обертонов в отдельности.

Но оказывается, что и наоборот, обусловленная интервалами структура ряда обертонов, и только она, определяет порядок и степень усвоения этих интервалов: *чем ближе обертон к основному тону, тем легче воспринимается слухом соответствующий*

¹ Достаточно говорить только об одних интервалах, т. к. аккорд является диссонирующим лишь при условии, когда он содержит в себе диссонирующий интервал.

данному обертому интервал. Это имелось в виду выше, когда разница между консонансом и диссонансом характеризовалась как количественная, а не как качественная: интервалы, выражающие отношения более далеких обертонов к основному тону, продолжают до поры до времени восприниматься диссонансами, в то время как интервалы, касающиеся более близких обертонов, уже смогли приобрести ту доступность, благодаря которой они «официально» или фактически рассматриваются или хотя бы используются как консонансы².

Прямо пропорциональная зависимость трудности усвоения одного интервала от дальности соответствующего ему обертона объясняется сущностью отношения основного тона со своими обертонами: *чем ближе обертон к основному тону, тем больше его сходство с ним.*

Первому обертому соответствует самый легко воспринимаемый интервал — октава — именно потому, что сходство этого обертона с основным тоном абсолютно (у обоих даже одно и то же название, например: С — с). Первый обертон представляет собой *явное повторение* основного тона, чем определяет и сущность отношения и последующих обертонов к основному тону как отношение сходства, хотя и постепенно уменьшающееся.

Каким бы малым ни оказалось это уменьшение при появлении следующего, второго, обертона, оно достаточно для того, чтобы проявленное вторым обертоном сходство уже никак нельзя было называть абсолютным сходством. Деградация сходства второго обертона по отношению к сходству первого выражается самым осязаемым образом уже в том, что его звуковое название не идентично с названием основного тона (С — с — g). И тем не менее второй обертон обладает еще достаточным сходством с основным тоном для того, чтобы соответствующий ему интервал — чистая квинта — составлял вместе с октавой отдельную категорию «совершенных» консонансов. Чистая квинта настолько является плотью от плоти октавы, что подобно ей превращается в диссонанс при любом полутонном понижении или повышении любого из двух составляющих ее звуков. В этом именно и заключается «чистота» октавы и квинты: их консонантность не допускает компромисса в противоположность терции и секты, более низкопробная консонантность которых достаточно вынослива для того, чтобы не дать себя уничтожить как минимум полутонным изменением. Подобное изменение лишь превращает терцию и сексту из «больших» в «малые» или наоборот, без того, чтобы они тем самым лишались своей «несовершенной»

² Перспектива сегодняшнего дня мало способствует пониманию наличия двух категорий консонансов — *совершенных* (чистые октавы и квинты) и *несовершенных* (малые и большие терции). В этих категориях кроется археологический след тех далеких времен, когда терцию и ее обращение воспринимали еще как диссонансы.

консонантности. «Чистота», роднящая квинту с октавой, оказалась тем решительным фактором, на основании которого квинта, невзирая на меньшее сходство второго обертона с основным тоном, уже в очень далекие времена смогла подняться до степени доступности октавы. О древности уравниения квинты октаве свидетельствуют те попытки многоголосия, появившиеся в X веке и состоящие из одних лишь параллельных октав и квинт, тех самых октав и квинт, которые несколько веков спустя стали предметом строжайшего запрета. Впрочем, само собой разумеется, что эти «первые попытки многоголосия» ничего общего с настоящим многоголосием не имели. Они — письменно зафиксированные образцы *относительного одноголосия*, принадлежащие эпохе, которая еще не осознала полностью, что такое унисон. «Органум» Хукбальдта — о нем идет речь — является памятником времени, когда люди в хоре пели *одно и то же, но на разных высотах*. Бас пел на октаву ниже чем альт, тенор — на квинту выше чем бас и т. д. Определителем высоты пения каждого поющего являлся *регистр* (точнее: *середина регистра*) его голоса, инстинктивно ориентировавшийся на интервалы октавы и квинты, которые гарантировали сохранение одноголосия, хотя и относительного. Как видно, здесь мы встретились в исполнительской практике прошлого с действием феномена «сходства». Голоса ищут и находят друг друга, занимая места основного тона и его ближайших обертонов и почти не осознавая, что они поют *разные* звуки. Позже, когда музыкальная практика продолжала развертываться уже в новых условиях расширенного музыкального сознания, октава и квинта предстали перед исполнителями и слушателями как реальные и самостоятельные явления, которые больше нельзя было ограничить одним исполнением функции удвоения звука. Возникли зачатки настоящего многоголосия, жидущегося не только на параллельном, но и на остальных видах движения голосов. Теперь параллельные октавы и квинты — плоть от плоти одноголосия — оказались преградой на пути дальнейшего развития многоголосия, стали анахронизмом, и как таковые были элиминированы из живого потока музыкального искусства.

Как видим, исследование консонансов и диссонансов и связанного с ними обертонового ряда представляет собой вопрос большой исторической перспективы. Вышеизложенное по поводу «Органума» — яркая иллюстрация тезиса об отражении процессом развития музыки процесса развития слуха. Именно в этой связи — повторим — принадлежность в прошлом терций (и секст) к категории диссонансов является абсолютным доказательством тенденции всех без исключения диссонансов превращаться, как уже неоднократно говорилось, рано или поздно в консонансы. И тогда перед нами встает кардинальный вопрос: если диссонансы как таковые не вечны, может ли быть вечным

и то, что представляет собой море, каплями которого и являются все созвучия, все интервалы, все аккорды? Я имею в виду *звуковую систему*.

Тем самым мы подошли ко *второму* из наших трех исходных положений, которое и гласит — *нет вечной звуковой системы*.

Звуковые системы появляются, а потом исчезают, следуя друг за другом в порядке, определяющемся тем, что каждая из них зарождается в течение длительной эпохи в недрах той звуковой системы, которая непосредственно ей предшествует. Существовая несколько веков, в продолжение которых она развивается, обогащается и расширяет поле своего действия, звуковая система именно процессом своего развития и обогащения создает — покамест незамечаемые — предпосылки появления того в корне нового, которое, после длительного подчинения старому началу, внезапно проявляет центробежную тенденцию по отношению к нему, став, тем самым, симптомом коренных изменений.

В этой связи важнее всего отметить, что все поочередно заменяющие друг друга звуковые системы являются звеньями единого процесса. В каждом из этих звеньев как раз то, что является основным в его развивающейся структуре, представляет собой двигатель, создающий последующее звено, которое, действительно или лишь на первый взгляд, характеризуется с его появлением чертами, противоречащими сущности своего предшественника. В конце исследования выяснится, что антиномия «действительно или лишь на первый взгляд» — только кажущаяся: новая звуковая система воспроизводит *на более высоком уровне* сущность прежней звуковой системы именно благодаря существующим между ними противоречиям.

Развитие, этапами которого являются звуковые системы, характеризуется тем, что в каждой из них как раз достижение более высокого уровня органичности своей структуры представляет собой одновременно и большую ее простоту по отношению к предыдущей системе. Так, например, при возникновении тональной системы наделение каждой из ее ступеней определенной, четко дифференцированной гармонической функцией значительно повысило органичность ее структуры по отношению к средневековой звуковой системе и, в то же время, косвенно обусловило громадное ее упрощение: вместо семи ладов ее предшественницы у тональной системы только два лада. Впрочем, именно в этой связи выдвинул Шенберг гипотезу об *одноладовой системе*, которая в определенный момент должна будет (речь идет о будущем *его* эпохи) придти на смену тональной (двухладовой) системе.

Что уменьшение количества ладов — обратная сторона процесса замены одной звуковой системы другой, более развитой системой, не подлежит никакому сомнению. Новая система отличается тем, что в ней выступают как неразрывное целое

те однородные структурные элементы, которые в предыдущей системе существовали в отдельности. Это и есть разница в уровне их органичности. Если же довести до конца мысль Шенберга, заключающуюся в том, что мажорный и минорный лады представляют собой синтез: у одного — ионийского, лидийского и миксолидийского ладов, а у другого — дорийского, фригийского и эолийского, мы должны понять, что *наличие гармонических функций* (в современном смысле этого слова) *в мажоре и миноре явилось результатом подобной концентрации*. Четыре тоники (или пять, — если считаться и с седьмым, гипофригийским ладом, который представлял собой, может быть, одно лишь теоретическое понятие) перестали существовать как таковые, подчинившись двум уцелевшим тоникам, ставшим тониками двух ладов новой системы. Процесс этого подчинения — и есть процесс возникновения гармонических функций тональной системы.

Теперь, после того как изложены первые два исходные положения этой статьи, легко определить их основную взаимосвязь: *процесс постепенного усвоения созвучий питает собой процесс образования и развития звуковых систем*. Это — два отдельных процесса в едином развитии. В первом происходит все более широкое усвоение человеческим ухом отдельных созвучий; во втором — созвучия вовлекаются во взаимосвязь, определяющую структурным уровнем данной звуковой системы.

Последнее, *третье* исходное положение касается структуры тональной системы. Эта структура определяется *гегемонией тоники* над всеми остальными звуками, основывающейся на *равновесии антагонистических сил доминанты и субдоминанты* и соответствующих им областей.

Однако равновесие не означает здесь равенства сил: субдоминанта — не только сильнее доминанты, но даже сильнее тоники и доминанты, вместе взятых (доминанта слабее тоники, т. к. она — обертон по отношению к ней; наоборот, субдоминанта относится к тонике — следовательно и к доминанте — как основной тон). Тем самым, положение субдоминанты более чем парадоксально: будучи самой сильной инстанцией тональной системы, она, тем не менее, призвана в не меньшей мере чем доминанта подчиняться тонике, несмотря на то, что противопоставление доминанты субдоминанте подобно противопоставлению карлика великану.

Каким же тогда образом мыслима при подобных условиях гегемония тоники? В чем возможность уравнивания антагонистических сил, обеспечивающих эту гегемонию?

Ответ один: *в союзе тоники с более слабым партнером антагонизма* — с доминантой. Тоника помогает доминанте противостоять как равный равному субдоминанте и, тем самым, — помешать последней посягнуть на ее, тоники, гегемонию.

Данная ситуация обнаруживается во всей своей широте *в музыкальной форме*. Именно музыкальная форма ограждает равновесие сил, о котором идет речь и которое не только обеспечивает положение тоники как таковой, но и происходит по ею же, тоникой, начертанному пути. Это — несмотря на то, что субдоминанта, как сказано, сильнее чем тоника и доминанта вместе взятые.

Но есть музыкальная форма и музыкальная форма. Не зря говорили в эпоху венских классиков, что произведение — «из» C-dur, а не «в» C-dur, как говорят сегодня. В этой ничтожной разнице выражений кроется огромная разница концепций взаимоотношения формы и гармонии. Это «в» — порождение романтизма. Оно характеризует эпоху, в которой форма, ставшая трафаретом, не была связана с гармонией органично, а лишь конвенционально. Напротив, слово «из» концентрирует в себе мысль *о форме как о тональности в действии*. В творчестве Вагнера, (которое классификация подарила романтизму, но в действительности представляющее собой новую вершину классики) форма полностью восстанавливается в ее правах живого двигателя и сердцевины музыкального искусства. Но *понятие* формы оставалось долгое время и после Вагнера выхолощенным понятием, трудно поддававшимся реставрации. Музыка, самая «невещественная» из искусств, становится нашей полной собственностью лишь при наличии у нас *вещественной* концепции о музыкальной форме. А поэтому мы должны говорить не о равновесии сил тональности, а о равновесии ее *масс*. О равновесии масс, помещенных не в пространстве, а во времени. Лишь таким образом мы получаем возможность полного представления масштаба значимости того, что есть музыкальная форма, «восстановленная в своих правах». Музыкальная форма есть *музыкальное время*, без которого гармония как экспонент звуковой системы не существует в природе.

Когда мы говорим об антагонизме субдоминанты и доминанты, порождающем гегемонию тоники, симметричная схема интервальных отношений трех главных ступеней тональности



располагает нас к тому, чтобы представить себе тональное равновесие по образу этой схемы, в которой тоника занимает центральную точку.

Если же заменить схему действительностью «равновесия масс, помещенных во времени», т. е. действительностью музыкальной формы, *произведением*, то перед нами возникает картина, выворачивающая схему наизнанку. В форме тоника находится в начале, тоника находится в конце, а между начальной тоникой и тоникой конечной происходит так или иначе борьба вничью между двумя областями доминанты и субдоминанты. Лишь подобная ничья оправдывает конечное появление тоники, которое вместе с начальным появлением олицетворяет ее гегемонию. Гегемония тоники выразится количественно!

Самым ясным и наглядным примером осуществления музыкальной формой тонального равновесия является сонатная форма. Начальную тоника представляет собой (как впрочем и во всех других формах) главная тема (главная партия). За ней следуют побочная и заключительная партии на доминанте, которая нейтрализуется субдоминантной разработкой в достаточной мере с тем, чтобы в репризе конечная тоника не ограничилась главной партией, а распространилась на побочную и заключительную партии.

Приведение этого примера, содержание которого общеизвестно, было необходимо для того, чтобы подойти вплотную к вопросу: в чем заключается «помощь», оказываемая тоникой доминанте и позволяющая последней выдержать противоборство с субдоминантой?

Если углубить исследование антагонистического отношения доминанты и субдоминанты в рамках формы, мы не можем не принять к сведению, что это антагонизм не прямой, а косвенный. *Отношения доминанты с субдоминантой осуществляются не прямо, а через тоника.*

Музыкальная форма именно как инструмент проявления гегемонии тоники заставляет последнюю отступить на время от этой гегемонии с тем, чтобы впоследствии завоевать ее вновь. Потеря гегемонии и возвращение ее себе тоникой — единственное *событие*, составляющее ткань музыкальной формы, единственное событие, которое происходит в «музыкальное время». Но это событие — не самоцель, а средство проявления основного тонального антагонизма во всей своей органичности.

Временный отказ тоники от своей гегемонии происходит в пользу другой инстанции тональности, выбор которой диктуется определенным феноменом: звук, изначально заявляющий себя тоникой, автоматически провоцирует стремление субдоминанты занять его место и прочно его удержать. *Это стремление субдоминанты и представляет собой тот толчок, вследствие которого приводится в действие механизм доминантно-субдоминантного*

антагонизма. Спасение тоники от грозящей опасности возможно лишь путем временной передачи ею собственного места противнику субдоминанты, доминанте, которая в силу своего качества обертона тоники не может являться опасной соперницей для нее³.

Из всего этого ясно, что не зря побочная партия существует для обозначения смены тоник — смены определенной мнимой тоникой тоники настоящей: эта *временная* смена происходит для предотвращения смены *окончательной*. Последняя, если бы она осуществилась, была бы вынужденной, насильственной сменой; другая же, та, которая состязалась на самом деле, является результатом инициативы временно отрекшейся тоники. Доказательством подобной инициативы (в ней суть того, что мы называем «помощью», оказанной тоникой доминанте) является наличие модуляционного связующего к побочной партии. Замена, лучше сказать — поглощение тоники субдоминантой обшлось бы без всякой модуляции. Оно происходило бы в силу гравитационного отношения основного тона с его обертоном. Наоборот, модуляция на доминанту является успешной попыткой тоники противодействовать гравитации, в чем и проявляется ее способность к инициативе. Инициативность тоники неотделима от сущности ее гегемонии.

Поставив доминанту щитом перед собой, тонике уже нечего бояться активности субдоминанты. Более того, эта активность ей сейчас на руку. Теперь, при ситуации, созданной заменой тоники доминантой, притягательная сила субдоминанты может иметь следствием своего действия лишь одно восстановление изначального положения. Когда доминанта является «тоникой», основная тоника представляет ее «субдоминанту». Действуя на последнюю в данных условиях, *основная* субдоминанта вместо того, чтобы поглотить ее — превратить в свою доминанту, восстанавливает ее в правах обладателя гегемонии, автоматически получен-

³ Для большего уточнения необходимо указать на то, что изложенный здесь формальный механизм обеспечения гегемонии тоники представляет собой непререкаемое структурное условие лишь для высших музыкальных форм (большого рондо и сонатной формы), в которых не только одна главная, но и побочная тема (в большом рондо — первая побочная тема) являются предметом репризы. Лишь необходимость вторичного появления (в репризе, — в основной тональности) побочной партии (темы) зафиксировала доминанту как поприще ее первого появления, и тем самым — и ее функцию в деле выражения произведением частного случая осуществления «тайнства» исчезновения и возрождения тоники как центра всего. В более примитивных формах (в малом рондо, например) единовременная побочная тема была лишена «соседности»: она могла появляться и на субдоминанте. В порядке ограничения скажем, что в подобном случае отсутствие крупномасштабности формы давало ей возможность удовлетвориться *плагальным* гармоническим обликом. Но само собой разумеется, что не более низкие, а более высокие музыкальные формы могут раскрыть меру и сущность формального момента в проявлении тонального равновесия.

ных обратно от доминанты, которая также возвращается к своей прежней функции. Этот процесс восстановления в своих правах тоники субдоминантой олицетворяется в музыкальной форме разработкой.

Если бросить теперь взгляд назад, легко дать себе отчет в том, что музыкальная форма, как было сказано, действительно обеспечивает отношение доминанты с субдоминантой лишь *косвенно, через тонику*; что именно благодаря своей косвенности и порождающим ее условиям отношение доминанты с субдоминантой реализует в своем антагонизме то равновесие, которое выражается в наличии тоники, господствующей над тональностью в целом.

Но тональность, как и любая из предшествовавших ей звуковых систем, существуя — развивалась. Ставится вопрос: оказало ли развитие тональной системы какое-нибудь влияние на характеризующее ее равновесие антагонизма доминанты и субдоминанты? Мы видели, что с самого начала это равновесие было в определенном смысле «искусственным», что оно не было природной характерной чертой отношения доминанты и субдоминанты, а результатом вмешательства тоники в это их отношение. Вот почему спрашивается: изменилась ли, в лучшую или худшую сторону, в условиях развития тональной системы способность тоники определять своим вмешательством соотношение сил в тональности?

Чтобы ответить на заданный вопрос, необходимо предварительно установить цель и путь этого развития, необходимо распознать его двигатель. Зная, что тональная система должна была и могла существовать, лишь пока существовало равновесие ее двух антагонистических областей, что ее сущность была тождественна этому равновесию, и предвосхищая выводы нашего дальнейшего исследования, надо сказать, что тональная система исчезла потому, что *ее развитие шло по линии увеличения силы и значения субдоминанты*. Тональное равновесие исчезло вследствие того, что разница в масштабе между доминантой и субдоминантой перешла те границы, в рамках которых тоника была способна проявить какую-нибудь инициативу. *Тоника исчезла, когда субдоминанта уничтожила доминанту*. Это был конец борьбы, которая не обошлась без троянского коня. О ней рассказ ниже.

* *
*

Двигателем развития тональной системы являлся *процесс распространения гегемонии тоники на все двенадцать звуков*. Как видно, речь идет о новой концепции тонального хроматизма, заменившей старую. Если раньше при появлении хроматиче-

ского звука в гармонии приходилось говорить об отклонении от тональности, то сегодня, через шестьдесят лет после определения Шенбергом трех основополагающих понятий — побочной доминанты, области минорной субдоминанты и бродячих аккордов, — мы должны понимать, что хроматический звук представляет собой не центробежное явление по отношению к тонике, а наоборот, явление, вовлекаемое притягательной силой тоники в сферу действия ее гегемонии. Проявляющаяся здесь диаметрально противоположность иллюзии и истины представляет собой параллель к иллюзии вращения солнца вокруг земли и истине вращения земли вокруг солнца.

В этой связи необходимо сказать, что представление о тональном «отклонении» принадлежит эпохе, в которой отсутствовало зрелое теоретическое понимание сущности тоники. Оно, равно как и подобное же понимание отношений гармонии и музыкальной формы, имело последствием бытующее по сегодняшней день и касающееся модуляции большое недоразумение, которое явилось сильным подспорьем для дальнейшего существования «отклонения» как гармонического понятия.

Это недоразумение заключается в том, что наличие *модуляционных средств* не означает неперемennого наличия *модуляционной функции*. Дело в том, что модуляция как явление характеризуется определенной двойственностью: принадлежа гармонии по природе своих средств, по своей функции она является *категорией музыкальной формы*.

Вспоминая сказанное здесь о форме как об инструменте реализации тонального равновесия, мы не можем не согласиться с мыслью, что *число модуляций, приходящих в произведении, равняется числу его побочных тем*. Это значит, что, как правило, в произведении *больше двух модуляций быть не может*⁴. В подавляющем же большинстве случаев произведение характеризуется наличием *одной единственной модуляции*.

Одна единственная модуляция! ... И это — при наличии бесчисленного количества диезов, бемолей и бекаров, рассыпанных по всему произведению! Как же иначе воспринимать модуляцию, *единственную настоящую модуляцию*, если не чем-то совсем особенным? Настолько особенным, что даже нельзя ее рассматривать через призму одной лишь гармонии, нельзя вос-

⁴ Две модуляции могут быть в большом рондо, в котором две побочные темы. Когда вопросы тональной системы требуют обращения к вопросам формы, я имею в виду ее таковую, какой она проявляется в творчестве венских классиков, в частности Бетховена. Это творчество представляет собой вершину *гомфонической* формы, возникшей в результате достижения тональностью определенного высокого уровня своего развития. Лишь тогда тональность смогла отказаться от заимствованных ею у предшествовавшей средневековой звуковой системы старых полифонических форм.

принимать ее значение иначе, чем в свете музыкальной формы, показывающей модуляцию как свою собственную категорию.

Между принимающими участие в модуляции и остальными встречающимися в произведении хроматическими звуками лежит пропасть. Именно с точки зрения этого обстоятельства очевидна исключительность сущности модуляции. Пропасть, лежащую между одними и другими хроматическими звуками, легко охарактеризовать одним злободневным сравнением: «модуляционные» хроматические звуки имеют вторую космическую скорость; остальные — первую. Покинув сравнение, скажем: все хроматические звуки, которые не вырвались из-под гравитационной силы тоники, потому что они не служили осуществлению модуляции, остались прикованными этой силой, как гости чужих планет, переставшие быть гостями. Конечно, со своей стороны и достигнутая модуляцией побочная тональность может иметь, и как правило имеет, свои чужие звуки, которые находятся в сфере притяжения своей *временной* тоники.

Если бы мы оставили «отклонение» отклонением, не допуская тем самым представления о *прямом*, происходящем внутри тональности отношении хроматических (чужих) звуков с тоникой, то мы, сознательно или нет, узаконили бы мысль о тонике, как о чем-то навсегда застывшем, неспособном эволюционировать и не нуждающемся в эволюции. Соответствующие этим цветкам ягодки заключались бы в конечном итоге в подтверждении лжеаксиомы, провозглашающей тональную систему вечной системой.

В самом деле, как ей не быть вечной, когда гегемония тоники, в силу изоляции последней от возможности любой инициативы по отношению к внешнему миру, должна ограничиваться исконными семью звуками тональности? Если не *активной* тонике, кому же тогда быть двигателем развития тональной системы? Правда, для поборников ее вечности этот вопрос бессмыслен, потому и излишен: вечное нуждается не в развитии, а в футляре.

Шенберг уничтожил футляр «отклонения» новым, им созданным понятием *побочной доминанты*, поставившим с головы на ноги представление о некоторых основных принципах науки о гармонии.

Побочная доминанта — это доминанта, *не находящаяся на V ступени тональности*. Данная тональность может *заимствовать* у тональностей, с которыми она находится в отношении *первой* степени родства, *их доминанты*, и распределить их *по своим собственным ступеням*. Тем самым в C-dur появляются на:

I	—	побоч. дом.,	заимствованная	у	тональности	F-dur;
II	—	"	"	"	"	G-dur;
III	—	"	"	"	"	a-moll;
VI	—	"	"	"	"	d-moll;
VII	—	"	"	"	"	e-moll.

Если исследовать септаккорды пяти побочных доминант по содержанию в них чужих звуков:

I	—	b	(септима)
II	—	fis	(терция)
III	—	gis	(")
VI	—	cis	(")
VII	—	{ dis	(") и
		{ fis	(квинта),

то можно констатировать, что эти доминантсептаккорды вносят в тональность как раз все пять звуков, которые не входят в ее диатонический состав. Следовательно, тональность содержит, благодаря этим доминантам, не семь, а все двенадцать звуков:

C — cis¹ — D — dis² — E — F — fis³ — G — gis⁴ — A — b⁵ — H

Как видно — и это стоит отметить — пять чужих звуков несут в побочных доминантах, заимствованных у тональностей первой степени родства, те названия, которые характеризуют восходящую хроматическую гамму.

Мысль о том, что не принимающие участия в модуляции чужие звуки не центробежны, а наоборот, притягиваются тоникой и проявляют тем самым стремление стать — наравне с диатоническими звуками — составными элементами тональности, легче понять, если принять к сведению, что *побочные доминанты — активные участники каданса, сильные средства его укрепления и обогащения*. Нигде так полно не отражается гегемония тоники, ее способность подчинить себе всё, включая и побочные доминанты, как в кадансе. Присутствие в кадансе побочных доминант — самое веское доказательство их причастности к тональности как ее составных элементов, доказательство их способности выполнять — в той же мере что и диатонические аккорды — функции тональных ступеней.

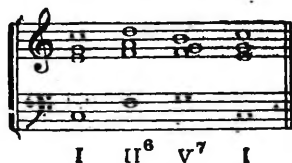
Из сказанного здесь о месте побочных доминант в кадансе вытекает — как и надо было ожидать, — что между пониманием каданса Шенбергом и тем пониманием, которое безраз-

- 1) терция побочной доминанты на VI;
- 2) " " " " VII;
- 3) " " " " II и квинта " " " VII;
- 4) терция " " " III;
- 5) септима " " " I.

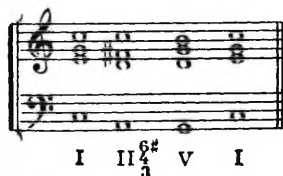
дельно бытовало до него, есть существенная разница. В подавляющем большинстве случаев «каданс» — по Шенбергу — не каданс, а лишь *кончик* каданса.

Каданс — растяжимое понятие: в нём могут принимать участие *все без исключения ступени тональности*, причем они, как вытекает из только что сказанного, могут быть носителями как диатонических, так и аккордов, содержащих чужие звуки. У каданса разные масштабы в зависимости от его уровня, который обуславливается *музыкальной формой*. Если в главной теме каданс действительно состоит из каких-нибудь двух-трех аккордов, то уже в побочной партии количественное значение каданса увеличивается с тем, чтобы следующая за ней заключительная партия представляла собой сплошной каданс экспозиции в целом. Само собой разумеется, что крупнейшим звеном в этой цепи является *кода*, представляющая собой *высший уровень каданса. Кода — каданс всего произведения.*

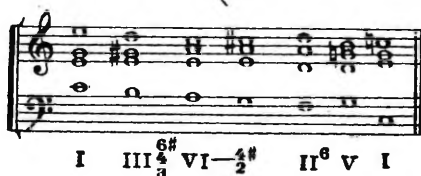
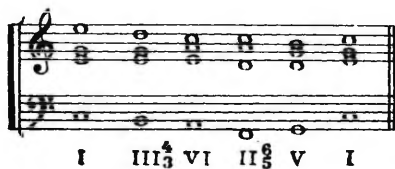
Как уже было сказано, каданс может содержать все ступени тональности, и, говоря о побочных доминантах в кадансе, необходимо уточнить, что в нём все (или почти все) ступени способны появляться в виде побочных доминант. Каданс



функционально ничем от каданса



не отличается. То же самое можно сказать и о следующих двух кадансах.



Ясно, что последованиям, которые не менее, а наоборот — более чем вышеприведенные кадансы способны выполнять их функцию,

I II^{4#} III^{6#}₃ VI I⁴_{3b} IV V⁶₅ VI⁶₁₅ II V² I⁶ II⁶₅ I⁶₄ II⁷ I

I — ^{4#}₂ IV⁶ I⁶₄ II⁶₅ — ⁶_{3#} V^{3#} VII^{4b}₃ III — ⁶_{5b} VI II⁶₅ I⁶₄ V^{7#}₃ I

нельзя дать точный диатонический «перевод» по простой причине, что нельзя выразить богатство языком бедности. Нельзя ставить знак равенства между 12 и 7. Количество звуков, подчиненных тонике, определяет радиус действия ее гегемонии, который, в свою очередь, представляет собой показатель степени богатства тональности.

Бедная или богатая, состоящая из 7 или 12 звуков, тональность здесь все равно продолжает основываться на наличии тоники. Последнее — все-таки куда более важное явление, чем разница в количестве звуков. Это количество, заграживая масштабность тональности, пока ничего не изменяет в ее сущности. Напротив, с противоположными разницей и общностью мы встречаемся при сравнении тональности, владеющей побочными доминантами, с шенберговской додекафонией. Та и другая структуры характеризуются одинаковым количеством звуков при фундаментальном различии в их сущности: додекафония не знает гегемонии тоники потому, что в ней *тоники нет*.

Основной принцип додекафонии общеизвестен. Он представляет собой *равноправие* всех 12 звуков, заключающееся в невозможности повторения любого из них, пока не появились — по горизонтали или вертикали — все 12 по одному разу, причем в определенном, осуществляемом интервалами порядке⁵. Именно

⁵ В этой связи необходимы следующие два уточнения: а) повторение звука «на месте», т. е. его *непосредственное* повторение, представляет собой не несколько, а лишь *одно единственное* появление звука, так как то обстоя-

наличие этого порядка обеспечивает невозможность повторения одного звука до появления всех остальных звуков, следовательно — невозможность количественного перевеса одного из них.

Глубокий смысл тонального равновесия в том и заключался, что оно, обеспечивая собой качество тоники как таковой, являлось заодно и косвенной причиной (опять-таки: в рамках музыкальной формы) ее количественного перевеса. Вот именно отсюда аллергия атоналической додекафонии, что касается «повторения» звука вообще и его повторения в виде вертикальной октавы в частности: вторичное появление одного звука до появления всех без исключения остальных придает этому звуку тот количественный перевес, который когда-то представлял собой один из характерных атрибутов тоники. Однако указанная «аллергичность» никак не является плодом какого-нибудь теоретического априорного умозаключения: еще до возникновения додекафонической системы, но сразу же после исчезновения тоники, слух стал инстинктивно чураться присутствия октавы в межголосных отношениях. В условиях отсутствия тоники октава должна была восприниматься слухом чем-то вроде «антидиссонанса» (диссонанса наизнанку), от которого он рад был избавиться при первых же удавшихся попытках теоретического осознания атоналических музыкальных явлений.

Выдвинув тезис о процессе распространения гегемонии тоники на все 12 звуков как о двигателе развития тональной системы, мы должны были принять к сведению, что это развитие, представляя собой увеличение радиуса действия гегемонии тоники, имело конечную цель — уничтожение тоники и ее гегемонии, — никак не вяжущуюся, на первый взгляд, с ведущим к ней путем. Подобное развитие сравнимо с процессом нагнетания воздуха в воздушный шар, кончающийся тем, что шар лопается. Но сравнение возможно лишь до определенной точки: если от лопнувшего шара остались одни лоскутки, то «лопнувшаяся» тональная система возродилась новой додекафонической системой, в которой, однако, от тоники не осталось и лоскутков.

Как мог подобный путь привести к подобной цели? Каким образом этот путь оказался путем к уничтожению тонального равновесия? И наконец — каким образом тональная додекафония превратилась в додекафонию атоналическую?

Последний вопрос требует оправдания его формулировки. Он содержит термин — «тональная додекафония», — составленный из двух слов, которые, из-за успевшей сложиться тради-

тельство, что его «общая длительность» разделена на части, ни в коей мере на его гармоническую сущность и значение не влияет; б) само собой разумеется, что определенный порядок 12 звуков является по существу определенным порядком *разделяющих их интервалов*, обеспечивающим — и это главное — возможность транспозиции данной двенадцатизвучной «серии».

ции, удивляют своей сочетаемостью. Но так как «додекафония» ничего иного собой не представляет, кроме перевода слова «двенадцатизвучие», а тональность, включающая в себя пять побочных доминант, содержит все двенадцать звуков, мы не можем и не должны отказываться от понятия тональной додекафонии. Для тех же, кто приемлет додекафонию атоналическую потому, что на ее основе возникло большое количество очень значительных музыкальных произведений — скажем прямо: произошло возрождение музыки — тональная додекафония как понятие не может не представлять собой исключительной ценности. Лишь это понятие дает по-настоящему возможность определить историческое место, которое принадлежит другой — нетональной додекафонии, определить сущность ее связи с прошлым музыкального искусства.

Познакомившись с тональностью, характеризуемой наличием побочных доминант, которые заимствованы у тональностей первой степени родства, мы познакомились не со всем комплексом тональной додекафонии. Что это так, можно было знать а priori — об этом нас предупреждал механизм энгармонизма.

Повторим еще раз, что побочные доминанты внесли в тональность пять чужих звуков, из которых *четыре* определяются *повышающими* знаками, а *один* — *понижающим* знаком. Из этого следует, что тональная додекафония должна иметь *еще одно лицо* с чертами — теми же пятью чужими звуками, — определяющимися *соответственно противоположными* знаками. Здесь чужие звуки отмечены не *четырьмя*, а только *одним повышающим* знаком, и наоборот, не *одним*, а *четырьмя понижающими* знаками. Второе лицо тональной додекафонии отличается от первого тем, что здесь звуки

cis dis fis gis b

заменены звуками

des es fis as b

откуда вытекает, что символом «второго лица» — является *нисходящая* хроматическая гамма

C—H—b—A—as—G—fis—F—E—es—D—des

Это — в противоположность восходящей хроматической гамме, находящейся в аналогичном отношении с тем другим обликом, в котором тональная додекафония представилась нам впервые.

Приняв к сведению существование разных обликов, *разных структур* тональной додекафонии, необходимо распознать состав и происхождение характерных аккордов второй ее структуры с тем, чтобы усвоить ее в не меньшей мере чем первую.

Корни этой второй структуры нужно искать в модуляциях в тональности третьей и четвертой степеней родства вниз

по квинтовому кругу (из C-dur — в Es-dur, c-moll, As-dur и f-moll). Эти модуляции осуществляются на основе отношения двух аккордов, из которых первый, являясь тоникой в исходной тональности, представляет собой доминанту в одной (f-moll) из четырех целевых тональностей, а в каждой из остальных трех — побочную доминанту; что касается второго аккорда, он — то минорное трезвучие, которое, будучи тоникой в f-moll, занимает определенную ступень (соответственно II, IV и VI) и в Es-dur, c-moll и As-dur

The image displays four musical staves, each representing a modulation from C-dur to a different key. Below each staff are chord symbols indicating the harmonic structure.

- C-Es:** I — $\overset{6}{5b}$ II $\overset{3b}{6}$ I $\overset{6}{4b}$ V $\overset{7b}{I}$ I
- C-c:** I — $\overset{6}{5b}$ IV $\overset{3b}{5b}$ II $\overset{7}{5b}$ I $\overset{6}{4b}$ V $\overset{7}{3b}$ I $\overset{3b}{6}$
- C-As:** I III — $\overset{6}{5b}$ VI $\overset{3b}{6}$ II $\overset{6}{4b}$ I $\overset{6}{4b}$ V $\overset{7b}{5b}$ I
- C-f:** I V — $\overset{6}{5b}$ I $\overset{3b}{6}$ II $\overset{6}{4b}$ I $\overset{6}{4b}$ V $\overset{7b}{3b}$ I $\overset{3b}{6}$

В этих модуляциях ничего нового нет, но они были по-новому осмыслены Шенбергом. Они реализованы *не через f-moll*, они не сложные модуляции, а простые, и достигнуты *с помощью побочных доминант*. Здесь побочные доминанты уже не факультативные, а необходимые элементы гармонии, необходимые средства tonальной активности. Благодаря им четыре наши модуляции оказались той почвой, на которой возникло одно гармоническое явление — минорная субдоминанта, — имевшее величайшее значение для дальнейшего развития tonальной системы.

Мне неизвестно, существовало ли до Шенберга понятие минорной субдоминанты, но если оно даже и существовало, можно спокойно сказать, что лишь Шенберг раскрыл подлинное содержание этого понятия, дал ему ту интерпретацию, которая открыла новую перспективу развития науки о гармонии.

Рассматривать тональность f-moll как находящуюся в отношении родства первой степени с тональностью C-dur — как это делалось и еще нередко делается — неправильно и вредно. Есть истины второго разряда, по отношению к которым даже нежелательно быть чрезмерно убедительным в их опровержении: родство первой степени двух тональностей определяется одной

единственной характерной чертой — разницей между ними *только в один* повышающий или понижающий ключевой знак, а не в четыре знака, как между тональностями, о которых идет речь.

Не осознав настоящую природу явления, мы лишаемся возможности правильно оценить к чему оно пригодно. Нельзя считать тональность f-moll ближайшим родственником основной тональности и не признавать ее посланником довольно дальнего мира, с которым она призвана крепко связать еще узкий мир нашей тональности. Вот почему Шенберг не оставил минорную субдоминанту щипать травку вокруг тоники, как это делали его коллеги разных поколений, занимаясь в то же время сочинением всяких теоретических прибауток, призванных объяснить то, для чего одна лишь минорная субдоминанта могла найти объяснение.

Тождество аккорда тоники в C-dur с аккордом доминанты в f-moll определяет другое тождество — тоники в f-moll с субдоминантой в C-dur, ставшей тем самым минорной

f-moll

I V I^b

C-dur

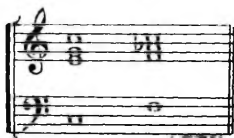
I IV I

Минорная субдоминанта представляет собой слишком важное явление (вспомним то, что было здесь сказано о субдоминанте вообще), чтобы ее вступление в тональность не сопровождалось крупнейшими изменениями в структуре последней. Не забудем, что последование, составленное доминантой и тоникой в f-moll, присутствует во всех тональностях третьей и четвертой степеней родства вниз

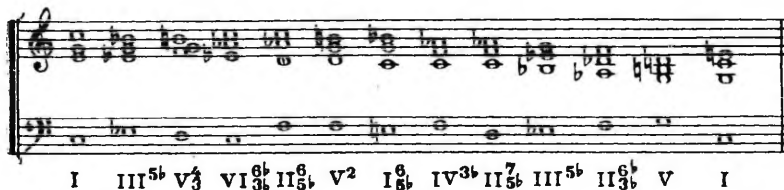
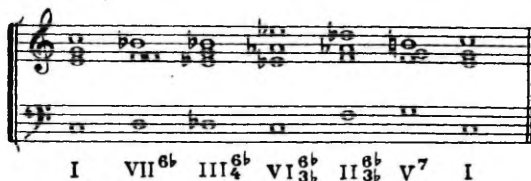
Es - dur VI II
 c - moll I IV
 As - dur III VI
 f - moll V I

С помощью этого последования как объединяющего звена Шенберг повторил по отношению к гармоническому материалу этих

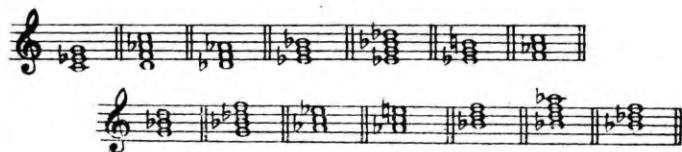
четырёх тональностей, но в несравнимо большем масштабе, ту операцию, первое проведение которой заключалось в усвоении основной тональностью всех доминант тональностей первой степени родства. В условиях ее повторения операция оказалась более радикальной. Ее следствием было включение в C-dur как в основную тональность всех без исключения аккордов тональностей Es-dur, c-moll, As-dur и f-moll. Переправа этих аккордов делалась по мостуку



и тем самым основная тональность, получив минорную субдоминанту, получила заодно и обширную **область минорной субдоминанты** (и этот термин, как и термин «побочная доминанта», принадлежит главе Новой венской школы)



К области минорной субдоминанты относятся такие аккорды как



и как видно их количество приблизительно равняется количеству диатонических аккордов и побочных доминант вместе взятых. Один взгляд на эти аккорды и на знаки к ним убеждает нас в том, что действительно их «символом» является нисходящая хроматическая гамма, что здесь действительно мы имеем дело со «вторым лицом», со второй структурой тональной додекафонии⁶.

Различие между значением, приобретенным чужими звуками в одной структуре, и тем значением, которое присуще им в другой, огромно: отмеченные повышающими знаками, чужие звуки касаются куда меньшего количества аккордов, чем в случае их появления со знаками понижающими. Но дело не ограничивается количеством аккордов, содержащих чужие звуки, речь идет и о количестве самих чужих звуков в аккорде. В то время как в первой структуре тональной додекафонии присутствует один единственный аккорд, который содержит два чужих звука (побочная доминанта на VII ступени),



во второй структуре — не меньше шести подобных аккордов, при присутствии также и одного аккорда, содержащего даже три чужих звука (см. стр. 363).

Этим различие двух структур не исчерпывается. Кроме того, что во второй структуре больше недиатонических аккордов чем в первой, и что почти половина их характеризуется не одним, а двумя недиатоническими звуками, последние, как правило, за-

⁶ Прежде чем идти дальше в нашем изложении, необходимо сделать одно предупреждение: термины «вторая структура» и «первая структура» тональной додекафонии являются временными терминами, которые на определенном моменте этого исследования будут заменены другими. С одной стороны, в данном случае ради самого изложения предпочтительно не пользоваться окончательными терминами раньше времени. С другой стороны, термины «первая структура» и «вторая структура» прекрасно пригодятся для того, чтобы произвести исчерпывающее сравнение между двумя явлениями, которым они соответствуют, и которые ради этого сравнения взяты в отдельности. Но в живом музыкальном организме они составляют одно единое целое, взаимопроникая друг в друга

I II⁷ III^{5b} VI^{6#}/₃ VII^{6b} III⁷/_{3#} IV VI^{6#}/₃ V^{6b} III^{6b}/_{2b} VI^{6b}/_{3b} II⁶ I⁶ V⁷ I

нимают в аккордах более важные позиции, чем в первой структуре.

Определителем порядка звуков в аккорде по их значению является обертоновый ряд:

- 1) основной звук,
- 2) квинта,
- 3) терция,
- 4) септима.

Если обратить внимание на места чужих звуков в побочных доминантах, представляющих собой суть *первой* структуры тональной додекафонии, можно констатировать, что в них чужие звуки занимают четыре раза третье место в аккорде, один раз — четвертое место и один — второе, т. е. в подавляющем большинстве случаев — *одни второстепенные места*. Лишь один раз в этой структуре чужой звук занимает место квинты, а место основного тона здесь на всех семи ступенях остается за диатоническими звуками.

Совсем иная картина предстанет перед нами, если рассмотреть с этой же точки зрения *вторую* структуру. В ней то же место терции опять-таки, как и в первой структуре, четырежды занимает чужими звуками. Но также четырежды чужие звуки занимают здесь место квинты и даже место основного тона. Тем самым перед нами раскрылась картина глубокого внедрения чужих звуков в тональность, имеющего следствием расширение гегемонии тоники куда большего масштаба, чем в условиях первой структуры тональной додекафонии. Больше всего должно бы производить впечатление то обстоятельство, что четыре из семи ступеней тональности обладают в этой структуре *низкими основными тонами*, что в ней основные тона лишь трех главных ступеней (доминанты и субдоминанты — факторов тонального равновесия, и тоники — обладателя гегемонии) остаются диатоническими. Чувствуется, что дальнейшее расширение сферы гравитационной силы, излучаемой тоникой, имело бы следствием уничтожение почвы, на которой эта сила покоится, то есть уничтожение тонального равновесия, обеспечиваемого антагонизмом доминанты и субдоминанты. Но пока — равновесие еще существует и антагонизм еще действует.

Вторая структура, суть которой — область минорной субдоминанты, бесспорно порождена *субдоминантой*. Это очевидно. Не менее очевидно и то, что первую структуру, насквозь пропитанную побочными доминантами, породила *доминанта*. Порожденные антагонизмом, обе структуры также являются антагонистическими. Наглядное доказательство этому в соответственно противоположных знаках чужих звуков в обеих структурах. В конечном итоге выясняется, что расширение гегемонии тоники, точно так, как и сама гегемония, является *результатом того же антагонизма*.

Теперь легко понять, почему вторая структура — богаче чем первая. Большое богатство второй структуры является отражением большей силы субдоминанты.

Если обратиться к решению вопроса — какова очередность возникновения двух структур, ответ необходимо обусловить двумя оговорками: 1) каждая из структур не возникла в определенный момент целиком, она явилась результатом постепенного развития; 2) нельзя себе представить, что лишь окончание развития одной структуры стало началом развития другой. Это начало безусловно произошло раньше. С определенного момента развитие обеих структур происходило одновременно, хотя и на разных уровнях. Но, сделав эти оговорки, можно со спокойной совестью утверждать, что из двух структур первой возникла именно та, которую мы «первой» структурой и называли, осветив ее в первую очередь. Нельзя сомневаться в том, что тональность включила в себя элементы, свойственные более близким ее родственникам — тональностям первой степени родства, до того, как сделать то же самое и с теми элементами, которые принадлежат более дальним родственникам. Впрочем, музыкальная литература не без четкости показывает, что дела обстояли именно так.

Но если первая наша структура действительно и была первой, тогда возникает один вопрос, который красен сам по себе, даже при отсутствии на него ответа: не является ли включение побочных доминант в тональность чем-то вроде попытки усиления доминанты путем расширения ее области с тем, чтобы она была более способна противостоять сверхсильной субдоминанте? Как бы то ни было, субдоминанта автоматически реагировала на инициативу доминанты созданием своей минорной области. Эта область и представляет собой того троянского коня, о котором упоминается в конце вступления к данному исследованию: в конечном итоге она, как мы увидим, уничтожила тонику изнутри. Вначале, благодаря минорной субдоминанте и ее области, тоника достигла зенита своего господства, но по мере его роста стала превращаться, хотя вначале и незаметно, в куклу субдоминанты.

Чтобы видеть, чем это кончилось, пора принять к сведению, что две структуры тональной додекафонии — если учесть все то, что о них было сказано — являются *стадиями* процесса развития. Теперь мы можем говорить о первой и второй *стадиях* тональной додекафонии, за которыми последует еще одна, *третья* стадия, фактически представляющая собой — под завесой еще большего обогащения тональности, еще большего распространения господства тоники — процесс ликвидации тонального равновесия. В результате этого процесса тональная додекафония должна была в конечном итоге преобразоваться в доде-

кафонию атоналическую, ознаменовавшую собой возникновение двенадцатизвучной диатоники.

Прежде чем обратиться к исследованию третьей стадии тональной додекафонии, т. е. последней стадии развития тональной системы, необходимо сделать два важных замечания.

Первое из них касается одного аккорда, способного, в той же мере что и доминантсептаккорд или мажорное трезвучие, взять на себя функцию побочной доминанты, т. к. по своей сущности он — аккорд доминантный. Речь идет об *уменьшенном септаккорде*, которому, впрочем, в третьей стадии тональной додекафонии принадлежит особое значение.

Уменьшенный септаккорд правильно и целесообразно определить как *минорный доминантноаккорд без основного тона*. Правильность этого определения доказывается сопоставлением его с соответствующим доминантсептаккордом как в основной доминанте

I II⁶ V² I⁶

I II V^{3b}

так и в побочных доминантах

I — 6^b IV V I

I — 7^b IV V⁷ I

I II⁵ V I

I II^{7b} V I

I III⁶ VI-² II⁶ V⁷ I

I III⁷ VI-^{3b} II⁶ V⁷ I

I VII^{6#} III⁶ VI II⁶ V I

I VII^{6#} III⁶ VI II⁶ V I

Второе замечание касается *состава* области минорной субдоминанты.

Как было сказано, в нее вошли все аккорды тональностей Es-dur, c-moll, As-dur и f-moll в силу того, что эти тональности содержат два известные нам аккорда. Однако последние присутствуют и в тональности Des-dur без того, чтобы и ее аккорды были включены в нашу область. Создается впечатление, что состав области минорной субдоминанты неорганичен, что недопущение в нее аккордов тональности Des-dur произвольно.

Вместе с тем легко доказать, что это не так. Дело не только в наличии двух аккордов

но и в функции, которую они выполняют в каждой данной тональности. От того, относятся ли в подобной данной тональности эти два аккорда к сфере ее доминанты или к сфере ее субдоминанты, зависит возможность или невозможность включения всех принадлежащих ей аккордов в область минорной субдоминанты «основной» тональности. Необходимо принять к сведению, что аккорд минорной субдоминанты в C-dur занимает и в наших четырех тональностях ступени, которые относятся в большинстве случаев также к субдоминанте и ни в одном из них — к доминанте (в Es-dur — II, в c-moll — IV, в As-dur — VI и в f-moll — I). Аккорд минорной субдоминанты в C-dur оказался способным превратить аккорды этих тональностей в аккорды своей области именно потому, что в них этот аккорд *нигде не находится в антагонизме к субдоминанте*. Аккорды четырех тональностей переправились в C-dur под предводительством общего им всем аккорда, который здесь, в основной тональности, стал исполнять функцию, идентичную или близкую к функциям, исполняемым им в Es-dur, c-moll, As-dur и f-moll. Теперь, если обратиться к тональности Des-dur, можно констатировать, что в ней наш аккорд занимает III ступень и тем самым *принадлежит доминанте*. Вот почему аккорды

этой тональности не могли войти в состав области минорной субдоминанты тональности C-dur! Здесь решает не просто присутствие в Des-dur минорного аккорда на f, а то, как он присутствует. Принадлежит к области доминанты этой тональности, данный аккорд никак не может быть связующим звеном между ее аккордами и тональностью C-dur, не может быть катализатором усвоения тональностью C-dur этих аккордов.

Теперь мы можем впрочем понять почему в нисходящей хроматической гамме нет *sol бемоль*, а есть *fa диес*: «символ» второй стадии тональной додекафонии исключает звук, который не принадлежит к четырем известным тональностям.

Третья стадия тональной додекафонии существенно отличается от остальных двух стадий. Если в них чужие звуки были включены в тональность путем усвоения ею аккордов, принадлежащих родственным тональностям, то здесь, в этой стадии, дальнейшее развитие тональности и расширение гегемонии топки являются результатом выявления новых свойств аккордов как заимствованных, так и диатонических.

По существу, в третьей стадии тональной додекафонии исчезает барьер, отделяющий область доминанты от области субдоминанты. Однако и исчезновение этого барьера было медленным процессом, который, невзирая на его развитие, еще долго не мешал тонике быть тоникой. Все-таки в результате всё большего проявления со стороны все большего количества аккордов тенденции к тому, чтобы не чувствовать себя связанными с определенной областью и отказаться от своей роли в деле поддержания тонального равновесия, существование тоники принимало все более призрачный и иллюзорный характер. В этих условиях естественно должна была возникнуть мысль, что *музыка может быть музыкой и без тоники*.

Показав с птичьего полета историческую роль третьей стадии и приступая к ее изучению, скажем, что ее сущность в наличии *бродячих аккордов*. Так окрестил Шенберг те аккорды, о которых можно сказать, что они занимают *одну и ту же ступень в разных тональностях*, и в то же время — *разные ступени в одной и той же тональности*. Это определение в своей полной широте относится не ко всем бродячим аккордам. В первую очередь оно касается тех из них, которые хотелось бы назвать «классическими» бродячими аккордами — уменьшенного септаккорда и увеличенного трезвучия.

Эти два аккорда отличаются тем, что у каждого из них расстояния между составляющими их звуками (между первым и вторым, вторым и третьим и т. д.) одинаковы: большая терция — у увеличенного трезвучия, малая терция — у уменьшенного септаккорда.

1) a - moll 2) cis moll 3) f - moll 1) c - moll 2) a - moll 3) fis - moll 4) es - moll

Кружочек под римской цифрой указывает на отсутствие основного тона минорного доминанттриада; арабские цифры выражают отношение баса к остальным звукам уменьшенного септаккорда, безотносительно к отсутствующему основному тону. Отсюда вытекает, что любой звук в каждом из этих аккордов может выполнять функцию основного тона ⁷

I — $\overset{6}{\underset{3}{\circ}}$ IV II I $\overset{6}{\underset{4}{\circ}}$ V $\overset{7}{\circ}$ I

I IV $\overset{6}{\circ}$ V $\overset{4}{\underset{3}{\circ}}$ I $\overset{6}{\circ}$ II $\overset{7}{\underset{3}{\circ}}$ V $\overset{7}{\circ}$ I

I V $\overset{4}{\underset{3}{\circ}}$ III $\overset{5}{\underset{3}{\circ}}$ VI $\overset{3}{\circ}$ II $\overset{6}{\circ}$ V $\overset{7}{\circ}$ I

I II $\overset{6}{\circ}$ III $\overset{4}{\underset{3}{\circ}}$ VI $\overset{6}{\circ}$ II $\overset{6}{\circ}$ V $\overset{7}{\circ}$ I

I III $\overset{5b}{\circ}$ V $\overset{5b}{\circ}$ II $\overset{6b}{\circ}$ I $\overset{6}{\circ}$ V $\overset{7}{\circ}$ I

I ^{ces} II $\overset{6b}{\underset{3b}{\circ}}$ ^{bes} V $\overset{6b}{\circ}$ VI $\overset{4}{\circ}$ II $\overset{6}{\circ}$ V I

I VII $\overset{7b}{\circ}$ III $\overset{5b}{\circ}$ VI $\overset{6}{\circ}$ II $\overset{7}{\circ}$ V $\overset{7}{\circ}$ I

⁷ (— в увеличенном трезвучии! В уменьшенном септаккорде же — основного тона нет, «основой» в нем является *терция* минорного доминанттриада, основной тон которого, как упоминалось выше, отсутствует; следовательно, здесь любой звук аккорда может быть его не основным тоном, а терцией.

* Здесь II низкая и V низкая написаны энгармонически. Об энгармонизме бродячих аккордов речь впереди.

Однако вышеприведенные примеры не раскрывают всю суть бродячих аккордов. Эти аккорды не только несут несколько функций в одной и той же тональности, но и способны, в определенном смысле, их отождествлять. Имеется в виду тот случай и рядом встречающийся случай, когда бродячий аккорд проявляет одну функцию по отношению к предшествующему ему аккорду с тем, чтобы сменить ее на другую функцию в своей связи с последующим за ним аккордом

$I - \overset{6}{\underset{3\#}{}} VI_4^{\flat} \quad II_3^{\flat} \quad V^7 \quad I$

$I \quad VI_7^{\flat} \quad II \quad VI_7^{\flat} \quad III_4^{\flat} \quad VI_3^{\flat} \quad II_3^{\flat} \quad V^7 \quad I$

Эта способность бродячих аккордов сохраняется, конечно, и при их непосредственной связи между собой

$I - \overset{6\flat}{\underset{2\#}{}} VII_4^{\flat} \quad II_3^{\flat} \quad III_4^{\flat} \quad VI_6^{\flat} \quad II \quad V^7 \quad I$

Если количество аккордов, характеризующих вторую стадию тональной додекафонии, значительно большее, чем количество тех аккордов, которые были усвоены тональностью при первой стадии, то в третьей стадии увеличение числа аккордов достигает такого размаха, что исчерпывающий их учет, как и учет их взаимных связей и их связей с другими аккордами, становится практически невозможным. Однако в нашем исследовании в этом учете мы и не нуждаемся. Не вся совокупность бродячих аккордов, а только некоторые из них необходимы для того, чтобы показать, как уничтожилось тональное равновесие. Тем не менее, и без того, чтобы заниматься инвентаризацией бродячих аккордов, нельзя забывать о высоте, на которую все они подняли тональную систему прежде, чем ее ликвидировать. Аккорды тональностей всех степеней родства, постепенно и все глубже приобретая, одни раньше, другие позже, свойства и характер бродячих аккордов, получили фактически ничем не ограниченный доступ в основную тональность. Это — притом, что

уже задолго до достижения данным процессом своей кульминации «классические» бродячие аккорды стали, каждый в отдельности — на том или другом основании, — достоянием *всех* без исключения тональностей, вследствие чего совокупность их ключевых знаков смогла усвоиться каждой из них. Так и случилось, что еще на заре третьей стадии *sol бемоль* и *la диез* внедрились в основную тональность, превратившуюся тем самым в царство энгармоники. Теперь, при произошедшем, по сути дела, дальнейшем расширении области субдоминанты, каждая из трех главных ступеней по примеру того, что произошло во второй стадии с остальными четырьмя, также оказалась довольно скоро в состоянии располагать одним низким основным тоном, помимо диатонического. Таким образом в случае построения IV и I ступеней на их низких основных тонах они соответственно отождествлялись с диатоническими III и VII ступенями. Это, конечно, уже само по себе являлось не чем иным, как явным нарушением тонального равновесия, что не мешало тонике еще долго гулять как ни в чем не бывало по проволоке энгармоники, все же незаметно превращаясь из носителя господства лишь в носителя блистательных его атрибутов.

Конечно, именно субдоминанта должна была стать причиной грядущей гибели тоники. Мы видели, что расширение области субдоминанты спровоцировалось расширением области доминанты. Мы видели также, что это ответное расширение было намного значительнее того, которое его вызвало. Теперь, в третьей стадии тональной додекафонии дальнейшее расширение обеих областей шло одновременно. Дело в том, что классические бродячие аккорды, и далеко не всегда только классические, занимая, как было сказано, разные ступени в одной и той же тональности, оказываются в противоречии с самими собой, т. е. *эти ступени, как правило, распределяются по обеим областям тональности*⁸. Именно это внутреннее противоречие и было при-



⁸ Здесь налицо присутствие в обеих областях аккорда, появившегося на четырех ступенях: VII ступень принадлежит доминанте, а остальные три ступени — субдоминанте. Однако на этой стадии развития тональности две ее области настолько срослись, что даже трудно дать себе отчет: действительно ли принадлежит одно появление данного аккорда одной области, а три его появления — другой области, или эти четыре появления делятся поровну между областями. Дело в том, что аккорд



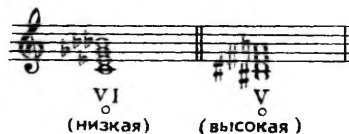
чиной постепенного упразднения барьера, отделяющего одну область от другой: в условиях бродячих аккордов любое событие в одной области означает неперенное наличие того же события и в другой области. Так должен пониматься мысль об *одновременном развитии* обеих областей в третьей стадии тональной додекафонии. Но их «одновременное развитие» ничего, конечно, не меняет в соотношении сил субдоминанты и доминанты в пользу последней. Наоборот, в условиях «общего котла» доминанта, не будучи в состоянии стать ровней субдоминанте, превратилась в ее агента, а затем была ею поглощена. Под видом ложных «равных возможностей» для обеих областей, характеризующих нашу третью стадию, тоника продолжала являться объектом все более усиливающегося притяжения со стороны субдоминанты. Тональное равновесие, в условиях существования лишь бутафорного барьера между двумя областями тональности, превратилось во что-то несущественное, похожее не на действительность настоящего, а на церемониал, повторяющийся во имя вчерашнего дня.

Наличие двух ступеней на одном и том же месте — не единственное парадоксальное явление третьей стадии тональной додекафонии. Не больше чем «классические» бродячие аккорды, которые занимают три и даже четыре ступени в одной и той же

который диатоничен в *cis-moll*, во всяком случае находится в не менее близком родственном отношении с основной тональностью *C-dur*, чем аккорд



Таким образом бывает (и очень часто), что *одно положение*, когда ступени, на которых находится данный бродячий аккорд, распределяются по обеим областям, дублируется *вторым положением*, заключающимся в том, что *одно и то же «место»* можно на равных правах — в зависимости от того, написан ли аккорд диезами или бемолями — считать *принадлежащим* обеим областям. В этом случае на одном единственном месте находятся *две ступени*



Значит одинаково справедливо здесь говорить, с одной стороны, об одной доминантной и трех субдоминантных ступенях и, с другой стороны — о двух ступенях, принадлежащих одной области, и двух, принадлежащих другой. Как видно, и в этом явлении отражается способность и стремление субдоминанты присвоить себе львиную долю гармонической массы, подлежащей разделу между обеими областями, или хотя бы сделать сомнительной претензию на равноправие с ней, проявленную доминантой.

тональности, должен удивлять *доминантсептаккорд с уменьшенной квинтой*, появляющийся в ней на двух ступенях

I VI^{7b} II^{6b} II^{3#}₃ V III⁷ IV⁶ VI^{6#}_{5b} II⁶ II^{3#}₃ I⁴ V⁷ I

Зато особенно повышенного интереса заслуживает возможность заменить этот аккорд *простым доминантсептаккордом*, который, являясь таковым на VI низкой, на II представляет собой *уменьшенный септаккорд с уменьшенной терцией*

VI^{7b} II^{6#}_{5b}

При этом отождествлении *двух ступеней* важно, впрочем, то, что доминантсептаккорд на VI низкой, доминантная сущность которого неоспорима, равняется аккорду на II ступени, выполняющему сугубо *субдоминантную* функцию по отношению к последующей за ним доминанте. Однако основное значение данного отождествления заключается в предоставляемой им возможности построить следующую цепь умозаключений.

В своем диатоническом состоянии II и VI ступени находятся друг от друга на расстоянии чистой квинты точно так, как *тоника и доминанта* или *субдоминанта и тоника*. Но в указанном случае их отождествления лишь одна (II) из этих двух ступеней осталась — при отсутствии и основного тона — диатонической, в то время как другая (VI) ступень зиждется на низком основном тоне, вследствие чего они, эти ступени, разделены теперь не чистой, а *уменьшенной* квинтой. Из всего этого напрашивается вывод, что если перенести отождествление с VI—II ступеней на ступени V—I и I—IV (а такие перенесения происходят сплошь и рядом в условиях III стадии, когда: а) все без исключения ступени приобретают второй — низкий — основной тон; б) побочные доминанты появляются на всех 12 как диато-

нических, так и низких основных тонах; в) каждой побочной доминанте может предшествовать соответствующий ей такой же уменьшенный септаккорд с уменьшенной терцией, как тот, который на II ступени предшествует главной доминанте), то мы действительно будем иметь дело с конкретным случаем настоящего нарушения тонального равновесия. Это равновесие не мыслимо вне отношения чистой квинты между тоникой и доминантой, с одной стороны, а с другой — между субдоминантой и тоникой: уменьшенная квинта представляет собой единственный интервал, который равен по величине своему обращению, и поэтому отождествляет доминанту с субдоминантой в том случае, когда одним из двух звуков, составляющих этот интервал, является тоника.

Однако достаточно — и еще более серьезных — случаев нарушения тонального равновесия и помимо тех, которые происходили при участии тоники, оставшейся еще диатонической. Если, например, отождествление VII низкой и III диатонической

I II^{6#}₃ V⁷ VII^{2b} III^{6b}_{3b} III⁷_{3b} VI^{3#} II⁶⁻_{3#} III^{6b}₄ VI^{6b}_{3b} II⁷_{5b} V⁷ I

вроде еще не покушается на основы равновесия, то трудно себе представить, что отождествление V низкой с V диатонической

I VII^{6b} III^{6#}_{2b} VI^{6#}_{3b} V^{7b}_{3b} I VII^{6b} III⁷₄ VI^{4b}_{3b} II^{5b}₇ II^{3b}_{7b} V I

(Шенберг)
I — ^{7b}_{5b}_{3b} IV I ^{7b}_{3b} V ^{6b}_{4b}_{2b} I ^{6b}_{3b} (VII — ⁷_{3b}) I III ^{6#}₃ VI — ^{4#}_{2#} III ^{7b}_{3b} II ^{6b}_{4b} VI ^{6b}_{4b}_{2b} II ^{3b}_{7b} I ^{6b}_{7b} V⁷ I

должно бы, мягко говоря, быть непрременным образом инструментом его осуществления. Здесь доминанта по существу уже перестала быть одним из двух китов, на которых покоилась гегемония тоники.

В самом деле, какую доминанту может еще изображать из себя V ступень, когда побочная доминанта на II низкой разрешается на V *низкой*? Последняя, находясь на расстоянии уменьшенной, а не чистой квинты, от тоники, не представляет по отношению к ней тот ее обертон (второй), который способен быть партнером субдоминанты в деле обеспечения тонального равновесия. Более того, мажорное трезвучие на V низкой, предшествуя (в качестве соответствующего неаполитанского аккорда) ведущей в субдоминанту побочной доминанте на I ступени, выполняет функцию *субдоминанты субдоминанты*. Впрочем, и аккорд, тождественный с доминантсептаккордом на II низкой, — уменьшенный септаккорд с уменьшенной терцией на V — также является субдоминантой субдоминанты, так что в любом из указанных двух ее обликов V ступень представляет собой картину поглощенной субдоминантой доминанты.

Но в условиях подобных гармонических явлений тоника тем не менее еще долгое время продолжала — по традиции — находиться на «свсем» месте, но это место ей больше не принадлежало. Можно сказать и наоборот: тоника стала пустым местом. Нарушения тонального равновесия со своей стороны все больше и больше становились традицией, существовавшей параллельно с признаком тоники и уживающейся с ней. Однако совокупность этих нарушений должна была в конечном итоге привести к полному и заведомому разрушению тональной системы.

Указанное отождествление двух ступеней, под углом зрения которого мы смогли проследить процесс исчезновения тонального равновесия, представляло собой лишь одну из очень многих граней последней стадии тональной додекафонии. То, что мы показали через призму двух ступеней, — это событие, которое мы наблюдали из одного окна, но которое можно было наблюдать из тысячи других. Например, уже рассмотренное нами сосуществование на одном и том же месте V низкой и IV высокой ступеней, ликвидировавшее тональное равновесие путем слияния его антагонистических участников, является другим обликом того же процесса исчезновения тоники. Из каждого окна можно видеть одно и то же, хотя в разных ракурсах, но невозможно смотреть из всех окон одновременно.

Легко проследить за тем, как во всех случаях нарушения тонального равновесия это нарушение выражалось в подчинении доминанты субдоминанте. Даже только что вновь упомянутое слияние доминанты и субдоминанты путем замены их диатонических основных тонов низким основным тоном у доминанты и высоким — у субдоминанты, представляет собой наглядный

пример вышесказанного. «Высокая» субдоминанта и «низкая» доминанта соответственно относятся друг к другу как *первый* диэз (*fa diez*) и *пятый* бемоль (*sol бемоль*). В том, что для отождествления с субдоминантой доминанте пришлось сделать шаг (от *sol* до *sol бемоль*) в пять раз больший, чем встречный шаг субдоминанты (от *fa* до *fa diez*), отражается соотношение взаимных притягательных сил субдоминанты и доминанты. Теперь, когда слабость доминанты в ее сопоставлении с субдоминантой является очевидным и полностью осознанным фактом, можно по-настоящему постичь величие творческого действия, заключающегося в уравнении слабого сильному. И еще лучше — насколько развитие средств осуществления этого уравнения должно было в последнем итоге сделать его недействительным.

* *
*

Тональная музыка в конце ее последней эпохи, когда развитие третьей стадии тональной додекафонии по существу уже исчерпалось, была «тональной» лишь потому, что «тоника» появлялась на конце произведения, которое на самом деле было уже далеко от того, чтобы нуждаться в ее присутствии. Теперь все аккорды так или иначе были бродячими, так или иначе любой аккорд мог связаться с любым аккордом. Само собой разумеется, что в подобных условиях появление тоники на конце произведения начало все больше восприниматься как «скучное», как излишнее. Ее фактическое исчезновение произошло в два этапа. Сначала отсутствие тоники было в определенном смысле относительным: она как бы подразумевалась; лишь впоследствии ее отсутствие стало неперменной необходимостью.

«Атональная музыка» — имеется в виду музыка, написанная Шенбергом и его учениками в эпоху междуцарствия, когда отсутствие тональности стало явным и «официальным», но додекафоническая система еще не сложилась — характеризовалась тем, что при отсутствии тоники сами аккорды и их состав изменились. То, что раньше было исключением, стало теперь нормальным явлением: гармонические задержания, перестав разрешаться, превратились в составные звуки аккордов. Таким образом, между прочим, появились *квартовые аккорды*.

Все это было последствием того, что «скучная» изжившая себя тоника и вместе с ней все остальные ступени, отстранившись, допустили на свое место *вне всякой гармонической функциональности* множество новых «интересных» аккордов, унаследовавших от тональной системы лишь одно: *двенадцатизвучие*. Крайне примечательно то обстоятельство, что аккорд находил

себе место в цепи аккордов в зависимости от того, интересен он или нет, а «интерес» определялся его диссонирующей новизной. И это — когда, по сути дела, *диссонансы как таковые исчезли*. В условиях отсутствия мажорных и минорных трезвучий, являющегося характерной чертой «атональной» музыки, т. е. в условиях отсутствия *эталона консонантности, самих консонансов*, консонансами должны были стать и стали те аккорды, которые *могли быть диссонирующими лишь относительно исчезнувших консонансов*. Как видно, исчезновением тоники, спровоцировавшим глубокие изменения в структуре аккордов, ознаменовалось окончание того процесса усвоения слухом всех интервалов, о котором говорилось в начале этого исследования.

Атональность унаследовала от тональной системы действительно одно лишь двенадцатизвучие. Сочиняя «только по слуху» (слова Шенберга), композиторы — имеются в виду Шенберг и его ученики Берг и Веберн — инстинктивно стремились избежать удвоения звука в аккорде и порой его повторения в соседнем аккорде. Это стремление породило другое — использовать много звуков, по возможности все двенадцать, на небольшой временной «площадке». Полное осознание этих стремлений явилось отправной точкой для создания додекафонической системы, в которой двенадцати звукам присущи равноправные взаимоотношения. Главное условие подобных взаимоотношений заключается, как уже было сказано, в необходимости повторения (вторичного появления) звука *не раньше* того, как появились — тоже лишь по одному разу — и все остальные звуки. Но и *не позже*. Каждая додекафоническая «серия» характеризуется *определенным* порядком звуков (лучше сказать: определенным порядком интервалов, разделяющих звуки между собой). Необходимо еще добавить, что у серии 48 видов проявления⁹, которые — по одному или по несколько одновременно — используются как по вертикали, так и по горизонтали.

По сути дела вся соль додекафонии в этих 4×12 транспозициях. Скажем прямо: еще никто после Шенберга и его двух учеников не сумел использовать в своем творчестве додекафоническую систему *на ее истинном уровне*. Дело в том, что великая творящая сила этой системы заложена не во внутренней структуре серии, а *во взаимоотношениях видов ее проявления*, определяющих в их совокупности — опять-таки: у Шенберга! — гармоническую структуру произведения в том же смысле и в той же мере, в которой при тональной системе она, гармоническая структура, определялась до мельчайших подробностей присутствующим данному произведению вариантом осуществления тонального равновесия.

⁹ По 12 транспозиций: серии, ракоходной серии, обращения серии и ракоходного обращения серии.

Говорят, что яблоко падает недалеко от яблони. Необходимо об этом помнить, когда возникает мысль о додекафонической системе как о *тональной системе, поднятой на более высокий уровень*. В самом деле, равноправие царит лишь *внутри серии, а не в отношениях между видами ее проявления*. Последние относятся друг к другу в определенном, хотя и до некоторой степени абстрактном смысле так, как относились друг к другу ступени в тональной системе. И точно так, как последние подлежали своего рода «творческому выбору», ему подлежат теперь и проявления серии. Среди использующихся в произведении проявлений одно из них (или два, три — вместе) представляет собой *центр*, очень напоминающий собой то, чем когда-то являлась тоника.

Но если это так, — а это безусловно так и есть — серия, состоящая из 12 звуков, является в атональной додекафонии тем, чем в тональности являлся *один единственный звук*. То есть серия — это один, но «коллективный» звук! Серия — это единица, а ее 12 звуков составляют ее сущность. Теперь не звук, а серия представляет собой атом, «неделимое» в музыке. Если вспомнить, что «процесс усвоения интервалов человеческим ухом не есть самоцель, а является инструментом осуществления другого более глубокого процесса, процесса усвоения *самого музыкального звука*» (стр. 345), то *серия* предстанет перед нами как *звук, поднятый на новый высокий уровень завершением процесса усвоения интервалов* и тем самым характеризуемый осознанной нами *внутренней организацией* — как и полагается современному «атому» ... И как мы видим, и в условиях этого нового атома музыка продолжает стремиться к центру. К новому, можно сказать, еще неизведанному центру.

Это исследование ставило себе целью одно лишь рассмотрение органической связи между нашими двумя последовавшими друг за другом звуковыми системами. Доскональное раскрытие физиологии додекафонической системы должно стать предметом отдельного исследования. Но мне было приятно показать вскользь уже здесь, что Шенберг, этот Колумб музыки нашего времени, открыв Америку, действительно открыл и новый путь в добрую старую Индию ...

ПОЭТИКА. АНАЛИЗ ТЕКСТА

ЗАМЕЧАНИЯ О СТРУКТУРЕ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОГО ТЕКСТА

Ю. М. Лотман

Может ли существовать знаковая система без знаков? Вопрос сам по себе представляется абсурдным. Однако стоит его переформулировать так: «Может ли быть носителем значений некоторое сообщение, в котором мы не можем выделить знаков в том смысле, который вкладывается в классические определения, имеющие, в первую очередь, в виду слово естественного языка?» Помня о живописи, музыке, кинематографии, мы не можем не ответить утвердительно.

Так возникает первое противоречие, которое нам хотелось бы преодолеть в ходе настоящего краткого рассуждения.

Второе связано с антитезой пространственных и временных структур в знаковых системах. В данном случае речь идет не об оппозиции «синхронное/диахронное» (поскольку, если диахрония отождествляется с временной организацией, то синхрония пространственной, по сути дела, не является), а о противопоставлении текстов, развертывающихся в пространстве, тем, чье существование связано со временем.

В качестве первого, обычно, называют живопись. Второе бывает представлено повествовательными жанрами литературы и музыкой. К. Леви-Стросс в «увертюре» к «Сырому и печеному», в поэтической форме развил это противопоставление, доказывал, что развертывание во времени мифа и музыкального произведения представляет собой механизм для преодоления неотвратно линейной направленности реального времени.

Предложенные выше вопросы, как кажется, будут решены, если мы учтем, что повествовательный текст может строиться двумя способами.

Первый из них в достаточной мере известен — это построение нарративного текста на основе естественного языка. Слова-знаки соединяются в цепочки, согласно правилам данного языка и содержанию сообщения.

Хотя наиболее распространенным случаем второго типа будут так называемые иконические знаки, однако, свести вопрос к изо-

бразительности не представляется, в данном случае, возможным. Дело в том, что само понятие знака становится здесь трудно выделяемым, поскольку сообщение не наделено выраженным свойством дискретности. Каковы же условия, при которых такое изображение может выступить на функции текста, стать носителем сообщения? Для этого необходимо, чтобы изображение представляло собой проекцию объекта (на некоторую реальную поверхность или на абстрактное пространство типа «совокупность всех возможных музыкальных тонов»). Фактически это означает лишь, что, если обозначить изображение по первой букве слова «икон» — I , объект изображения — O , а функцию, которая ставит их в соответствие, — P , то все отношение можно было бы выразить формулой $P(O) = I$. Из этого вытекает несколько существенных выводов:

1. Принцип семантизации текста, в данном случае, будет совершенно иным, чем в случае с сообщением, составленным из слов. Представим себе некоторый лист бумаги, заполненный словами русского языка, а рядом другой, содержащий какое-либо изображение. Принцип семантической организации будет для каждого слова свой. Поэтому формулировать единообразные правила образования значений для всех слов, видимо, было бы невозможно. Предполагается, что тот, кто рассматривает текст, просто знает смысл всех слов (то есть знает, к каким «точкам» реальности, находящейся вне текста, они отнесены) или может посмотреть эти значения в словаре. Функция, которая ставит данному слову в соответствие данный внетекстовый объект, остается при этом невыявленной. Иное дело листок с изображением. Здесь семантические отношения (то есть тип проекции) единообразны для всего текста. Поэтому нам не надо запоминать значение каждой точки — оно устанавливается автоматически из применения функции P . Таким образом, на первый план выдвигается не семантика каждого знака, а принцип установления изоморфизма между объектом и текстом.

2. Из сказанного вытекает, что функция P может быть истолкована как правила трансформации O в I , то есть как некоторый код. Наличие кода — обязательное условие для того, чтобы I могло выступить в качестве сообщения.

3. Результатом существования кода является минимальное «пространство соответствия», ниже которого изоморфизм уже не существует. Так, на картине импрессиониста устанавливается изоморфизм предмета изображению, но не части предмета — мазку.

Таким образом, если в словесном тексте абстракция языка, так сказать, «утоплена» в тексте, то во всех видах проективных изображений она явлена сознанию как таковая. В дискретном словесном сообщении текст складывается из знаков, во втором

случае знаков, по существу, нет, носителем сообщения выступает текст в своей целостности. И если мы вносим в него дискретность, выделяя знакообразные структурные элементы, то это следует рассматривать как результат привычки видеть в словесном общении основную или даже единственную форму коммуникативного контакта и уподобления изобразительного текста словесному.

Каждый из охарактеризованных выше типов текстов имеет свою, присущую ему систему повествования. Словесное повествование строится, прежде всего, как прибавление новых слов, фраз, абзацев, глав. Такое повествование всегда — увеличение объема текста. Для внутренне недискретного текста-сообщения иконического типа повествование — трансформация, внутренняя перестановка элементов. Наглядной моделью такого повествования может быть детский калейдоскоп, цветные стеклышки которого, пересыпаясь и образуя бесчисленные вариации симметричных фигур, создают некотороз повествование. Асемантичность его, в данном случае, лишь помогает вскрыть механизм повествования, в основе которого лежит не синтагматика элементов в пространстве, неизбежно влекущая увеличение объема текста, а внутренняя трансформация и последующее соединение во времени. Фигура трансформируется в фигуру. Каждая из них составляет некоторый синхронно организованный сегмент. Но сегменты эти не присоединяются в пространстве, как это имело бы место, если бы мы рисовали узор, а, трансформируясь один в другой, суммируются во времени.

Примеры такой синтагматики повествовательного текста весьма многочисленны. Если текст нотной партитуры напоминает нам словесное повествование, то исполнение музыкальной пьесы строится как временное соединение некоторых синхронно организованных структур, трансформирующихся друг в друга. Рассмотрим с этой точки зрения повествование, образуемое цепью картинок, типа детской книжки, лубка, комикса или иконных клейм. Напомним известный текст Пушкина: «... Я занялся рассмотрением картинок, украшавших его смиренную, но опрятную обитель. Они изображали историю блудного сына: в первой почтенный старик в колпаке в шлафорке отпускает беспокойного юношу, который поспешно принимает его благословение и мешок с деньгами. В другой яркими чертами изображено развратное поведение молодого человека: он сидит за столом, окруженный ложными друзьями и бесстыдными женщинами. Далее, промотавшийся юноша, в рубище и в треугольной шляпе, пасет свиней и разделяет с ними трапезу; в его лице изображены глубокая печаль и раскаяние. Наконец представлено возвращение его к отцу: добрый старик в том же колпаке и шлафорке выбегает к нему на встречу: блудный сын стоит на

коленах; в перспективе повар убивает упитанного тельца, и старший брат вопрошает слуг о причине таковой радости».¹

Разница между лубочной картинкой о блудном сыне и ее словесным описанием у Пушкина может быть сопоставлена с отличием музыкального произведения от его графической нотной фиксации. Словесное описание строится как повествование, основанное на прибавлении новых кусков текста, между тем, как серию картинок можно рассматривать как трансформацию одной картинки. Не случайно в подобных случаях персонажи наделяются знаками, позволяющими безошибочно отождествлять одинаковые лица на всех картинках. Так, в иконных клеймах, хотя перед зрителем проходит вся жизнь святого, одежда его не меняется. Таковы же шлафрок и колпак отца и треуголка сына.

Способность превращения иконического текста в повествовательный, таким образом, связана с подвижностью его внутренних элементов. Код, в котором некоторому множеству элементов в *O* жестко соотносено такое же количество элементов в *I*, не может стать основанием для построения повествовательного текста. В этом отношении знаменательна роль, которую играют в истории художественного повествования фантастика, авантюрная проза, детектив, то есть тексты, сообщающие о том, что произошло нечто, что не должно было происходить. Хотя жизнь подвижна и многообразна, на каком-то высоком уровне обобщения она порождает в сознании человека инвариантный стабильный образ ее самой, воспринимаемый как некоторая система должностования. Фантастика, авантюрный или детективный текст нарушают стабильность этой картины за счет некоторой внутренней трансформации.

Рассмотренные виды повествовательных текстов составляют основу, материал для различных моделей нарративного текста в искусстве. Все виды искусства могут порождать повествовательные формы. Балет XVIII—XIX вв. — повествовательная форма в искусстве танца, а Пергамский алтарь — типичный нарративный текст в скульптуре. Барокко создало повествовательные формы архитектуры. Разные аспекты двух возможных семиотических моделей повествования по-разному реализуются в каждом из реальных видов художественной нарративности.

В основе повествовательных жанров словесных искусств лежит принцип присоединения знаков и цепочек знаков. Сложнее в текстах, не имеющих внутренней урегулированной разделенности на дискретные единицы. Повествование строится как сочетание некоторого исходного стабильного состояния и последующего движения. По свей основной тенденции (вернее, по структуре материала) живопись тягстее к тому, чтобы быть для

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. VIII, кн. 1, Изд. АН СССР, 1948, с. 98—99.

иконического текста идеальным воплощением «исходного состояния» с его приоритетом семантического аспекта, а музыка — столь же идеальной моделью развития, движения в чистом виде. При этом семантический аспект предельно редуцируется, уступая место синтагматическому.

В этом смысле киноповествование (особенно для немого кино) представляет собой наиболее полную форму иконического нарративного текста, соединяющую семантическую сущность живописи и трансформационный синтагматизм музыки.

Однако вопрос был бы не только простым, но и примитивным, если бы то или иное искусство автоматически реализовывало конструктивные возможности своего материала. Дело не может быть сведено и к «преодолению материала», как понимали это формалисты. Речь идет о более сложном отношении — о свободе по отношению к материалу, которая делает и сохранение его структуры, и нарушение ее актами сознательного художественного выбора. Словесные искусства стремятся обрести свободу по отношению к словесному принципу повествовательности, иконические, в равной мере, заинтересованы в возможности выбора типа наррации, а не автоматическом получении его из специфики материала. Это приводит к тому, что словесное повествование становится революционизирующим элементом для имманентно иконической наррации и наоборот. Отсюда стремление строить киноповествование как фразу, чисто языковые принципы эйзенштейновского монтажа, тяготение к выделению дискретных знаков по аналогии со словом, с одной стороны, и агрессия иконизма в словесное искусство, приводящая к тому, что слово перестает быть той ощутимой и бесспорной единицей, которой оно является вне поэзии. Нам уже приходилось отмечать, что единицей в поэтическом тексте становится не слово, а текст как таковой — явление, типичное для недискретных типов семиозиса.

Таким образом, если в первичных семиотических системах возможны два типа нарративности, то, на основе четкого их разделения в системе культуры, во вторичных системах художественного типа возникает тенденция к синтетическому их взаимодействию.

В этой связи интересно напомнить о попытке К. Леви-Стросса построить такую типично дискретно-языковую структуру, как метаязык научного описания мифа, на основе законов музыкального повествования. Перед нами редкий и неясный по научным перспективам, но очень интересный как показатель перенасыщенности семиозисом — типичной черты культуры середины XX века — случай создания третичной семиотической модели: вторичная по своей природе художественная структура сублимируется на более высокий уровень и превращается в метаязык научного описания.

ФУНКЦИЯ РЕМИНИСЦЕНЦИЙ В ПОЭТИКЕ А. БЛОКА

З. Г. Минц

Проблема цитаты в художественном тексте — часть проблемы «чужого слова». ¹ «Чужое слово» мыслится говорящим как высказывание другого субъекта, первоначально совершенно самостоятельное, конструктивно законченное и лежащее вне данного контекста. Вот из этого самостоятельного существования чужая речь и переносится в авторский контекст. ²

Контекст, из которого берется «чужое слово», может мыслиться либо как неотграниченная речь, либо как текст. «Чужое слово», воспринимаемое как представитель какого-либо текста, есть цитата. Поэтому цитата всегда берется из текста на том или ином «вторичном» языке (языке литературы, науки, публицистики и т. д.), другие же виды «чужого слова» соотносятся с речью на каком-либо естественном языке и связаны со стилевыми, социальными и др. его разновидностями. Поскольку цитата дает отсылку к тексту, а иные виды «чужого слова» — к неоформленной речи, именно цитаты могут выполнять функцию «культурных символов», в то время, как в остальных случаях речь идет о воспроизведении высказываний, как бы «взятых из самой жизни», о своего рода «реалиях», денотаты которых — речь живых людей. ³

Цитация как художественный прием играет в творчестве Блока огромную и до сих пор не оцененную по заслугам роль — как по количеству реминисценций и по широте культурного диапазона поэта, так и по разнообразию их художественных функ-

¹ См.: В. Н. Волошинов. Марксизм и философия языка. Л., 1929; М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, с. 242—273.

² В. Н. Волошинов. Ук. соч., с. 136—137.

³ Из сказанного видно, что отличие цитаты от других разновидностей «чужого слова» (как и вообще от «не-цитаты») не столько генетическое, сколько функциональное. Можно привести множество примеров частей текста, имитирующих цитаты (ср. ложные цитаты в эпитафиях к «Капитанской дочке»), равно как и случаи цитат, нарочито слитых с речью автора или персонажей.

ций. Блок (подобно Пушкину и Достоевскому) — пример художника с явной установкой на «чужое слово» вообще и на цитату — в частности. Эта особенность его творчества, отразившаяся уже в «Стихах о Прекрасной Даме» (хотя полнее всего выявленная в лирике «третьего тома»), определена, по крайней мере, тремя факторами:

1. Связью молодого Блока с эстетикой символизма. Как и все искусство XX в., символизм характеризовался особым интересом к языку, становившемуся, в той или иной его трактовке, не только средством, но и *предметом* художественного отображения. Сущность мира для символиста — духовная, «незримая очами» (Вл. Соловьев). По отношению к ней любые явления «этого» мира (материальные и духовные, вещи и слова) — вторичные, отраженные и «искаженные». Но для художника-символиста (в отличие от романтика)⁴ «этот» мир все же не лишен смысла: «все видимое нами» — хотя и «бледный», но отзвук Идеи, ее воплощенное в несовершенных земных формах отраженне.

Вторичность, с мистико-символистской точки зрения, «этой» жизни уравнивала реальность и язык в их замещающей функции знака и модели. Она позволяла рассматривать как некие законченные, имеющие самостоятельную структуру «тексты» и систему явлений реальной действительности, и системы естественных языков, и системы культур. Соответственно любые отдельные события жизни, как и любые сообщения на естественном языке или любые факты культуры, оказывались «цитатами» из какого-то из этих текстов. Они наделялись следующими признаками:

а) будучи отрывками связного и осмысленного текста, они сами всегда «имели значение». Это значение постоянно определялось как предельно сложное, рационально не выразимое, иногда — как принципиально не познаваемое, иногда — как утраченное или еще не познанное («А пока — в неизвестном живем» — Блок). Однако презумпция значимости «всего видимого нами» для символистов (особенно — младших) оставалась непоколебленной;

б) являясь частью целого и одновременно представляя все это целое, любые частные высказывания получали двойной смысл. Их значение определялось местом в системе, но они были и представителями этой системы в целом, ее метонимическим замещением. Такая двойственность значений любой «частности» создавала не только предпосылку для превращения художественных образов в символы, но и была основой для истолко-

⁴ См. об этом: С. Шувалов. Блок и Лермонтов. — В сб.: О Блоке. М., 1929, с. 116—119.

вания их как цитат. Однако в таком, специфически-символистском, восприятии «цитатой» могло стать все: и реалии («цитаты из языка жизни»), и любые виды «чужого слова». Все они осознались как введенные в данный текст отрывки из других текстов, составляющих в своей совокупности универсальный Текст — «миф о мире», денотатом которого является «туманный ход иных миров». Такое художественное мироощущение, с одной стороны, ослабляло специфику цитат в собственном смысле слова. С другой стороны, однако, оно поддерживало постоянный интерес к принципам цитации.

2. Не менее существенным для молодого Блока оказывается и идущее от русской лирики середины XIX в. (Фет, Полонский) и впоследствии кардинальное для символизма представление о том, что созданный искусством мир «выше» реальности. Приоритет искусства над жизнью, как известно, утверждался и «старшими», и «младшими» символистами в полемически-заостренной, эгоцентрической форме:

... Поклоняйся искусству,
Только ему, безраздумно, бесцельно (Брюсов).

Однако эти утверждения имели потенциально и другую сторону — понимание искусства, культуры как важных составных частей человеческой, исторической жизни, пафос сложности⁵. Таким образом, если, с одной стороны, «тексты жизни» и «культурные тексты» уравнивались как имеющие общую — текстовую, мифологическую, символическую — природу, то, с другой, они составляли иерархию, в которой вторые оказывались значительно выше, «ценнее» первых. Если попытаться построить типологию художественных методов на основе противопоставления: «преимущественная ориентированность на естественный язык» ↔ «преимущественная ориентированность на «вторичные» языки культуры», то символизм будет ярким примером искусств второго типа.

Отсюда — постоянная установка на «синтезирующее» освоение разнообразных культурных традиций и на их организующую роль для «новых течений» русской литературы. «Представителем» традиции в произведении искусства опять-таки часто оказывалась цитата.

3. Наконец, следует указать и еще на один — социально-биографический — источник установки на цитацию в творчестве

⁵ В этом плане очень показательна критика «толстовства» в более поздних (конец 1900-х — 1910-ые гг.) работах Вяч. Иванова. Совпадая с Толстым в отрицательном отношении к буржуазному прогрессу, Вяч. Иванов не признает его нигилистического отношения к культуре, противопоставляя ему «пафос сложности» в творчестве Достоевского.

Блока. Это культурная атмосфера «бекетовского дома». Ее важнейшей особенностью, по мнению самого поэта, были:

Свои словечки и привычки,
Над всем чужим — всегда кавычки (3, 314) ⁶.

Характерной чертой жизни русской интеллигенции XIX в. оказывалась своеобразная ритуализация быта. Все (в частности, и языковые) высказывания воспринимались как имеющие не только практический, материальный смысл, но и смысл знаково-культурный. При этом любое (семейное, социальное и т. п.) «мы» ощущало себя не просто носителем культурной традиции, но и специфическим, индивидуально-неповторимым ее носителем. Это резко обостряло и чувство «других» культур, соотносимых с «нашей» самым различным образом, — от почти полного тождества до активного противопоставления. В силу этого все высказывания (и шире — все «тексты», в том числе и «тексты поведения») делились на «свои» и «чужие», что крайне обостряло ощущение «чужого слова», требуя отделения его от «своего» и в плане выражения («кавычки»).

В результате у Блока «первого тома», как у большинства символистов, оказываются функционально сближенными и приравненными к цитатам образы, имеющие самый разный генезис. Таковы, к примеру, следующие случаи:

- а. ... Ему дивились со смехом,
Говорили, что он чудак.
Он думал о шубке с мехом
И опять скрывался во мрак (1, 235).

«Шубка с мехом» — зафиксированная в дневниковых записях Блока реалья, имеющая отчетливо биографический характер ⁷. Однако в рассматриваемом стихотворении этот образ становится не только символично-метонимической заменой «Прекрасной Дамы», но еще и цитатой из того символического и «мистериального» «текста жизни», каковым Блоку представляется история его взаимоотношений с Л. Д. Блок.

Образ обнажает свою цитатную природу по разным линиям. Во-первых, он явно не связан с контекстом данного стихотворения и никак из него не выводим. Это заставляет предполагать

⁶ Здесь и ниже ссылки на Блока даются по: А. Блок. Собр. соч. в 8-ми тт. М.—Л., ГИХЛ, 1960—63. Ссылки даны в тексте, первая цифра — том, вторая — страница.

⁷ Реалья эта повторена в позднем (1909) стихотворении «Не спят, не помнят, не торгуют ...», и смысл ее раскрыт в комментариях В. Н. Орлова (см.: 3, 523).

отнесенность его к какому-то другому контексту — даже если этот последний читателю неизвестен⁸. Во-вторых, эта отнесенность — именно цитатная, а не свойственная для других видов «чужого слова». «Чужое слово» нецитатного типа («сказ», несобственно-прямая речь) всегда отличается от «своего» стилевой окраской, интонационно-синтаксической (или иной, но всегда выраженной лингвистическими средствами) структурой высказывания. «Шубка с мехом», хотя и несколько отличается от лексики стихотворения предметностью, однако, не настолько, чтобы в структуре этого образа отразились какие-то особые, отличающие его от остального текста, пласты естественного языка или правила сочетания языковых элементов. Выделенность образа — лишь знак его принадлежности к «чужому слову» как таковому. Зато цитатность его резко обнажена тем, что «шубка меховая» — часть другого контекста, где образу отведена четко определенная и только ему свойственная роль. Более подробно этот контекст охарактеризован в нашей статье «Частотный словарь «Стихов о Прекрасной Даме» А. Блока и некоторые замечания о структуре цикла» (См.: «Труды по знаковым системам», III, Тарту, 1967).

b.

Я шел — и вслед за мною шли
Какие-то неистовые люди,
<...>
Передо мною шел огнистый столп,
И я считал шаги несметных толп (I, 155).

Выделенная строка — цитата из Ветхого Завета: «Господь же шел пред ними <...> в столпе огненном» (Исход, XIII, 21). В более широком смысле можно считать «цитатными» и образ «я» — водителя толпы, и образы ведомых «людей»^{8a}. Нетрудно заметить, что символическое значение образа «огнен-

⁸ Сказанное выявляет связь между цитатностью и таким кардинальным свойством языка символизма, как его «эзотеричность». Эффект «темноты», непонятности, «тайны» высказывания создается не только соответствующим подбором мистико-философской лексики. но и тем, что в текст включаются многочисленные отсылки к разнообразным другим текстам, известным только «посвященным». Остальные участники коммуникации должны воспринимать эти намеки как цитаты из «тайного» источника.

^{8a} Генезис образов раскрывает и смысл стихотворения, тем более важный, что это — первый блоковский текст, где «я» и «толпа» не выступают как романтические антонимы. Тема противостояния «поэта» и «толпы» сменяется образом певца-пророка, водителя в Землю Обетованную. Так образ пророка оказывается для Блока (как и для многих других художников XIX в.) путем к пониманию общественной функции искусства.

ного столпа» так же неотделимо от его цитатной природы, как и в первом примере. То, что значение образа явно не сводится ни к сумме значений составляющих его слов естественного языка («огнистый столп» \neq «огнистый» + «столп»), ни к сумме окказиональных значений, полученных словом в данном тексте, заставляет искать другие контексты, расшифровывающие его «тайный» (то есть для символиста — основной) смысл⁹. Знаком того, что эти контексты существуют, оказывается архаическое «столп», слегка выделенное на фоне «высокой», литературной, но не архаизованной лексики стихотворения. Выделенный таким образом элемент воспринимается как «чужое слово». Однако чисто стилистический момент своеобразия подчеркнут не настолько сильно, чтобы заставить нас искать разгадку значения образа только в общезыковой функции архаизмов¹⁰. Стилиевая выделенность «огненного столпа» (как и предметность лексики образа «шубки с мехом») играет иную роль: она указывает на сферу поисков «текста-источника». И, наконец, из самого текста-источника: повествования о пути иудейских племен в «Землю Обетованную» — образ «столпа огненного» приходит вместе с отведенной ему ранее строго очерченной структурной ролью (если свернуть описываемую ситуацию к минимальной структуре, где именем-субъектом будет «Бог», именем-объектом — «Моисей и ведомые им племена», а предикатом — «указание пути в Землю Обетованную», то «столп огненный» получит функцию атрибута предиката — способа исполнения божественной воли).

Итак, в ранней лирике Блока реминисценции из культурных текстов и из «языка жизни» (реалии) в ряде случаев могут выступать в сходной функции символа и метонимического предстателя «чужого» связного текста. Все они сложно соотносятся с нецитатным словом, значение которого окказионально и определено контекстом блоковского текста, причем целостный смысл стихотворения почти всегда образуется сложным соотношением значений цитат и не-цитат.

⁹ Многозначность символа связана и с совсем другим его свойством. Презумпция многозначности образа в символизме не отделима от презумпции его иконичности, образительности (ср.: П. Флоренский. Symbolarium. Уч. записки Тартуского ун-та, вып. 284, Тарту, 1971).

¹⁰ Резкое различие могло бы быть создано двумя путями: 1) введением ряда повторяющихся образов архаической окраски (на фоне иных стилиевых рядов лексики); или 2) созданием резко осязаемой стилиевой «пропасти» между «огнистым столпом» и остальной лексикой. Ничего этого в рассматриваемом стихотворении (как и в случае с «шубкой с мехом») нет. Однако иконичность и цитатность образа-символа не противоречат друг другу: первая указывает на способ соотносительности с лежащей вне данного контекста реальностью, вторая — на текстовую (для символиста) природу этой последней. Как увидим ниже, свойства иконичности и цитатности соединены не только в эстетике символизма: соотношение цитаты и текста-источника, действительно, всегда включает элементы образительности.

Такова «исходная ситуация» — то соотношение цитат, иных видов «чужого слова» и «своих слов», которое сложилось к периоду «Стихов о Прекрасной Даме». Как мы увидим, эволюция Блока во многом изменит иерархию ценностей разных типов реминисценций, особенно отношение цитат (не в символистском, а в определенном нами ниже более узком смысле) и реаллий. Существенно трансформируется и понимание того, что такое цитата, и — соответственно — соотношение цитат и не-цитат. Но значение цитации как одного из важных принципов в художественном построении текста будет неизменно возрастать.

Прежде чем говорить о типах цитации в творчестве Блока, следует сделать еще одно предварительное замечание. Соотношение планов содержания и выражения в цитате отличается большой сложностью: будучи текстом, цитата имеет оба эти плана, однако, как цитата, представитель другого текста, она является выражением, а сам этот текст выступает в качестве обозначаемого. Являясь, прежде всего, представителем «чужого текста», метонимическим символом-заместителем его, цитата у Блока в качестве одной из своих основных функций имеет функцию отсылки к источнику. Она — сигнал обращения к «чужому тексту». Поэтому в определенных случаях цитатам функционально тождественны разнообразные перефразировки «чужого текста», сохраняющие значение сигналов об обращении к этому тексту. Признак же точности/неточности оказывается нерелевантным. Таким образом, цитатами, или реминисценциями, в нашем значении слова, могут быть:

1) цитаты в собственном смысле — точно воспроизведенные отрывки «чужого текста» (в этом случае «над чужим» у Блока, действительно, «всегда кавычки» или их типографски-эквивалентная замена — курсив);

2) перефразировки «текста-источника» типа: «Тяжелозвонкое скаканье» («Медный всадник») → «Скок по камню/Тяжко — звонок» (2, 201) или: «В час торжественный заката» («Демон») → «В час торжественный возврата» (3, 307) и т. д.;

3) сокращенные знаки-указания на тот или иной «чужой текст», в каждом из которых в свернутом виде заключен и их «текст-источник»¹¹. Знаки эти, с точки зрения их функции

¹¹ Из сказанного ясно еще одно отличие цитат (в нашем смысле) от иных видов «чужого слова». Последние, чтобы не утратить свою основную функцию, могут заменяться (например, в процессе порождения текста) лишь словами (грамматическими формами, конструкциями), столь же стилистически, культурно, индивидуально-психологически и т. п. специфическими. Перефразировки цитат, равно как и «свернутые» указатели «чужого текста», могут претерпевать любые стилистические и пр. изменения, полностью сливаясь — в плане общеязыкового выражения — со «своим словом», с авторской речью. Иными словами, «чужая речь» — отсылка к сти-

в структуре «текста-источника», могут быть, например, такого типа:

а) Имена. Речь идет не только о собственных именах героев, перенесенных из чужого текста, но и вообще о всех «именах художественного текста». Это, в частности, «вечные образы», типа Дон Жуана в «Шагах командора», восходящие одновременно ко многим источникам, или же персонажи, имеющие более конкретные литературные или культурные адресаты: демон, «рыцарь бедный», Беатриче, Мария, Магдалина, Мэри (в первом упоминании образ имеет отсылку к «Пиру во время чумы») и т. д.

б) Художественные предикаты. Здесь имеются в виду опять-таки не предикаты в узком смысле слова, а слова и словосочетания, указывающие на сюжетные или иные отношения между «именами художественного текста».

Этот тип знаков реже привлекает внимание исследователей, однако, роль его значительна. Рассмотрим стихотворение «Когда замрут отчаянье и злоба...» (1908). Отношения персонажей складываются, в частности, из следующих предикатных характеристик:

- I. И крепко спим мы оба
На разных полюсах земли.
- II. Ты обо мне, быть может, грезишь в эти
Часы...
- III. И вижу в снах твой образ, твой прекрасный (3, 129)

Соотношение персонажей («я» и «ты» предельно далеки друг от друга, но «я» видит во сне «тебя»; «ты» — «меня») дает нам довольно точную отсылку к источнику: «На севере диком...» Лермонтова (или «Ein Fichtenbaum steht einsam...» Heine, интерес к творчеству которого у Блока в эти годы резко возрастает). Вместе с тем, сами наименования персонажей и другие их признаки не дают оснований отождествить их с «сосной» и «пальмой»: реминисценцией, «чужим словом» здесь оказываются именно художественные предикаты — указания на характер отношения героев.

с) А т р и б у т ы. Как и выше, имеются в виду не столько заимствования эпитетов и др. определений, сколько перенос из какого-то текста любых признаков имен (персонажей или их окружений). Характерно в этом плане описание окружений ге-

листическому контексту, а цитаты — к разным уровням контекста культурного. «Чужая речь» поэтому дается кусками того типа речи, которую она представляет, цитата же (в нашем смысле) может быть знаком другого текста, то есть любым видом его замещения. В этом проявляется ее отнесенность не к естественному языку, а к «вторичному» языку культуры.

роев «Снежной маски»: мир здесь имеет сферическое и круговое строение (поэтому, например, понятия «верха» и «низа», «впереди» и «сзади» и т. д. в нем амбивалентны); герои в нем «проносятся в сфере метелей» (2, 232), «в серебристом лунном круге» (2, 225) и т. д. Этот признак сферичности, «кругов», равно как и признак ледяного холода, оказывается точным воспроизведением атрибутивных характеристик дантовского ада¹².

d. «Мифемы». Воспроизводиться в свернутом виде может, наконец, и вся сюжетная ситуация (т. е. и отношения персонажей, и их имена). Здесь мы легче всего улавливаем «чужие слова» — «влияния». Так, сюжет стихотворения «Дали слепы, дни безгневы...» (1, 320) складывается, в частности, из следующих моментов:

- I. В непробудном сне царевны...
- II. Кто там скачет в позументах
В голубой пыли?
Всадник в битвенном наряде...
- III. И Царевна, гостью рада,
Встанет с ложа сна ... (1, 319—320)

Это — сюжет спящей царевны, пробуждаемой Всадником (женихом), идущий на русской почве ближайшим образом от Жуковского и Пушкина. Сам Блок связал формирование автобиографического героя («маленького внука» в «Возмездии») с образом именно пушкинской царевны (см.: 3, 463). Сюжет спящей царевны (под влиянием также Я. П. Полонского и Вл. Соловьева) у раннего Блока мифологизируется, превращаясь в универсальную мистическую «модель истории» («Вечная Женственность» в цепях материального мира и ее грядущее освобождение). В таком виде «миф» преображает пушкинский текст почти до неузнаваемости. И тем не менее отсылка к этому тексту для Блока очень важна — хотя бы потому, что отдельные знаки-эпизоды сюжета (а он здесь особенно важен) являются как бы «свернутой программой», по которой можно восстановить сюжет в целом одним-двумя намеками.

Анализ цитат этого последнего типа (сокращенных знаков — указаний) особенно важен. Из него неизбежно следует, что цитатное слово (в отличие от иных видов «чужого слова») привносит в художественный текст не свой общезыковой смысл, и даже не столько полученное ранее окказионально-художественное значение входящих в него компонентов, сколько указание на место в системе. Именно место в системе здесь —

¹² Ср., например, обозначение героини «Снежной маски» как «законной в снега» (2, 214), а героя Дантовского *Inferno* — как «наполовину закованного в лед» (Ад. XXXIV, 29).

объект цитации (переноса из первоначального в новый текст). Отсюда и основной эффект этого типа цитации — подчеркивание соотношенности двух целостных художественных структур.

Как видим, цитаты приобретают в литературном произведении особо сложный смысл. Значение «своих» (нецитатных) слов в художественном тексте определяется, как известно, сложным соотношением их общесловарных и окказиональных значений. В цитатах же оно осложнено еще и теми окказиональными смыслами, которые цитируемый отрывок приобрел ранее — в «тексте-источнике». Обилие смыслообразующих факторов, воздействующих на текст цитат, способствует особенно резкому сдвигу их значений (по сравнению с общеязыковым смыслом составляющих цитату слов). Это сближает цитату с тропами — символами (не в символистском, а теоретико-литературном значении этого термина).

С другой стороны, цитата сродни метонимии. Поскольку цитаты выполняют, как было показано выше, роль знаков упоминаемого текста, возникает вопрос о соотношении между цитатой-выражением (словами, представленными в тексте цитаты) и ее содержанием. Здесь можно установить следующие соотношения:

1. **Отношение тождества.** Цитата представляет самое себя, то есть, к примеру, фраза, процитированная в тексте художественного произведения, представляет (замещает) эту же фразу из текста-источника. Таких примеров особенно много в юношеском (1898—1899 гг.) творчестве Блока, и они наиболее традиционны [ср., например, отношение стиха: «Освещенная полной луной» (1, 380) — к лермонтовскому: «Озаренная полной луной» — или стиха: «Говорит звезда с звездой» (1, 412) — к лермонтовскому же: «И звезда с звездою говорит» и т. д.]

2. **Отношение метонимичности.** Цитата-выражение представляет собой часть цитируемого содержания. Здесь возможны различные случаи:

а) цитируемый отрывок — знак цитируемого произведения (Мэри — отсылка к «Пиру во время чумы», Дон Жуан и Командор в «Шагах командора» — к тексту «Каменного гостя» и т. д.) или какой-то его обширной части («На смерть младенца» и тема страдающих детей в «Братьях Карамазовых», особенно в монологах Ивана);

б) цитата — знак творчества данного автора в целом (трехсложники «третьего тома» как знак «некрасовского начала») ¹³ или какой-то его значительной части (белые пятистопные ямбы «Вольных мыслей» и пушкинское наследие) ¹⁴;

¹³ Ср.: О. Мандельштам. О поэзии. Сборник статей. Л., 1928, с. 58.

¹⁴ Ср.: Корней Чуковский. Современники. Портреты и этюды. М., 1962, с. 440.

с) цитата — знак цитируемой культуры (так, песня из «Коробейников» Некрасова в финале «Песни Судьбы», говорящей о грядущем слиянии народа и интеллигенции, — знак демократической поэзии XIX в., опирающейся на эстетику фольклора и воспринятой народной средой);

д) наконец, цитаты в произведении могут играть еще одну роль — быть знаком некоей общей установки на цитацию, «поликультурного», опирающегося на широкую традицию художественного языка.

Нетрудно заметить, что чем больше разрыв между выражением и содержанием, тем более отчетливо знаковый характер будет иметь цитирование и тем яснее в цитате проявится автономность выражения от содержания. Поэтому в первом случае цитата тяготеет к дословности (по приведенному выше разграничению, это «цитата в собственном смысле слова»). В остальных же случаях она все более явно приобретает характер условного соответствия (например, «Петербург» в творчестве Ал. Блока или Андрея Белого, — конечно, не географическое понятие, а достаточно условный знак единой пушкинско-гоголевско-достоевской традиции). Однако эта условность связи выражения и содержания не вполне сродни языковой. Если в языковом знаке господствует соотношение чисто конвенциональное и четко автоматизированное, то в знаке-цитате перед нами — ассоциативная, т. е. в какой-то мере иконическая, связь (ассоциации при этом могут быть индивидуальными или принадлежать культурной традиции). Так, ритмические перебои в стихотворении «Дух пряный марта...» вызывают ассоциации с романсом Ап. Григорьева, а романс Григорьева — с цыганской венгеркой (ассоциация поддерживается на лексическом уровне образом «венгерского танца», а на общекомпозиционном — темой гибельной страсти). Содержательные соответствия, вызываемые этой ритмической цитатой, носят культурно-конвенциональный характер, но содержат и элементы иконичности: поскольку сходство планов содержания постулируется на основании сходства планов выражения, между самими этими планами предполагается некая безусловная и однозначная связь.

При этом следует отметить, что в реальном художественном тексте (особенно это касается зрелого Блока) читатель имеет дело со своеобразной «игрой» различных цитат, родственной «игре» элементов других уровней произведения. Цитаты разного типа, объема, разного генезиса, разной степени символичности и связанные с различными функциями следуют друг за другом, дополняя и оттеняя одна другую и создавая некий очень сложный ритм. Они вступают в самые разнообразие соотношения друг с другом, причем связи эти в разных аспектах могут быть различными (например, цитаты, имеющие общий генезис и од-

наковый объем, нередко резко различаются по функции и т. п.). Наконец, цитата как «чужое слово» сложно коррелирует с другими типами «чужих слов» и с авторским словом.

Из сказанного явствует и то, что понятие цитаты, исходя из данного выше определения, можно распространить и на иные, чем лексика, уровни художественного текста: более низкие или же отсутствующие в естественном языке. Так, можно говорить о метрических, строфических (как это нередко и делают стиховеды), эвфонических и т. п. цитатах. Подобные цитаты часто носят иконический характер, действительно воспроизводя метр, ритм, строфику и т. п. конкретных произведений (в этом случае, как показали работы К. Тарановского, цитируемая структура должна быть сравнительно уникальной — иначе «информативность» отсылки резко упадет). Примерами таких отсылок в творчестве Блока (преимущественно раннем) могут быть, в частности, очень точные строфические цитаты из Фета в «Ante lucem» и «Стихах о Прекрасной Даме» или частые аллитерации начальных согласных слов в «Снежной маске» — знак аллитерационной поэтики, в свою очередь, символизирующей «северную культуру».

Но и здесь, поскольку речь идет о знаках — заместителях структур, положение зачастую осложняется общекультурными и индивидуально-поэтическими ассоциациями. «Знаком» творчества или даже целой культуры может стать какое-то одно произведение, знаком которого, в свою очередь, выступит какой-то (или какие-то) из низших уровней его структуры. Таким образом возникший знак — цитата — будет уже весьма далек от иконичности. Примером его может быть устойчивая для молодого Блока ассоциация «пушкинской» поэтической традиции с четырехстопным ямбом¹⁵, «лермонтовской» — с мужскими клаузулами, «некрасовской» — с трехсложниками и т. д. Ассоциации эти, особенно в ранний период творчества Блока, были для него настолько устойчивы, что даже обращаясь к лексике пушкинских хореических «Бесов», Блок «переводит» в своем стихотворении его размер в ямбический (см. ниже, с. 403). Механизм возникновения такого, по внешнему выражению уже чисто конвенционального, замещения в некоторых случаях можно проследить с довольно большой степенью достоверности — и тогда в основе ассоциации обнаружатся ее иконические истоки (например, хореический характер всех стихотворений молодого Блока, перекликающихся с образами Батюшкова и Языкова, объясняется тем, что на уровне содержания «батюшковское» начало всегда

¹⁵ Ассоциация эта была актуальной и для Блока, и для других символистов (например, Вяч. Иванова) — и не только для них: Маяковскому тоже надо было «ямбом подсюсюкнуть», «чтоб быть понятней» Пушкину, — и ямбом четырехстопным.

в эти годы было для него связано с «Вакханкой», а «языковское» — с «Пловцом»). Однако иконичность такого знака, как видим, выявляется лишь в момент его возникновения. Заслоненная в дальнейшем общим обликом представленной традиции, связь знака с текстом на уровне читательского восприятия предстает как условная.

Подобные воспроизведения низших уровней «чужого текста» играют двоякую роль. С одной стороны, они способны действительно «замещать» то или иное произведение или традицию, подобно цитатам на лексическом уровне. С другой (и это особенно часто), они могут сопровождать лексические цитаты и реминисценции, выполняя роль сигналов о цитации или являясь следствием воспроизведения лексики¹⁶. Наконец, цитатой в нашем смысле слова, по-видимому, могут быть и знаки — заместители произведений несловесных искусств (картин, музыкальных произведений и т. д.). В простейших случаях может цитироваться словесная часть таких произведений: название картины, скульптуры или архитектурного памятника (ср. стихотворение «Сиенский собор»), строки романа (ср. «Седое утро» и приведенную там же, в эпитафии, строку из романа И. С. Тургенева «Утро туманное, утро седое») или оперной арии (цитаты из русского текста либретто «Кармен» в одноименном цикле) и т. д. Однако — в этом и проявляется цитатная природа рассматриваемых случаев — отсылка должна вести нас и к основной, т. е. внесловесной, части произведения: вызывать в сознании зрительные образы или мелодию текста-источника.

Интересный пример такой цитаты — заглавие второго стихотворного сборника Ал. Блока «Нечаянная радость», воспроизводящее название одной из икон Богоматери¹⁷. И заглавие, и содержание сборника, безусловно, предполагают знание читателем всего изображения (на иконе изображалась представшая перед грешником Богоматерь с исходящим кровью младенцем). Современный читатель, не улавливающий в образе «Нечаянной Радости» цитаты; похож на человека, воспринимающего строку в пушкинском «Из Пиндемонти»: «Все это, видите ль, слова, слова, слова» — как жалобу на излишнюю разговорчивость собеседников поэта. Восприятие каких-то частей текста как цитат резко усиливает ощущение их обобщенно-символиче-

¹⁶ Функцию сигналов цитирования, впрочем, могут выполнять и элементы лексического уровня (ср., например, эпитафии, названия типа: «Из . . .» или указания: «Как Сади некогда сказал», играющие, разумеется, не только эту роль).

¹⁷ «Богоматерь Нечаянная Радость» — икона к. XVI — нач. XVII вв. (см.: Дм. Ростовский. «Руно орошенное»). Имелась, в частности, в Благовещенском соборе в Москве (ср. запись о посещении Блоком этого собора летом 1902 г. — З. к., 39—40).

ского смысла; напротив, неузнавание цитаты приводит к результатам, напомиающим реализацию художественной метафоры наивным читательским сознанием: в образе будут поняты лишь словарные значения составляющих его слов¹⁸. «Нечаянная радость» — не синоним «приятной неожиданности»¹⁹; образ включает в себя символику греха, страдания, надежды на спасение [не случайно нечаянная («нежданная») радость в поэме «Ее прибытие» — символ революции, отождествленной с явлением Прекрасной Дамы]. Содержит он и другие значения, связанные с содержанием иконного изображения и вне его утрачиваемые.

До сих пор мы говорили о тех особенностях цитат у Блока, которые роднят его лирику либо с любым вообще художественным текстом, имеющим «установку на цитацию», либо с творчеством поэтов-символистов. Но цитаты у Блока неразрывно связаны с индивидуальным обликом его поэзии. Здесь следует выделить, по крайней мере, две основных особенности.

1. Блок, особенно зрелый, часто использует на функции цитат — автоцитаты, играющие огромную роль в поэтическом смыслообразовании. Нам уже приходилось указывать, к примеру, как важно для стиля и смысла «Незнакомки» столкновение «высокой» мистической лексики «первого тома» с «бытовизмами» и реалиями более поздней лирики²⁰. Но лексика «Стихов о Прекрасной Даме» в контексте «второго тома» звучит как цитата, иногда — пародирующая, иногда — поэтическая, но всегда отсылающая нас к другому — и в этом смысле «чужо-му» — тексту. В творчестве конца 1900-х—1910-х гг. этот принцип становится одним из ведущих. Ср., например:

И вижу в снах твой образ, твой прекрасный,
Каким он был до ночи злой и страстной,
Каким являлся мне. Смотри:

*Все та же ты, какой цвела когда-то,
Там, над горой туманной и зубчатой,
В лучах немеркнувшей зари* (З, 129; курсив
А. А. Блока).

¹⁸ Равным образом можно предположить, что будут уловлены и созданные *блоковскими* текстами окказиональные значения цитатных образов. Однако явствует из приведенных нами выше примеров, текст, включающий в себя цитаты, прежде всего опирается на их *уже созданные* в тексте-источнике значения, и лишь на основе их создает новые.

¹⁹ Иронический эффект строк из «Про это» Маяковского:

...Ничего —
я боком

Нечаянная радость-с, как сказано у Блока (Владимир Маяковский. Полн. собр. соч. в 13 тт., т. 4, М., 1957, с. 160) — основан именно на таком отождествлении.

²⁰ См.: З. Г. Минц. Об одном способе образования новых значений в художественном тексте (Ироническое и поэтическое в стихотворении Ал. Блока «Незнакомка»). Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 181. Тарту, 1965.

Последний терцет стихотворения — явная комбинация цитат, имеющих соответствующие признаки и в плане выражения: курсив, заменяющий, как говорилось выше, кавычки, а также указание: «Смотри».

Но все цитаты этого трехстишия — автоцитаты. «Все та же ты» — слегка видоизмененный стих:

... но ты все та же (2, 101).

Остальные образы — отсылки к стихотворениям «первого тома», например:

Над горой туманной и зубчатой —

отсылка к:

Ты горюшь над высокой горою (1, 120)

и:

Там, над горой Твоей высокой,
Зубчатый простирался лес (1, 102).

«Лучи», «туманы», «зори» — также сокращенные знаки-отсылки к «Стихам о Прекрасной Даме». Способы их введения и их художественная функция — те же, что и в цитатах из других авторов.

Подтверждением сказанного может служить и такой пример:

Быть может, путник запоздалый,
В твой тихий терем постучу (3, 130) —

где цитата из Пушкина (ср.: «То, как путник запоздалый, / К нам в окошко застучит») «расколота» типичной автоцитатой из «первого тома» — «тихий терем».

Функциональное приравнивание автоцитат к цитатам в поздней лирике Блока — важный признак структуры текстов «третьего тома». Именно в 1911 году Блок осознает все свое творчество как единый «роман в стихах» и, вместе с тем, как «трилогию». Эта последняя трактовка не только объединяет в творческом самосознании Блока все, им написанное, но и четко делит его на части (ср. выделение периодов «тезы», «антитезы» и «синтеза» символистского творчества в статье «О современном состоянии русского символизма», 1910). Создается основание для взгляда на «первые части» «трилогии» как на отдельные и вполне самостоятельные, но в то же время постоянно соотносимые с «третьим томом» произведения, а на выдержки из них — как на цитаты. Но при этом, поскольку творчество 1910-х гг. ощущается Блоком как «синтез», обращение (то полемическое, то подтверждающее истинность сказанного) к прошлому творчеству становится неизбежной и устойчивой формой поэтического

самосознания, тем более, что и сама тема эволюции лирического героя становится для зрелого Блока одной из основных.

2. Полигенетичность. На эту особенность цитат у зрелого Блока указал в своей исчерпывающей работе о «Розе и кресте» В. М. Жирмунский. Говоря о генезисе поэтической формулы «радость—страданье», В. М. Жирмунский приводит примеры из блоковского перевода баллады Вильмаркэ, из упомянутых самим Блоком произведений провансальских трубадуров и из Ап. Григорьева (последний — со ссылкой на работу Д. Д. Благого «Блок и Ап. Григорьев»). Отметив, что все эти образы «радости—страдания» близки к «центральному переживанию поэта в третьей книге его стихов»²¹, исследователь указывает на неслучайность для Блока восхождения одного и того же образа к нескольким источникам одновременно — на «возможность своеобразного «полигенезиса» — нескольких поэтических источников, одновременно притянутых жизненным переживанием»²². Следует, однако, оговориться, что, на наш взгляд, полигенетичность играет в поэтике зрелого Блока более важную роль, чем это явствует из монографии о «Розе и кресте». Если цитата — один из важнейших эстетических формантов в лирике «третьего тома», то цитата полигенетичная — основной вид цитат в блоковских произведениях 1910-х гг. Причинами тяготения именно к такому виду «чужого слова» являются:

а) пафос историзма и сложности в творчестве зрелого Блока. Отказавшись от символистски-отвлеченных утопий «синтеза», Блок, однако, наследует соловьевский пафос культуры, истории. Он определяет установку на поликультурный генезис цитат, на интерес к самым разнообразным эпохам истории человечества. В соединении с тягой к суггестивным, сжатым образам это порождает появление образов полигенетичных, где одна и та же цитата — отсылка к нескольким контекстам одновременно;

б) последняя особенность полигенетичных цитат позволяет им играть еще одну важную роль в поэтике Блока. Полигенетичность способствует появлению художественной многозначности слова, — неперемного условия возникновения символа. В художественный текст полигенетичная цитата приходит как представитель нескольких текстов, в каждом из которых она получила свой, окказиональный смысл. Но, будучи знаком этих нескольких текстов одновременно, их «сокращенной программой», такая цитата сохраняет в свернутом виде и все значения, которые она в них ранее приобрела. В этом — особая семантическая близость полигенетичных образов и символов.

Каков конкретный механизм создания полигенетичных цитат?

²¹ В. Жирмунский. Драма Александра Блока «Роза и крест». Л., 1964, с. 77.

²² Там же, с. 78.

Здесь можно назвать два основных способа:

1. Эффект полигенетичности возникает в результате своеобразного «монтажа» цитат, имеющих разное происхождение. Этот способ создания полигенетичных образов можно назвать синтаксическим. Рассмотрим начало раннего стихотворения Блока «Еще воспоминание»:

Опять я еду чистым полем,
Всё та же бледная луна,
И грустно вспомнить поневоле
Былые счастья времена.

Как будто я влюблен и молод,
Как будто счастье вновь живет,
И летней ночи влажный холод
Моей душе огонь дает

и т. д. (1, 414—415).

Первый катрен содержит и прямую цитату из «Бесов» Пушкина («Еду, еду в чистом поле» → «еду чистым полем»), и ряд сокращенных отсылок к этому же тексту:

а) рифму в I и III стихах: «поле (полем) — поневоле»,

б) строфическую цитату (катрен с перекрестными женскими и мужскими клаузулами; впрочем, широкая распространенность такого вида стиха, как уже говорилось, резко снижает его информативность как отсылки к какому-то конкретному тексту); стопность;

с) структуру третьего стиха:

Страшно <...> поневоле → Грустно <...> поневоле

д) указание на известную общность настроения, возникающую как инвариант значений «страшно» и «грустно».

Второй катрен обращает нас к другому источнику — стихотворению Я. П. Полонского «Качка в бурю», строки из которого Блок привел как пример своих самых ранних лирических впечатлений:

Снится мне: я свеж и молод,
Я влюблен. Мечты кипят.
От зари роскошный холод
Проникает в сад (7, 13).

Здесь перед нами опять сочетание прямой цитаты («Я <...> молод. Я влюблен» → «Я влюблен и молод») с сокращенными знаками-отсылками к тексту:

а) рифмой в I и III стихах: «молод — холод»;

б) строфической цитатой;

с) указанием на известную общность настроения — воспоминание о прошлом счастье и молодости («снится мне» → «вспомнить / Былые счастья времена»).

Нетрудно заметить и то, что в обоих случаях указание на «текст-источник» носит сходный характер (точная цитата в первой строке катрена + сходство рифмы и строфики + близость эмоционального настроения). Это подчеркивает «симметричность» функций обеих групп цитат. В целом же значение стихотворения строится как сумма внутритекстовых смыслов и тех, которые возникают от последовательного соотнесения с ними содержания двух процитированных в тексте произведений.

Указанный способ создания полигенетичных образов господствует, в основном, в ранней лирике Блока. Однако в усложненном виде он может встречаться и в позднейших произведениях. Так, поэма «Ночная фиалка» (1906) строится на сложнейшем монтаже разнородных реминисценций²³. Уже сам перечень культурных традиций, составляющих основу «чужих слов» поэмы: лексика и фразеология немецкого и русского романтизма, ирония Гейне, автоцитаты из «первого тома» лирики поэта, Евангелие и апостольские послания — свидетельствует об установке на совмещение несовместимого, местами создающей иронический эффект, местами же рисующей картины сложного, не укладывающегося в привычные схемы мира. Например, лирический финал поэмы соединяет образ «лилового цветка» (вариация знаменитого «голубого цветка» Новалиса — символа романтического идеала), мотив прихода кораблей, имеющий очень сложный поэтический генезис; рассмотренный выше цитатный образ «Нечаянной радости» и реминисценцию из Евангелия:

Что нечаянно Радость придет
И пребудет она совершенной (2, 34;

ср.: «Пребудет ваша радость совершенной» — Ев. от Иоан., XV, 11).

2. Эффект полигенетичности создается за счет отбора образов, восходящих одновременно ко многим источникам, — инвариантов нескольких текстов. Этот способ можно назвать семантическим. Так, статья «Безвременье» (1906) содержит дважды повторенный эпизод — картину всадника, заблудившегося ночью на болоте: «Это — бесцельное стремление всадника на усталом коне, заблудившегося ночью среди болот. Баюкает мерная поступь коня, и конь свершает круги...» и т. д. (5, 75).

²³ Это тем более интересно, что в основе сюжета — увиденный Блоком сон (см.: 2, 385—386). Однако «реалии», связанные с передачей сна, теперь уже не играют той особой роли, которая была присуща реалиям «Стихов о Прекрасной Даме»: они либо подключаются к языковой стихии «чужих слов», либо сливаются с авторской речью.

Двойной повтор, причем, второй раз — в самом конце статьи, сигнализирует нам о том, что перед нами — важный для общей композиции статьи, вероятнее всего, — символический образ. Однако на основе только внутритекстового анализа смысл его понять фактически невозможно, так как перед нами не только самостоятельный образ, но и сумма знаков-отсылок к другим текстам, раскрывающим его подлинное значение. Такими текстами оказываются:

а) эссе ближайшего друга Блока этих лет, Евг. Ивановна «Всадник. Нечто о городе Петербурге», опубликованное в 1907 г. в альманахе «Белые ночи», но известное Блоку уже в 1904 г. в рукописи. Здесь мы встречаем образ заблудившегося Всадника, который «остановился <...> случайно в густом неведомом лесу, среди мшистых топких берегов».²⁴ Этот всадник — один из двух персонажей повествования — прямо назван Медным и введен характерно-хрестоматийной цитатой из «Медного всадника» — «мшистые топкие берега»;

б) поскольку Всадник, заблудившийся на болоте, оказывается Медным всадником, выясняется и его основной генезис — поэма Пушкина — и весь комплекс идей, связанный с «петербургской» и «петровской» темой;

в) но сцена: Медный всадник на болоте — имеет и иной источник. Так, в «Подростке» Достоевского читаем: «А что как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизкий город, подыметесь с туманом и исчезнет, как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?»²⁵

Мы не останавливаемся здесь на проблематике всех этих «чужих текстов», сформировавших в своей совокупности значение образа Всадника в «Безвременье». Совершенно очевидно, однако, что мистический Всадник Евг. Иванова отнюдь не тождествен ни историзму образов «Медного всадника», ни социальному эсхатологизму процитированного отрывка из «Подростка». Столь же очевидно, что для понимания блоковского образа Всадника, кружащего по болоту, одинаково важны все названные (и некоторые другие, например, образ заблудившегося Всадника из «Страшной мести») источники и что важность эта подчеркнута в плане выражения текстуальными отсылками ко всем данным текстам одновременно. Такого рода полигенезизм — типичное явление поэтики зрелого Блока.

Но, разумеется, особенно часто будут встречаться различные комбинации обоих названных способов создания эффекта поли-

²⁴ Евгений Иванов. Всадник. Нечто о городе Петербурге. «Белые ночи». Петербургский альманах, СПб., 1907, с. 78.

²⁵ Ф. М. Достоевский. Поли. собр. соч. Т. VIII, с. 116.

тенетичности. Так, знаменитое вступление к I главе «Возмездия» начинается образом «железного века», идущим от англочной культуры и актуальным, в частности, для весьма широкого круга русских поэтических текстов (Пушкин, Баратынский, Вяземский и др.). Так же восходит к нескольким источникам одновременно и образ «девятнадцатого века» (ср. Киреевский, Гоголь, Вяземский и др. — вплоть до Д. С. Мережковского). В дальнейшем же в характеристиках «века» «свое слово» будет перемежаться с многочисленными реминисценциями из Пушкина, Гоголя и др., соединенными иным — «монтажным» — способом.

С точки зрения соотношения источников, полигенетичные цитаты могут иметь несколько типовых «конструкций»:

1. Цитата восходит к нескольким не связанным друг с другом текстам, возникая как их инвариант.

A B C...N

\ | / /

Блоковский текст

Сходство «текстов-источников» друг с другом окажется в этом случае типологическим (В. М. Жирмунский); но возможен и случай, когда общность «текстов-источников» будет чисто «омонимической» (случайной) и, вообще, возникнет в момент восприятия их Блоком, как факт его поэтического сознания. Такого рода цитата не только отсылает к традиции, но и сама активно формирует концепцию культурных связей.

Таков, к примеру, образ Человека в статье «О лирике» (1907): «Среди горных кряжей, где «торжественный закат» смешал синеву теней, багрецы вечернего солнца и золото умирающего дня <...> залег Человек, заломивший руки, познавший сладострастие тоски, обладатель всего богатства мира, но — ничий, ничем не прикрытый, не ведающий, где приклонить голову. Этот Человек — падший Ангел — Демон» (5, 131). В приведенном отрывке содержатся прямые цитаты (как в узком, так и в широком значении слова), по крайней мере, из двух не связанных друг с другом источников.

Это, во-первых, «Демон» Лермонтова. На поэму указывают:

а) наименование персонажа («падший ангел — Демон»);

б) слегка перефразированная цитата из поэмы Лермонтова, заключенная в кавычки: «В час торжественный заката» («Демон», гл. XIV) → «торжественный закат»;

с) в той же статье, несколькими строками ниже, — слова о том, что об этом герое Лермонтов создал «проклятую песенную легенду» (5, 131) ²⁶.

²⁶ Черты «лермонтовского» Демона здесь перемежаются с описанием картины Врубеля.

Но образ имеет и иной источник — Евангелие. Отсылкой к нему служат:

а) определение героя как «не ведающего, где приклонить голову» — точная цитата из Евангелия от Матфея (IX, 20)²⁷;

б) определение героя как нищего — осколок многочисленных евангельских образов «нищих духом» (ср., например, Евангелие от Луки, VI, 20 и мн. др.), а также образа Христа, который «бывши прежде богатым, обнищал ради вас, дабы вы обогатились его нищетой» (2-ое Посл. к коринф., VIII, 9 и др.);

с) наименование героя как Человека, всегда связанное для позднего Блока и с образом Христа («Сын человеческий» — 3,246; ср. Ев. от Матф., IX, 20; «Раздался голос: «Ессе homo!» — 3,30; ср. Ев. от Иоанна, XIX, 5; источник указан в комментарии В. Н. Орлова; ср.: «Я — Человек» — 3,46 и мн. др.).

Возможен и весьма вероятен (однако, мысль эта должна быть подтверждена анализом всей лирики «третьего тома») и еще один источник — демократическая традиция русского реализма XIX в. с ее апологией Человека и, в частности, творчество раннего Горького (ср., например, написание слова «Человек» с прописной буквы, хотя оно может быть связано и с образом Христа).

Итак, перед нами — цитата, точное понимание которой ведет нас к двум (или более) самостоятельным, но сложно связанным в сознании поэта источникам. Еще раз подчеркиваем активность такого цитирования: оно устанавливает свое понимание культуры (например, снимая оппозицию и устанавливая тождество: «Христос — Демон»).

2. Цитата восходит к нескольким текстам, среди которых может быть, в свою очередь, выделен их источник (источники) и текст (тексты) — посредник между ними и блоковским произведением. Иначе говоря, здесь Блок выделяет некую линию генетически связанных образов, то есть утверждает какую-то из уже известных (или не вызывающих сомнения своей очевидностью) линий культурной преемственности:



Так, в стихотворении «Полюби эту вечность болот ...» строки:

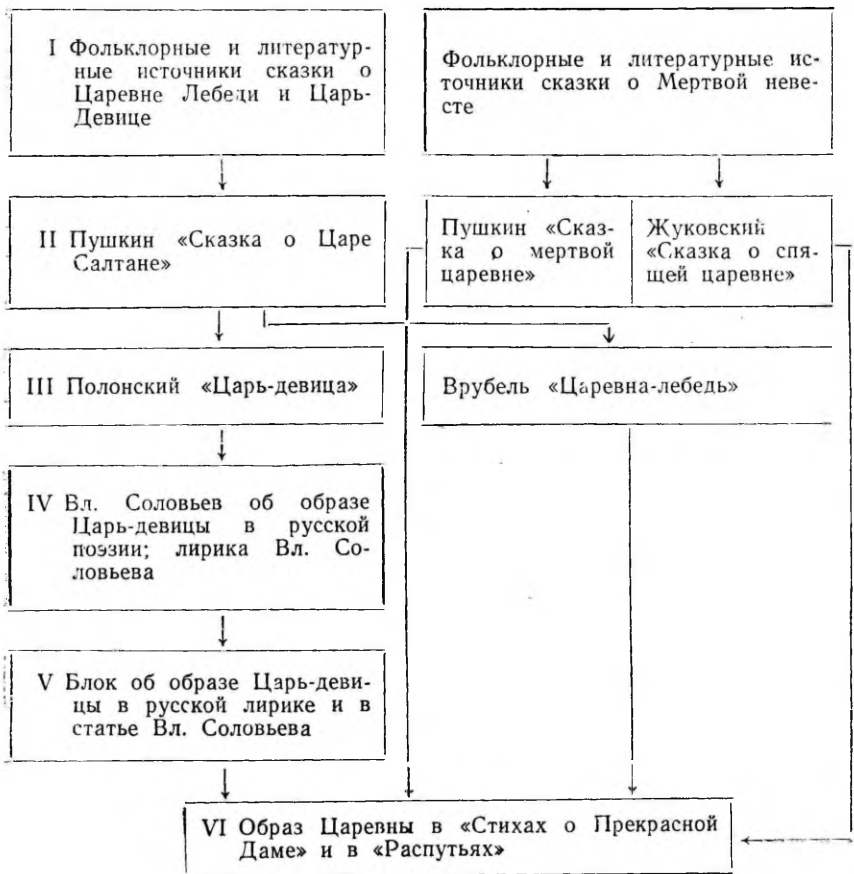
Этот знак, что сторел, — не умрет,

Этот куст — без исления — тощ. (2, 17) —

²⁷ Цитата эта полностью повторена в заключительных строках стихотворения «Ты отошла, и я в пустыне ...» (3, 246); источник указан в комментарии В. Н. Орлова (3, 585).

сильно перефразированный в плане выражения, но довольно точный по смыслу пересказ евангельской притчи: «Если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ев. от Иоанна, XII, 24). Притча эта, не раз привлекавшая внимание русских писателей XIX в., стала, в частности, эпиграфом к «Братьям Карамазовым». Блок, в период написания цикла «Пузыри земли» постоянно находившийся в русле воздействий Достоевского, по всей вероятности, имел в виду и этот «текст-посредник».

3. Можно было бы назвать и многочисленные типы соотношения источников, в которых два указанных основных принципа будут разнообразно варьироваться. Ограничимся лишь одним сокращенным примером-схемой:



Из приведенной схемы ясно и то, что термин «текст-посредник» весьма условен и по сути такой текст может не выполнять функции «посредничества». Хотя, в строго генетичном смысле, тексты этого типа «происходят» от «текста-источника» и сами являются «текстами-источниками» по отношению к блоковскому, однако сам Блок использует все эти разные по происхождению образы как функционально равнозначные. Как уже отмечалось, применительно ко всем цитатам в произведении можно говорить о смысловой «игре», возникающей между разными элементами выделенной группы реминисценций и между цитатами и различными типами не-цитат. Однако применительно к цитатам полигенетичным справедливо отметить еще и «игру» — смысловое напряжение, возникающее между всеми текстами-источниками, вовлеченными в процесс смыслообразования. Эта «игра» может состоять в нахождении общего у весьма далеких произведений (ср. сочетание цитат из «Гамлета» и из предсмертной элегии Ленского в первом варианте стихотворения «Есть в дикой роще, у оврага ...» — I, 574), может приводить к «расподоблению сходного», к снятию весьма существенных оппозиций и т. д., и т. п.

В заключение — несколько слов об изменении функций цитат в связи с общей эволюцией поэта.

I. В период ученичества (1898—1899) цитаты в лирике Блока обильны, однако не несут еще отчетливой эстетической функции. Их использование, так сказать, «натуралистично» — связано с тем, что начинающий поэт, как это часто бывает, видит мир во многом сквозь призму чужих образов и слов, не отделяя их от собственных. Цитирование возникает не намеренно — возможно, иногда даже помимо воли автора, желавшего бы сказать обо всем по-своему. В тексте такие цитаты графически, как правило, не выделяются. Их «натуралистическая» природа проявляется в том, что значение заимствованных образов в блоковском контексте совпадает со значением «своих слов», не создавая смысловой «игры». Иногда возникает «игра» помимо авторской установки — текст получает совершенно не «запланированный» каламбурный оттенок. Такова, к примеру, в стихотворении «Экклесиаст» строка: «Столпились в кучу люди, звери»; совпадением со стихом из «Бородино»: «Смешались в кучу кони, люди» — она создает комический эффект, переводя трагическую эсхатологию на язык батальных опусаний. Все это позволяет говорить о том, что цитаты с точки зрения генезиса функционально здесь цитатами могут и не являться. Но уже и в период «Ante lucem» появляются и цитаты художественно значимые (чаще всего — из Жуковского, Пушкина, Полонского, Шекспира). Их отличительная черта в плане выражения — выделенность кавычками или курсивом (или указание на «текст-источник» в эпиграфе), основная

функция — указание на ту культурную линию, «в ключе» которой хотел бы быть воспринятым молодой поэт. Установка на связь с традицией роднит эту поэзию с позднейшей лирикой Блока. По типу цитаты в «Ante lucem», как правило, точные, отсылающие к одному источнику, или (тоже «моногенетичные») знаки-имена (обычно — наименования персонажей: Офелия, Мэри) и предикаты (ситуация: смерть возлюбленной). Не очень частые полигенетичные цитаты строятся способом «монтажа».

II. Период «Стихов о Прекрасной Даме» и отчасти «Распутий» (1900—1903) характеризуется резким сокращением количества цитат при столь же резком усложнении их функций. «Натуралистическая» цитация почти исчезает. Цитаты²⁸, как правило, выполняют функции:

а) отсылки к традиции (обычно к линии «Полонский — Фет — Соловьев», воспринимаемой как внутренне цельная);

б) переосмысления традиции в духе «мистического монизма» молодого Блока. Примером может служить уже упоминавшийся «миф» о спящей царевне, весьма далекий от содержания пушкинской сказки, или мистически переосмысленный образ «рыцаря бедного» в стихотворении «А. М. Добролюбов». Подобное переосмысление не было обычным результатом включения цитатного «чужого слова» в новый контекст: переосмысления носили для этого слишком явный (можно даже сказать — демонстративный) характер. Ключом к пониманию этой функции «чужих слов» служат теоретические построения символистов (прежде всего — «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» Д. С. Мережковского — 1892) и их отражения в ранней неоконченной статье Ал. Блока о русской поэзии (декабрь 1901 — январь 1902, см.: 7,21 — 37). Одно из важнейших положений символизма — соловьевская мечта о «синтезе» духовного и материального начал — превращается у Д. С. Мережковского в мысль обо всем досимволистском искусстве как искусстве предсимволистском, неосознанно символистском. Все образы великих писателей прошлого — стихийные символы. Культурная роль символизма, по Мережковскому, состоит, в частности, в «синтезировании» методов и образов прошлых культур и «сознательном» выявлении их символической природы.

Такая постановка вопроса, с одной стороны, выдвигала «культурную тему» как основную для символизма (развивающуюся часто в ущерб темам и образам, невеянным живой жизнью). С другой стороны, очевидно, что подгонка всех методов и образов

²⁸ О том, что для этого периода характерно сближение функций цитат и реалий, уже говорилось. Здесь речь идет о цитатах не в символистском смысле.

прошлых культур под мистический стандарт была неразрывно связана с их резким переосмыслением, подчас — с искажением их основного исторического смысла. Блок, как известно, в целом чуждался влияний отвлеченных теоретических схем. Однако именно в период «Стихов о Прекрасной Даме» и «Распутий» он часто попадал под воздействие идей Д. С. Мережковского.

К 1900—1903 гг. относится усложнение типов цитат, появление цитат разных уровней. Возрастает количество полигенетичных цитат. Это и понятно: образы, восходящие к разным, подчас совершенно не связанным источникам, «проясняют» в тексте поэта-символиста свою, якобы единую (мистико-символическую) природу (ср. мысли Мережковского о «стихийности» прежних и «сознательности» современных художников-мистиков).

III. Период 1904—07 гг., от «Распутий» до «Снежной маски», Блоком был определен как «антитеза» его творчества. Теперь основной пафос его произведений — полемический. Это отражается и в использовании цитат, число которых снова резко возрастает. К прежним функциям прибавляется новая — полемическая, связанная с созданием эффекта иронии при столкновении «высоких» образов-цитат с бытовым или иным «сниженным» контекстным окружением. Равным образом эффект иронии создается и сталкиванием цитат из источников, стилистически и мировоззренчески противопоставляемых (ср. упомянутые выше отсылки к Гейне и к Евангелию в «Ночной фиалке»). Отсюда — появление новых возможностей монтажа цитат.

Само понятие цитаты также резко расширяется. В частности, начинают широко использоваться разного рода отсылки к прозаическим текстам (чаще всего — к Достоевскому), что позволяет решить вопрос о «переводе» прозы на язык лирики, вводя образы — «осколки» цитат: отсылки к сюжету (ср. детали эпизода возвращения домой «обесчещенной» Марии в «Идиоте» и сцену утреннего пробуждения героини «Легенды»), к портретным и иным характеристикам (ср. описание внешности Настасьи Филипповны, взятое эпиграфом к «Незнакомке», и фрагменты этого описания в тексте пьесы) и т. д. Возрастает полигенетичность образов (ср. мотив кораблей, в одних текстах имеющих «отсылки» к Ибсену, в других — к вступлению к «Медному всаднику», в третьих — к сюжету об аргонавтах и его отражениям у А. Белого и т. п., а в целом для творчества 1903—05 гг. складывающийся из совокупности внутритекстовых значений образа и всех этих реминисценций). Полигенетичность постепенно становится все более художественно осознанным свойством «цитатного слова». Так, переводя стихотворение Байрона «Отрывок», упоминающее Мэри, Блок в 1908 г. в сборнике «Земля в снегу» вводит его в состав цикла «Мэри», навеянного

образом пушкинской героини. На полигенетичности имени героини строится «игра» значений в «Незнакомке» (Мэри — Мари — евангельская Мария, в образе которой для Блока также нарочито неотделимы черты Богородицы и Магдалины).

Следует оговориться, что и отношение к цитате, возникшее в предыдущие периоды, также во многом сохраняет свою актуальность, что вообще оказывается связанным с существеннейшей чертой эволюции Блока: найденное на предыдущих этапах развития никогда полностью не отбрасывается, а лишь временно отступает на задний план или — чаще всего — переосмысливается, приобретает новые художественные функции.

IV. Период обдумывания и создания статей о народе и интеллигенции (вторая половина 1907 — нач. 1909 гг.) — сравнительно короткий, но очень существенный этап развития поэта. Намечающиеся в это время резкие сдвиги общеэстетических взглядов и художественной структуры отразились и на отношении к цитате. Блок переживает интенсивное воздействие идей русского демократического искусства XIX в., особенно в его толстовском варианте, связанном с отрицанием социального, технического, культурного и т. п. усложнения жизни как буржуазного и ложного по своей природе. Интерес к идеям «разрушения эстетики» и отказ от культуры как придатка ложной цивилизации определяет и отказ от принципа цитатности, утверждающего те или иные линии культурной связи. Разумеется, на самом деле такой отказ был элементом художественной структуры, то есть вовсе не предполагал действительного разрыва со всей культурной традицией, равно как и действительного отказа от цитации; темы типа «Толстой и Руссо» не менее правомерны, чем изучение роли традиции в творчестве Достоевского или Блока, а цитат (например, из Евангелия) в «Воскресенье» не меньше, чем в «Братьях Карамазовых». Речь идет об ином — о том, что преемственность истолковывается Л. Толстым не как связь культур, а как совпадение единственно возможных «естественных» (истинных) взглядов на вещи. Соответственно и цитата могла приводиться лишь как свидетельство об истине, которой придерживался и автор, то есть как текст, полностью сливающийся со «своим словом», или, напротив, как пример подлежащей разоблачению ошибки, то есть как прямой антипод «своего слова». В обоих этих случаях исключалась сложная взаимосвязь текста и традиции и соответственно — сложная «игра» «своего» и «чужого слова».

У Блока этот «толстовский» подход к цитации даже в рассматриваемые годы не стал определяющим. Однако появление его заметно отразилось на структуре блоковских произведений — от цикла «Вольные мысли» до публицистики. Выразились эти новые тенденции в следующем:

а. Реальное сокращение количества цитат и вообще всякого рода «культурных символов». Значение этого шага не следует преувеличивать (в частности, Д. Д. Благой отметил цитатный — от Ап. Григорьева — характер самого заглавия «Вольные мысли», а Малкина, К. Чуковский и др. исследователи — зависимость белых пятистопных ямбов и ряда образов этого цикла от пушкинских). И все же по сравнению, например, со «Стихами о Прекрасной Даме» или же с «Итальянскими стихами», «Ямбами» или «Кармен» цикл «Вольные мысли» не только выглядит в интересующем нас плане более «оголенным», но и, действительно, включает меньшее число цитат и иных отсылок к другим текстам.

б. Ценностное «снижение» цитат (и цитаты как таковой) при столкновении их с не-цитатами, играющими теперь роль «самой истины» или «самой жизни». Реалия в сознании Блока по-прежнему играет роль, родственную «чуждому слову», и, по крайней мере, в стилевом, ценностном и т. д. отношениях никогда полностью не сливается со «своим словом» лирических монологов. Сходство это по-прежнему поддерживается тем, что все факты действительности мыслятся как имеющие значение — но не только эмпирическое или вырастающее на его основе обобщенно-логическое. Жизненные явления для Блока и теперь — отраженные и символически-замещающие знаки «духа эпохи». Однако это сходство с цитатами — символами-заместителями культурных явлений — теперь становится основой для противопоставления. «Тексты жизни» объявляются более ценными, чем произведения искусства, и, соответственно, реалия оказывается представителем мира истинного, живого и ценного, а цитата — знаком мира комнатно-иллюзорного, внутренне мертвого. Такая оценка «цитатного слова» отличает творчество 1907—08 гг. от произведений предшествующего периода.

В отличие от универсально-иронического эффекта, возникавшего в лирике 1904—06 гг. от соположения цитат с другими цитатами или с не-цитатами, теперь не происходит комического обесценивания обеих сталкиваемых отрезков текста: «понижение» ценности на одном полюсе оппозиции сопровождается возрастанием ее на другом:

... Я хотел бы,
Чтобы вы влюбились в простого человека,
Который любит землю и небо
Больше, чем рифмованные
и нерифмованные
Речи о земле и небе (2,288—289)

... Она захотела,
Чтобы я читал ей вслух «Макбета».

Едва дойдя до *пузырей земли*,
О которых я не могу говорить без волнения,
Я заметил, что она тоже волнуется
И внимательно смотрит в окно

Оказалось, что большой пестрый кот
С трудом лепится по краю крыши,
Подстерегая целующихся голубей (2,290)

Если в первом отрывке декларативно утверждается превосходство жизни над «речами» (преимущественно над искусством — «рифмованными речами»), то во втором ситуация строится именно как столкновение образа-цитаты («пузыри земли») и образа — биографической реалии (эпизод из жизни Блока, зафиксированный, к примеру, в воспоминаниях Н. Н. Волоховой «Земля в снегу»). При этом утверждается правда и поэтичность именно образов, «взятых из жизни»²⁹.

в. Использование цитат в упрощенной функции «правдивого слова» (сливающегося с авторской речью) или «лживого слова» (полного антипода авторскому, требующего опровержения). Чаще всего такого рода цитирование встречается в публицистике Блока 1907—08 гг. Однако и в лирике подобные случаи нередки; ср., например, такой нарочито упрощенный, «наивный» и, вместе с тем, резко оцененный автором пересказ принципов «этики жертвы»:

Ведь только люди говорят,
Что надо ждать и быть покорным... (2,286)

Слову «говорят» противопоставлена истина, выраженная, по-видимому, «ложной цитатой» — стилизацией народной песни или мещанского романса, заключенных, однако, в кавычки, подобно цитате.

А здесь — какая-то свирель
Поет надрывно, жалко, тонко:
«Качай чужую колыбель,
Ласкай немилого ребенка» (2,286)³⁰.

²⁹ Здесь мы опять сталкиваемся с тем, что противопоставление «культуры» и «жизни» в искусстве всегда носит условный характер; так, во втором стихотворении мысль о большей ценности реального мира выражена... литературной параллелью с Дантовским сюжетом:

Я рассердился больше всего на то,
Что целовались не мы, а голуби
И что прошли времена Паоло и Франчески (2, 291).

Но сюжет этот осмысливается здесь не как литературный, а как то, что «было на самом деле», то есть как не-цитата.

³⁰ Возможно, впрочем, что перед нами — подлинная цитата из неизвестной нам песни или романса.

Обе «чужие» точки зрения (требование покорности — тоска и нарастающий взрыв) четко противопоставлены. Столь же отчетливо выражено и авторское отношение к обеим.

Новое отношение к принципам художественной цитации было частью нового мироощущения, возникшего как попытка преодоления символистской эстетики. Искусство «модернизма» начинает Блоком рассматриваться как насквозь «цитатное» — книжное, как «слова», удаленные от высшей ценности — живой жизни.

V. В творчестве Блока, начиная примерно с 1909 г., все отмеченные выше типы и функции цитат, объединяясь, приобретают новое качество³¹, а цитация впервые становится одним из самых существенных художественных формантов, во многом определяющих специфику его поздней лирики.

Роль цитации в этот период связана с оформлением блоковского историзма и диалектического ощущения «нераздельности и неслиянности» различных явлений жизни. Полигенетичная (по преимуществу) цитата оказывается функционально родственной символу именно своей многозначностью — способностью быть осмысленной в разных семантических контекстах. Только у символа эта способность формируется в данном или родственных текстах, и поэтому символ не противостоит «своему» слову (даже если ряд его значений сформирован, к примеру, всей традицией символистской поэзии); многозначность же цитаты всегда включает соотношение значений «чужих» и «своего» слова.

Отношение к культурному наследию «веков» в этот период у Блока сложно и неоднозначно. Оно включает, с одной стороны, сформулировавшееся в 1907—08 гг. демократически-метафизическое отрицание буржуазной цивилизации (называемой Блоком в эти годы еще «культурой»). Отсюда — и возможность полного, вообще, отрицания истории, «прогресса», распространяющаяся и на явления культуры (ср. «День проходил, как всегда . . .» и др.). С другой стороны, поэту в конце 1900—1910-х гг. свойственно и представление о каких-то огромных пластах человеческой культуры (например, об искусстве) как о высочайших исторических достижениях человечества. Культура, искусство в «синтезе» их самых разнообразных выявлений входят для Блока в понятие той социальной «нормы», которая связывается с идеалом «грядущего», «нового века»:

³¹ Общее повышение роли цитаты вызывает к жизни и новые ее виды. Так, в поэтике «третьего тома» важную роль играют образы, навеянные произведениями других искусств, прежде всего — живописи (более всего «Итальянские стихи») и музыки («Кармен»; ср., также общую ориентацию лирики Блока 1910-х гг. на интонацию и мелодику романса, отмеченную Ю. Тыняновым).

Лишь по ночам, склонясь к долинам,
Ведя векам грядущим счет,
Тень Данта с профилем орлиным
О Новой Жизни мне поет (3,99) ³².

Такое двойственное («ненавидящая любовь», как скажет Блок после Октября) отношение к культуре проявляется одновременно в самых разных аспектах. Иногда оно приводит к противопоставлению разных пластов внутри культуры (например, «духовная культура» ↔ «материальная культура»; эпоха Возрождения ↔ «Век девятнадцатый, железный»; «пушкинская культура» ↔ «позитивизм» и т. д., и т. п.). Но столь же часто можно видеть, как чувство диалектической «любви — ненависти» распространяется у Блока на одно и то же явление духовной жизни человечества.

Преодолевая прямолинейно-«толстовское» отрицание культуры, Блок, однако, не возвращается на позиции раннего творчества. Само понимание культуры у него качественно иное, чем, например, у В. Брюсова, Вяч. Иванова или Д. С. Мережковского: упомянем хотя бы о роли фольклора (особенно романса и частушки) в эстетике позднего Блока. «Археологичности» брюсовского понимания культуры, кабинетной «ученой поэзии» Вяч. Иванова Блок противопоставляет творчество, широко «синтезирующее» самые разнообразные жизненные и культурные впечатления.

Это отношение к наследию отражается и в подходе к произведениям искусства и к цитатам — их репрезентантам в блоковском тексте. Цитата (обычно — полигенетичная) несет в себе одновременно и запас «ядов культуры», и высокий пафос *Vita puova*. По-разному проявляясь в разных цитатах или в разных источниках одной цитаты, эти два начала сложно соотносятся, то противопоставляясь, то сливаясь, и составляют один из планов сложнейшей семантической ткани, образующей лирику позднего Блока. Сама эта сложность также становится предметом эмоциональной оценки.

Указанная антиномия дополняется другой, не менее существенной. С одной стороны, высокая оценка культуры, истории приводит к тому, что образы-реалии начинают противопоставляться образам искусства (в том числе и цитатам) как менее «высокое» и ценное (ср. в особенности «Итальянские стихи»):

Лишь в легком челноке искусства
От скуки жизни уплывешь (3, 108 и др.).

³² Ср. в приведенной цитате характерную двуплановость образа Новой Жизни, отраженную и в графике (Новая Жизнь — с прописной буквы, но без кавычек, что одновременно и отсылает к произведению Данте, и позволяет истолковывать *Vita puova* как символ грядущего).

Но, вместе с тем, именно в конце 1900—1910-х гг. в поэтическом сознании Блока все более повышается ценность понятия «реальность» и образов, навеянных действительностью. Это создает новое, лишенное прежней прямолинейности соотношение слова-реалии и слова-цитаты. В разных текстах (а порой в одном и том же) они сопоставляются, раскрывая сложное сходство/различие и оцениваясь диалектически-неоднозначно. Таково, например, сочетание автобиографических реалий и оценок, данных через культурные параллели, в поэме «Возмездие». Иногда литературная параллель воспринимается как проясняющая главное в героях (ср. важность сопоставления Отца с Байроном, Онегиным, Чацким, «демоном» и Достоевским) и даже — более важное и глубинное, чем реальные факты их биографии (ср. 3, 338 — и 3, 339 — 340). Иногда же реальные события оцениваются как нечто гораздо более живое и полнокровное, чем любая «литературность», а сама «цитатная» культура (синоним культуры дворянско-либеральной) изображается иронически и «кавычки» приравниваются к «испугу» перед жизнью, историей (ср.: 3, 314—315). И, наконец, в ряде сцен (особенно в прологе и в конце третьей главы) реалии и цитаты функционально вообще не противопоставляются. Сложно переплетаясь, они создают образ многоликой жизни, включающей и «музыку реальности», и голос культуры.

Наконец, резко усложняется и роль автоцитат. Господствовавший в лирике «второго тома» довольно устойчивый прием иронического соположения мистических поэтизмов раннего творчества и «сниженной» лексики сменяется гораздо более сложным отношением к периодам «тезы» и «антитезы».

Так возникает основание для всех многообразных семантических связей, представленных как в самих цитатах, так и в их отношениях к «не-цитатам»³³. Основные формы их были прослежены выше.

³³ Разумеется, прослеженные изменения в функциях цитации — лишь схема, отражающая господствующие тенденции в эволюции поэтики Блока. Следует учесть и то, что различие функций и использование разных типов цитат может быть вообще связано не с общей эволюцией поэта, а, например, с различием жанров (лирика — публицистика — письма и т. п.). Так, в публицистике, вообще, преобладает «цитата-истина», в письмах, особенно ранних, — цитата, задающая стилистико-семантический «ключ» общения, и т. д.

ОПЫТ АТРИБУЦИИ СТИХОТВОРНОГО ТЕКСТА

М. Г. Тарлинская

§ 1. Введение

Индивидуальные особенности стиля поэта могут, как известно, быть использованы для идентификации его произведений. Для того, чтобы установить авторство сомнительного текста, учитывают самые различные его признаки. Здесь могут быть приняты во внимание даже экстралингвистические факторы, например использование поэтом определенных сюжетов или знакомство его с теми или иными реалиями.

Еще бóльшую помощь при попытке установить авторство того или иного текста может оказать исследование его языковых особенностей, например анализ частоты употребления различных оборотов речи, синтаксических структур, отдельных слов и словообразовательных классов. Совсем недавно чрезвычайно интересный метод разграничения индивидуальных и функциональных стилей (на материале драматических и поэтических текстов английских авторов конца XVI — начала XVII в.) предложила Л. К. Каджазнуни (2, с. 138—141). Ею было проанализировано использование отдельных слов и словообразовательных классов в драмах, поэмах и сонетах Шекспира, Марло, Лили, Чапмена и Бена Джонсона. Л. К. Каджазнуни пришла к выводу, что авторские различия прослеживаются особенно четко при анализе употребления в тексте «грамматических слов» (местоимений, предлогов, союзов, модальных глаголов, глаголов to be и to have). Объективный метод, использованный Л. К. Каджазнуни, подтвердил, например, тот факт, что первая часть поэмы «Геро и Леандр» принадлежит Марло, вторая — Чапмену.

При идентификации стихотворного текста значительную роль играет учет структурных особенностей его ф о р м ы. Постулируя, например, что основным автором «Комедии ошибок» и «Ген-

риха IV» (2-я часть) был не Шекспир, а Марло, Робертсон (22, с. 15—19) ссылается на тот факт, что почти все тексты этих произведений написаны в манере «end-stopped periods», т. е. строками, которые соответствуют законченным синтаксическим и смысловым группам, тогда как для драматических произведений Шекспира более типичны длинные синтаксические и смысловые периоды, нередко заканчивающиеся не в конце, а в середине строки.

По мнению Б. В. Томашевского, к наиболее достоверным результатам приводит исследование особенностей ритма стихотворного текста сомнительного авторства: «...ритм есть инерция, создаваемая цепью стихов. И эта инерция индивидуальна для поэта. Подделать слово — легко. Подделать ритм возможно лишь после тщательного изучения его ...» (6, с. 249). Сам Томашевский произвел сравнительный анализ употребления ритмических форм четырехстопного ямба «Русалки» Пушкина и приписываемого Пушкину «Окончания Русалки». Действительным автором «Окончания» был, как предполагают, Зуев. Проследив характер распределения пропущенных сильных ударений на «иктовых» (теоретически сильноударных) позициях ямбической строки, а также особенности словоразделов «Русалки» и «Окончания», Томашевский пришел к выводу, что «Окончание Русалки» «... явно принадлежит не Пушкину, а какому-то эпигону, воспитанному более на цезурном, чем на бесцезурном стихе Пушкина <...> Кривая словоразделов определенно противоречит навыкам Пушкина конца его жизни и дает, например, немислимый у Пушкина в эти годы максимум на 7-м слоге» (6, с. 250). Исследование ритмических особенностей строки заставляет Томашевского сделать заключение, что Пушкину «Окончание Русалки» принадлежать не могло.

Если анализ ритма, по мнению Томашевского, может служить сильным аргументом *против* принадлежности поэту приписываемого ему произведения, то не так уверенно можно пользоваться результатами подобного исследования как аргументом *за* принадлежность произведения данному, а не иному автору. Здесь, по-видимому, необходим комплексный анализ текста по ряду параметров. И в том и в другом случае анализ тем успешнее, чем лучше автор представлен стихами одного и того же периода творчества и одного и того же метра. Такие стихи могут свидетельствовать о более или менее устойчивой ритмической манере поэта.

§ 2. Постановка задачи

В описываемом ниже исследовании мы пытались определить принадлежность Чосеру (Англия, конец XIV в.) последнего фрагмента поэмы «Роман о Розе». Известно, что английский перевод

средневековой французской поэмы «Роман о Розе» существует в трех фрагментах. Фрагмент «А» несомненно принадлежит Чосеру. Фрагмент «В» принадлежит иному автору, писавшему на диалекте Линкольншира. Вопрос об авторстве фрагмента «С» остается, по существу, открытым. По стилю и диалекту фрагмент «С» ближе к фрагменту «А», чем «В». Исследователи Чосера склонны все же приписывать этот фрагмент иному поэту (10, W. W. Skeat. Введение, с. XVI; с. 1).

Трудность идентификации авторства перевода фрагмента «С» осложняется двумя моментами. Во-первых, сам «Роман о Розе» написан не одним, а двумя французскими поэтами, стиль которых к тому же весьма различен. Гийом де Лори, автор первой части «Романа», начинает романтическое произведение-аллегорию. Форма романа — видение, которое является поэту во сне. Он попадает в сад, хозяин которого — Веселье. Сад населен фантастическими, условными существами. Там танцуют и поют Веселье и Вежливость, Красота и Гордость, Безделье и Щедрость, Богатство и Самонадеянность. В саду поэт видит прелестный бутон розы, в который он влюбляется. Так аллегорически начинается основная тема «Романа», который обещает стать лишь изысканным описанием мук и восторгов любви.

После смерти Гийома де Лори, спустя более чем пятьдесят лет, «Роман о Розе» был продолжен и завершен другим поэтом позднего средневековья — Жаном де Мэн. Жан де Мэн — поэт-сатирик. Его подход к теме, в рамках той же аллегии, резко меняется. Так, в диспуте, который ведет Любовь и Ханжество, последнее хвастается тем, что, одев облачение священника, оно держится поближе к богачам, отказывая в помощи беднякам; если, однако, его спрашивают о причине такого предпочтения, Ханжество оправдывается тем, что у богатых больше грехов, следовательно, им помощь нужнее, чем беднякам. Вторая (и большая) часть «Романа о Розе», таким образом — острая сатира.

Можно предположить, что двойное авторство и стилистические различия частей «Романа» окажут влияние и на фрагменты перевода. Однако, если перевод сделан одним и тем же лицом, то некоторые общие признаки частей текста, например принадлежность их одному и тому же диалекту, а также ряд особенностей формы стиха должны, по-видимому, сохраняться на всем протяжении произведения.

Вторая трудность при идентификации авторской принадлежности фрагмента «С» перевода «Романа о Розе» заключается в том, что этот перевод — раннее произведение Чосера. Поэтому возможно, что поэтическая манера Чосера в «Романе» окончательно еще не сложилась. Однако, если «Роман о Розе» оказался бы мало пригодным для идентификации произведений более поздних периодов творчества Чосера, три части «Романа» так

обширны (фрагмент «А» — 1705 строк, фрагмент «В» — 4105 строк, фрагмент «С» — 1887 строк), что дают достаточный материал для сравнения их друг с другом. Что касается формы стиха «Романа», то, как показал наш опыт анализа стиха анонимных английских «романов» XIII—XIV вв., индивидуальные особенности формы в основном сохраняются на протяжении *всего* произведения. Как правило, можно отметить лишь некоторое *нарастание* техники стиха от начала к концу произведения: поэт как бы осваивает избранную им форму. Аналогичное явление прослеживается и в более ранних памятниках. Так, Леман (17, с. 55) отмечает нарастание техники стиха от начала к концу «Христа» («Krist») Отфрида, написанного на верхне-немецком диалекте еще в IX в.

Для сравнения с «Романом о Розе» использовались данные анализа формы шести других поэм Чосера, авторство которых не вызывает сомнений. Это «Азбука» (An ABC), «Жалоба Состраданию» (The Complaynte unto Pite) и «Книга Герцогини» (The Book of the Duchesse), которые, как и перевод «Романа о Розе», относятся к раннему, так называемому «французскому» периоду творчества Чосера; выборки из поэм «Птичий парламент» (The Parliament of Foules) и «Дом Славы» (The Hous of Fame), которые характеризуют второй, «итальянский», период творчества поэта; «Кентерберийские рассказы» (The Canterbury Tales) — последний, оригинальный период творчества Чосера. Все вещи брались из издания Скита 1884 года (10). Для сравнения с Чосером привлекались данные анализа формы до-чосеровских романов и стихи крупных среднеанглийских поэтов-современников и последователей Чосера: Гауэра (11) Окклива (Noccleve, 15) и Лидгейта (18) (поэты конца XIV — начала XV вв.); Скейлтона (24) и Генрисона (16) (поэты второй половины XV в.).

Сравнительное обследование формы стиха фрагментов перевода «Романа о Розе» проводилось по трем основным параметрам. Прежде всего проверялась точность соблюдения поэтом силлабического принципа построения строки. Главным образом, прослеживалась величина слоговых промежутков между двумя соседними, как правило сильноударными слогами, занимающими «иктовые» позиции строки.

Затем выявлялись ритмические особенности употребления на потенциально ударных («иктовых») и потенциально безударных («неиктовых») слоговых позициях метрической схемы строки некоторых классов односложных слов.

Наконец, внимание обращалось на закономерности употребления в стихе некоторых исконно-английских двусложных и трехсложных слов, первый сильноударный слог которых не совпадает с «иктовой», теоретически ударной слоговой позицией

метрической схемы строки, а оказывается на теоретически безударной, «неиктовой» слоговой позиции.

§ 3. Первый тест: степень слогового единообразия строки

Во всех, даже ранних, произведениях Чосера строка характеризуется большим слоговым единообразием. Наше наблюдение показало, что постоянный слоговой состав строки Чосера отличает его вещи не только от стихов более ранних, анонимных авторов «романов» XII—XIV вв., но и от более поздних поэтов. Младшие современники Чосера: Лидгейт, Окклив (но не Гауэр) и все поэты XV — начала XVI вв. вплоть до Уайэтта (Wyatt) более или менее значительно варьировали слоговой состав строки, главным образом количеством безударных слогов между соседними ударными, занимающими «иктовые» позиции строки.

Для того, чтобы стало ясно, насколько высокая степень силлабичности типична для формы произведений Чосера, в отличие от стиха его предшественников и последователей, необходим хотя бы короткий экскурс в историю английской прозы конца XII—XV вв.

Рифмованный стих начал широко употребляться в Англии в тринадцатом веке. Он появился под влиянием поздней латинской и, особенно, французской систем стихосложения. Основным структурным принципом этих систем была рифма. Принципом внутренней организации французской строки был силлабизм.

Для средневекового латинского стиха, помимо постоянного слогового состава, была типична определенная простая последовательность ударных и безударных слогов. Альтернативность ударных и безударных слогов отличала средневековую латинскую поэзию от классической, где в определенной последовательности чередовались, как известно, долгие и краткие слоги. Чередование ударных и безударных слогов средневекового латинского стиха производилось в соответствии с простыми, по сравнению с классическим стихом, метрами: главным образом ямбом и хореем (23, с. 124). Закономерная альтернативность ударных и безударных слогов факультативно возникала и во французском стихе, не превращаясь, однако, в его ведущий структурный принцип.

До конца XII в. в Англии господствовал аллитерационный акцентный стих. Долгая строка этого стиха распадалась на два полустишья, в каждом из которых было два «икта». Первые, ударные слоги полнозначных многосложных слов или значимые односложные слова, заполнявшие «иктовые» позиции, аллитерировали (начинались с одного и того же звука). Особенно часто аллитерировали слоги на третьей, первой и второй позициях

долгой строки (см. например 17, с. 29). Величины междуиктовых слоговых интервалов колебались в пределах от ноля до трех слогов. Если принять во внимание долготные варианты ударных слогов, становится ясно, что слоговой ритм древне-английского аллитерационного стиха не был ни единообразным, ни ровным (17, с. 29; 4).

К XII в. в английском языке произошел ряд фонетических и морфологических изменений, релевантных для системы его стиха. В числе фонетических изменений можно отметить уничтожение фонологически значимого противопоставления ударных гласных по долготе (см. например 3, с. 10 и сл.) и ослабление второстепенных ударений в сложных словах (17, с. 100). В результате этих изменений несколько унифицировался ритм языка и появилось значительное количество новых безударных слогов. Большое количество безударных слогов возникло и в результате морфологических изменений (17, с. 98; 4). В позднем древне-английском языке появились аналитические формы времени, систематизировалось употребление артиклей, расширилось использование сложных предложений. Вместе с этим в языке возникло много служебных и полуслужебных слов (вспомогательных глаголов, артиклей, относительных местоимений и наречий). В составе фразы все эти слова характеризовались слабым ударением. Высокое количество слабоударных односложных слов и сильноударных односложных и двусложных слов способствовало укреплению ритмической тенденции английской речи, существующей и поныне (7, с. 9—10).

Описанные выше языковые изменения привели к начавшемуся выравниванию слогового ритма еще в позднем древне-английском аллитерационном стихе (7, с. 100; 4). В XII в. была заимствована новая система стихосложения, структурными принципами которой являлись рифма и фиксированное количество слогов в строке. Альтернатива ударных и безударных слогов была не чужда заимствованной просодической системе. Результатом как просодических заимствований, так и внутриязыковых причин явилась иная, по сравнению с древне-английской, система стихосложения (23, с. I, с. 49; 4). Относительно высокая акцентно-слоговая урегулированность строки нового стиха конца XII—XIII вв. весьма значительно отличает ее от ритмически малооднородной строки древне-английского аллитерационного стиха.

Как будет показано ниже, стих конца XII—XIII вв. в целом носил *дольниковый* характер. В нем, однако, прослеживается явная тенденция к такой акцентно-слоговой урегулированности, которая у отдельных поэтов еще до Чосера (например, в анонимной поэме-диспуте конца XII — начала XIII вв. «Сова и

Соловей») и безусловно у самого Чосера вылилась в силлаботонический стих.

В проанализированных нами «романах» XIII в. нарастает акцентная и слоговая урегулированность строки. В «романах» прослеживались: 1) степень постоянства в количестве сильных («иктовых») ударений на строку; 2) регулярность «ямбического» начала строки (наличие одного безударного слога перед первым «иктовым» сильным ударением строки); 3) количество безударных слогов между соседними «иктовыми» сильными ударениями; 4) характер отклонений от господствующего метрического принципа альтернации одного или (гораздо реже) двух безударных слогов с одним ударным слогом. Приведем некоторые данные.

Первый сохранившийся рифмованный роман — «Король Горн» (King Horn) (19) — написан примерно в 1225 г. Моделью, очевидно, послужили полустихи французского двенадцатисложника. Строки несут 2, 3 или 4 сильных ударения. Большинство строк трехударно (80% строк текста). «Ямбическое» начало характеризует минимум 56% всех строк. 41,7% всех трехударных строк и 33% четырехударных строк содержат хотя бы один удвоенный междуиктовый слоговой интервал.

Роман «Флорис и Баншефлер» (Floris and Blanchefleur) (19), написан примерно в 1250 г. Это — перевод или пересказ с французского. Основная слоговая модель — французский восьмисложник. Строки романа содержат от 2 до 4 сильных ударений. Четырехударные строки составляют около 75% всего текста, трехударные строки — около 17% текста. Примерно 63% всех строк начинается «ямбически» (на 7% больше, чем в «Короле Горне»). 50% четырехударных строк и 60% трехударных строк содержат хотя бы один удвоенный междуиктовый слоговой промежуток.

«Хавелок» (Havelok the Dane) (19); роман, написанный примерно в 1275 г. Четырехударные строки занимают уже 97% всего текста (на 22% больше, чем в «Флорис и Баншефлер»). «Ямбическое» начало характеризует 66% строк. Удвоенные междуиктовые слоговые промежутки содержатся в 37% четырехударных строк.

Роман «Гай Варвик» (25), написанный примерно в 1300 г. Все строки четырехударны. «Ямбическое» начало свойственно 72% строк. «Удвоения» содержатся в 52% строк.

Удивительная акцентно-слоговая урегулированность наблюдается в таком раннем произведении как «диспут» «Сова и Соловей» (20) (конец XII — начало XIII вв.). Все строки «Совы и Соловья» четырехударны. «Ямбически» начинается 82% строк. Удвоения междуиктовых слоговых промежутков встречаются только в 23% строк текста.

Во всех этих произведениях одним из слоговых элементов удвоенных безударных промежутков является, как правило, конечное — *e* (грамматическое или по аналогии). Конечное — *e*, вероятно, было уже значительно редуцированным и, возможно, иногда не произносилось в слабоударных словах типа местоимений (25, глава XI, с. СХХVII). Меньше чем через сто лет конечное — *e* стало полностью архаичным. В стихе Чосера конечное — *e* произносилось факультативно, тогда, когда этого требовал акцентно-слоговой принцип ритма Чосеровской строки.

Вероятность возникновения двусложного междуиктового интервала во всех стихах XIII—XIV вв. гораздо ниже вероятности односложного интервала. Так, в трехударных строках «Короля Горна» вероятность появления удвоенного междуиктового слогового промежутка равна 0,18 (отношение числа удвоений к числу всех междуиктовых безударных промежутков), в «Хавелоке» — 0,09, а в «Книге Герцогини» Чосера, даже если не учитывать узаконенной элизии в сочетаниях слов типа *тапу* + неопределенный артикль (*тапу а...*) и стяжений в словах типа *everu*, *over*, вероятность появления удвоенного междуиктового интервала равна 0,02. Если принимать во внимание узаконенную элизию в сочетаниях типа *тапу а...* и закономерное синкопирование слов типа *over*, *everu*, вероятность слогового удвоения междуиктового безударного промежутка в «Книге Герцогини» падает до 0,009.

Количество строк, не укладывающихся в господствующий метрический принцип, падает от 10,5% строк в «Короле Горне», до 5,7% строк в «Гае Варвике», причем характер их унифицируется. Это строки с пропущенным слогом, как правило — пятым (междуиктовым) слогом строки. Строки с пропущенным междуиктовым слогом стали, по-видимому, моделью так называемых «перебитых» (*broken — backed lines*) строк пятистопного ямба младшего современника Чосера — Джона Лидгейта.

Удвоения и пропуски междуиктовых слогов прослеживаются в разном количестве почти у всех поэтов конца XIV—XV вв. Так, у Лидгейта удвоения содержатся в 12% пятииктовых строк, у Скельтона в поэме «При дворе» (*The Vouge of Court*, конец XV в.) — в 15% строк. В 5,8% строк Лидгейта и 8% строк Скельтона опущен пятый (теоретически безударный) слог. «Хоренческое» начало строки (первая слоговая позиция перед первым «иктовым» ударением не заполнена слогом) характеризует примерно 3% строк Лидгейта и Скельтона.

В отличие от своих предшественников и последователей, Чосер всегда строго придерживался силлабического принципа. Так, в самом раннем оригинальном произведении Чосера «Книга Герцогини» (1337 строк) «удвоения» содержатся в 4% строк, а в «Кентерберийских рассказах» они фактически отсутствуют. «Хо-

реическое» начало характеризует 2,8% строк «Книги Герцогини» и меньше 1% строк «Кентерберийских рассказов». Строки с опущенным пятым слогом Чосеру вообще не свойственны. Отсюда следует, что отсутствие высокой степени слогового единообразия строки может явиться одним из аргументов *против* принадлежности стихотворного текста Чосеру.

Приведем данные слоговой структуры трех фрагментов «Романа о Розе» и сравним их с данными по «Книге Герцогини».

В фрагменте «А» удвоения междуиктового слогового промежутка (обычно не больше одного на строку) встречаются в 4,9% строк, в «В» — 10,2%, в «С» — 7,6%, в «Книге Герцогини» — в 3% строк.

«Хореические» начала характеризуют 2,5% строк фрагмента «А», 7,3% строк фрагмента «В», 2,9% строк фрагмента «С» и 2,8% строк «Книги Герцогини».

Выпавший безударный слог в середине строки встречается всего в двух строках фрагмента «А» или в 0,1% строк (и то возможна иная интерпретация структуры строки), в пятнадцати строках фрагмента «В» (0,8% строк), в двух строках фрагмента «С» и двух строках «Книги Герцогини».

Прослеживая количество строк, содержащих хотя бы один удвоенный междуиктовый слоговой промежуток, нельзя не обратить внимание на большое количество «удвоений» фрагмента «В». Это — явно не Чосеровская манера. Что касается фрагмента «С», то если бы не фрагмент «А», можно было бы предположить, что Чосер начал с относительно высокого количества «удвоений», уменьшив их количество в «Книге Герцогини». Однако количество удвоений в «А» ниже, чем в «С». Наша практика, как уже отмечалось, свидетельствует о том, что на протяжении одного и того же стихотворного текста большого объема техника поэта чаще всего не деградирует, а совершенствуется. Трудно представить себе, что Чосер начал переводить «Роман о Розе» с конца. Относительно высокое количество строк с «удвоениями» в фрагменте «С» — довод против его принадлежности Чосеру.

По количеству «хореических» строк и выпавших слогов в середине строки фрагмент «С» *сходен* с «А» и «Книгой «Герцогини»». От них явно *отличается* фрагмент «В». В нем слишком много «хореических» строк и чаще, чем в других текстах, употреблены «перебитые строки».

§ 4. Второй тест: особенности распределения односложных слов по строке

Вторым тестом авторской принадлежности фрагмента «С» послужил анализ характера распределения по стихотворной строке некоторых классов односложных слов. Поскольку стихи Чосера написаны по силлабо-тоническому принципу и в каждой

поэме количество сильных («иктовых») ударений на строку как правило постоянно (например, четыре в «Доме Славы», пять в «Кентерберийских рассказах»), представляется возможным вычленить метр стиха как альтернатию потенциально слабоударных и сильноударных слоговых позиций через одну. Возможно вычленить метр и до-Чосеровского стиха, только там при более постоянном количестве потенциально сильноударных («иктовых») слоговых позиций количество безударных слогов, входящих на каждый междуиктовый промежуток, варьируется в пределах 1—2 слога. При этом, как указывалось выше, вероятность возникновения удвоенного безударного промежутка значительно ниже вероятности употребления односложного промежутка между двумя соседними сильными, «иктовыми» ударениями.

«Иктовые» слоговые позиции метрической схемы, как правило, заполняются в тексте стиха сильноударными слогами, «неиктовые» позиции — слабоударными слогами. Такая общая тенденция в распределении ударных и безударных слогов оказывается у разных поэтов выдержанной с различной степенью точности. Например, по нашим подсчетам, в тексте силлабо-тонического стиха может содержаться от 8% (Чосер) до 19% (Донн) сильноударных слогов, употребленных на потенциально слабоударных, неиктовых слоговых позициях пятиударной стихотворной строки.

Основным лексическим и, соответственно, слоговым материалом английского стиха являются односложные слова, которые употребляются в нем еще чаще, чем в прозе. Даже в стихе XIII в. их количество превышает 60% всей лексики (например, 64,5% всех слов романа «Хавелок»). В произведениях более поздних авторов односложные слова составляют до 80% всей лексики (83,7% всех слов у Скельтона, 79,7% слов у Уайэтта, 81% слов у Бена Джонсона).

Английские односложные слова можно разделить на классы, исходя из особенностей распределения по метрическим позициям стихотворной строки слов различных лексико-грамматических категорий и принимая во внимание возможную степень их обычной фразовой акцентуации. Выделяемые классы обычно уже традиционных частей речи. Так, выделялись классы: смысловых глаголов, модальных глаголов, вспомогательных глаголов; личных местоимений, местоимений — существительных, адекватных недетерминативных местоимений; сочинительных союзов, подчинительных союзов и т. д. Особенности распределения по метрико-слоговым позициям строки различных классов односложных слов можно проследить с помощью их метрических индексов (МИ). МИ — это цифра, характеризующая отношение количества случаев употребления слов какого-либо класса на потенциально сильноударных («иктовых») слоговых позициях

строки к количеству случаев употребления слов этого же класса на потенциально слабоударных позициях строки.

Данные МИ оказываются в целом постоянными для всех английских поэтов. Так, существительные всегда имеют самый высокий индекс [от 22,0 у Попа (XVIII в.) до 3,7 у Окклива и 3,2 в «Короле Горне»]; МИ наречий почти всегда равен единице; МИ союзов и артиклей составляют десятки и сотые доли единицы. В пределах этих общих закономерностей наблюдаются и четко выраженные индивидуальные особенности, характеризующие не только стихотворные тексты определенного периода и школы, но даже, по-видимому, индивидуальный стиль поэта.

В качестве примера того, как данные метрических индексов способны, наряду с остальными фактами, выявлять особенности стихотворной формы определенного периода, приведем некоторые данные по классу «существительное». Проследивая изменения МИ слов этого класса, можно выделить периоды канонизации и деканонизации английского силлабо-тонического стиха. МИ существительных «Короля Горна» (начало XIII в.) — 3,2. Стих носит дольниковый характер, силлабо-тонический канон еще не сложился. У Чосера (конец XIV в.) МИ существительных в «Кентерберийских рассказах» равен 14,5. Силлабо-тонический стих сложился. У Окклива (начало XV в.) МИ существительных падает (3,7), отражая расшатанный, деканонизованный стих этого поэта (и, в известной степени, всех поэтов пятнадцатого века). В начале XVI в. канонизация стиха нарастает (МИ существительных Уайэтта — 13,7) и достигает вершины (МИ существительных Сарри — 22,0). Затем постепенно наступает период большей вольности формы стиха, заканчивающийся значительно расшатанным стихом Донна. Этот процесс отражает изменения МИ существительных: у Спенсера 19,6, у Бена Джонсона — 9,0 (у Шекспира (сонеты) — 8,4, у Джона Донна — 5,4. Процесс усиления канонизации стиха XV—XVIII в. отражается увеличением МИ существительных: у Мильтона — 16,0, у Драйдена — 17,0, у Попа (вершина канонизации) — 21,0. Период жесткого силлабо-тонического канона сменяется некоторой расшатанностью стиха у поэтов-романтиков XIX в. МИ существительных у Байрона равен 15,0, у Китса — 18,0.

Абсолютные величины и соотношения МИ классов односложных слов способны, по-видимому, выявить и индивидуальные особенности стиля поэта. В частности, для стихотворной формы Чосера характерно определенное соотношение индексов двух классов: прилагательных и смысловых глаголов. МИ прилагательных Чосера обычно выше индексов смысловых глаголов (табл.). Это явление отличает большинство произведений Чосера от стихов других поэтов XIV—XV вв. и может быть использовано, в сочетании с другими фактами, для идентификации авторства Чосера.

Метрические индексы сравниваемых классов односложных слов

	Чосер													
	Роман о Розе			Азбука	Жалоба Состраданию	Книга Герцогини	Парламент Птиц	Дом Славы	Кентерберийские Рассказы	Гауэр	Окклив	Лидгейт	«Хавелок»	«Гай Варвик»
	А	В	С											
Существительные	8,5	9,4	6,5	11,7	17,7	6,7	8,6	10,0	14,0	12,2	3,7	14,6	9,1	8,5
Смысловые глаголы	3,8	6,0	4,0	3,0	6,3	3,7	3,4	2,6	3,5	4,1	4,0	4,2	7,6	5,0
Прилагательные	6,8	3,8	3,9	10,0	14,0	3,8	6,6	4,0	6,2	4,6	4,0	3,5	2,6	2,5
Количество строк выборки	1250	1250	1887	184	118	1334	625	780	625	780	625	625	655	712

Для сравнения с Чосером взяты МИ односложных существительных, глаголов и прилагательных в стихах Гауэра, Окклива и Лидгейта, а также двух романов XIII в.

Как уже отмечалось, МИ прилагательных Чосера обычно значительно выше МИ глаголов. Так, в стихотворении «Азбука» МИ глаголов в три раза ниже МИ прилагательных; в «Птичьем Парламенте», «Доме Славы» и «Кентерберийских рассказах» — в два раза ниже индекса прилагательных. Лишь в «Книге Герцогини» МИ прилагательных почти равен (но все-таки выше) МИ глаголов. У прочих среднеанглийских поэтов МИ глаголов обычно выше МИ прилагательных, реже — равен ему.

В фрагменте «А» «Романа о Розе» наблюдается чисто Чосеровское соотношение: индекс глаголов почти вдвое *ниже* МИ прилагательных. В фрагменте «В» соотношение между МИ глаголов и прилагательных прямо противоположно Чосеровскому: МИ глаголов почти вдвое *выше* МИ прилагательных. Этот факт вновь подтверждает существующую точку зрения, что автором

его был не Чосер. МИ фрагмента «С» могли бы быть названы не Чосеровскими, если бы они не напоминали МИ «Книги Герцогини». Правда, в «Книге Герцогини» соотношение МИ все-таки в стиле Чосера, во фрагменте «С» это соотношение слегка нарушено. Можно, казалось бы, предположить, что МИ фрагмента «С» характерны для раннего Чосера. Однако уже в «А» проявляются особенности, сохраняющиеся на протяжении всего творчества поэта. Некоторое сходство данных фрагмента «С» с данными «Книги Герцогини» заставляет высказать предположение, что фрагмент «С» мог принадлежать раннему Чосеру. Отличие его от всех прочих стихов Чосера, в том числе от фрагмента «А», с бóльшим, на наш взгляд, основанием, говорит о том, что фрагмент «С» был написан не Чосером.

§ 5. Третий тест: употребление исконно-английских многосложных слов в позиции «несовпадения»

В третьем типе теста авторской принадлежности фрагмента «С» «Романа о Розе» исследовалось употребление исконно-английских двусложных и трехсложных слов, первый (сильноударный) слог которых занимает потенциально безударную слоговую позицию стихотворной строки. Второй (слабоударный) слог таких слов оказывается на потенциально ударной («иктовой») слоговой позиции строки. Подобное несовпадение проявляется особенно четко в *конце* строки, когда второй слог исконно-английского слова оказывается на последней теоретически сильноударной, «иктовой» позиции и рифмуется с односложным словом. Однако известно, что в исконно-английских многосложных словах сильное ударение падает на *первый* слог, если только этот слог не прилагольная приставка. Ниже следуют примеры подобных «несовпадений». Значками (+) и (—) обозначаются потенциально ударные и безударные слоговые позиции строки. Точка над гласной говорит о ее произношении, под гласной — о выпадении.

For I entende to no thing,

But to my joye, and my ^{— +}'pleying.

(Чосер. Роман о Розе, «А»,
строки 205—206)

... had she

Surmounted hem alle of beaute,

Of maner and of comelinesse,

Of stature and wel set ^{— + —}'gladnesse

(Чосер. Книга Герцогини,
строки 825—828)

My moder is she, and of 'childhedz

I bothe worshi⁻pe hir, and eek drede. (Чосер. Роман о Розе, «С», строки 5885—5886)

And thus his warisoun he took (Чосер. Роман о Розе,
For the lady⁻ that he forsook. «А», строки 1537—1538)

“... Han certeyn doon hit for bountee,
And for no maner other thing.”

“I grauntè yow al your ask⁻ing. (Чосер. Дом Славы, строки 1697—1700)

Though I sik⁻nesse have upon honde
And long have had, yet wol I fonde
To write and do my besinesse ...

(Гауэр. Исповедь другу, строки 61—63).

Существуют различные попытки интерпретировать употребление исконно-английских слов на метрических позициях, обратных требованию акцентно-слоговой структуры этих слов. Одни исследователи полагают, что главная причина — слабость техники поэтов, не справлявшихся с силлабо-тоническим метром (15, с. 55). Другие считают, что подобное употребление многосложных слов (главным образом, в начале строки и после цезуры пятистопного ямба) является канонизованным допущением, ритмическим вариантом ямбического метра (13, с. 40—49). Третьи видят в этих словах признак силлабического стиха, в котором не выдерживается принцип акцентной альтернации слогов (1, § 29, с. 200). Четвертые утверждают, что слова с «несовпадением» претерпевают в стихе переакцентуацию под давлением метрической схемы размера (*Metrische Drückung*), не меняя правильности силлабо-тонического стиха (например 8, § 271, с. 159). Пятые, указывая на неустойчивость акцентных норм английского языка XI—XV вв., постулируют, что по аналогии с многочисленными французскими заимствованиями этого периода, которые несли прототипическое ударение на последнем слоге, некоторые исконно-английские слова стали иметь акцентные дублиеты с второстепенным (или даже вторым главным) ударением на втором слоге (9, § 20, с. 25; 19, с. 45). Вариантом этой точки зрения является предположение о существовании трехсложных и двухсложных дублиетов слов с конечным — е и

без него типа li'vinge — 'living, ударение в которых падало то на второй, то на первый слог соответственно (14, с. 191).

Подробный анализ акцентных особенностей слов с «несовпадением», их этимологии, морфологической структуры, звукового состава и распределения по стихотворной строке будет дан в специальной статье. Для настоящего исследования достаточно краткое описание свойств интересующих нас слов.

Поскольку ударение на первом слоге безусловно характерно для исконно-английских слов, их употребление на (— +) позиции строки говорит об определенной расшатанности силлаботонического принципа, вычленимого из всего текста стиха.

Однако существование редкого акцентного варианта с второстепенным ударением на втором слоге некоторых исконно-английских двусложных и трехсложных слов кажется нам возможным. В особенности это касается слов со словообразовательными суффиксами. О том, что словообразовательные суффиксы несли второстепенное ударение в древне-английском языке, говорил, например, А. И. Смирницкий (5, с. 62). По-видимому, некоторые суффиксы несли второстепенное ударение и в средне-английском языке. Здесь могла, во-первых, играть роль их неполная десемантизация. Некоторые суффиксы еще не порвали этимологической связи с теми полнозначными словами, от которых они произошли. Так, еще в тексте диспута XII в. «Сова и Соловей» *wis dom* (мудрость, мудрый совет) пишется раздельно; в текстах XIII в. это — одно слово, однако второстепенное ударение на суффиксе могло какое-то время сохраняться.

Вторая причина возможного второстепенного ударения на суффиксах — аналогия с французскими заимствованиями. Так, по аналогии с заимствованиями *noblesse*, *provesse*, *maitresse* стали получать ударение на суффиксе не только гибриды типа *goddesse* (корень — исконно-английский, суффикс — романский), но и исконно-английские слова типа *gladnesse*, где англо-саксонский суффикс — *nesse* в звуковом отношении напоминает романский суффикс — *esse*.

Более сомнительным, однако, правдоподобным является предположение о факультативном второстепенном ударении на втором слоге некоторых простых слов, в том числе слов, оканчивающихся на [ɪ] (в написании *i*, *ie*, *y*). (12, т. 2, § 265, с. 830). Объясняется оно тем, что в раннем средне-английском языке начался процесс удлинения гласных в открытом ударном слоге. Однако этот процесс, по-видимому, мог затронуть и нередуцированные гласные безударных слогов. Удлинение гласного создало эффект второстепенного ударения на последнем слоге. Это соображение подтверждается следующим фактом. В период Великого сдвига гласных изменению подверглись только глас-

ные ударных слогов. Однако некоторые орфоэписты XVI в. прямо говорят о существовании вариантов (правда, редких) с *дифтонгом* в последнем слоге слов типа *lady, body, penny, many*, наряду с широкоупотребимым вариантом, где конечный звук — [i] (12, т. 2, § 275, с. 843). Не потому ли слово «*lady*» относительно часто попадает у средне-английских поэтов в положение «несовпадения», что оно могло иметь второстепенное ударение на втором слоге? По мнению Добсона, сделанному на основании изучения наблюдений орфоэпистов XVI в., система второстепенных ударений характеризовала речь образованных людей Англии в поздний средне-английский и ранний ново-английский периоды языкового развития (12, т. 2, § 1, с. 445).

Существование вариантов слов с второстепенным ударением подтверждается, на наш взгляд, их особой локализацией в стихотворной строке, особенно — в конце строки, где второй слог таких слов (обычно — суффикс) нередко рифмовался с односложным словом (*living — thing, king, ring* и т. д.).

Однако труднее представить себе ударение на втором слоге, например, глаголов с личными окончаниями или простых слов типа *summer, moder*, которые также (правда, как правило, не в конце строки) попадают в положение «несовпадения».

Количество исконно-английских слов с «несовпадением» в любом стихотворном тексте XI—XV вв. сравнительно ограничено. Примером минимального количества «несовпадений» является «Сова и Соловей»; 0,07 слова с «несовпадением» на строку; примером максимального — стихи Генрисона [16], шотландского поэта конца XV в.: 0,18 слова на строку. Это говорит, прежде всего, о том, что если и существовали варианты некоторых слов с ударением на втором слоге, они были достаточно редкими, типичными, возможно, только для медленной, торжественной и/или стихотворной речи. Сравнительно осторожное употребление слов в положении «несовпадения» свидетельствует также о том, что поэты обычно сознавали, что подобное использование многосложных слов расшатывает силлабо-тонический стих. Недаром этих слов так мало в технически более совершенных и явно силлабо-тонических произведениях типа «Сова и Соловей» и относительно много в расшатанных стихах Окклива (0,12 на строку).

Чосер всегда с большой осторожностью употреблял исконно-английские слова в положении «несовпадения», причем их соотношение с количеством строк удивительно постоянно. Так, во фрагменте «А» «Романа о Розе» Чосер употребил 0,06 слова с «несовпадением» на строку, в «Книге Гердогини» — 0,07 слова, в «Доме Славы» и в «Кентерберийских рассказах» по 0,06 слова на строку. Следовательно, проследив количество и характер употребления слов с «несовпадением» в трех фрагментах «Ро-

мана о Розе», мы получим еще один возможный аргумент за или против принадлежности Чосеру фрагмента «С».

Как уже говорилось, в фрагменте «А» приходится 0,06 слова с «несовпадением» на строку. В отличие от фрагмента «А», на одну строку фрагментов «В» и «С» приходится по 0,1 слова с «несовпадением». Отношение 0,1 и выше характеризует, по нашим наблюдениям, авторов более расшатанного стиха. Для Чосера типичны показатели ниже 0,1. Следовательно, слова с «несовпадением» употреблены как в фрагменте «В», так и в фрагменте «С» *не по Чосеру*.

Существуют и другие признаки, по которым можно пытаться идентифицировать авторство двух последних фрагментов «Романа о Розе». Так, фрагмент «В», как известно, написан на диалекте Линкольншира. В этом фрагменте встречаются, например, формы причастий прошедшего времени на — *and*, типичные для северных диалектов. Такие формы не употреблены ни в фрагменте «А», ни в «С», написанных на юго-восточном диалекте.

Во фрагменте «А» три раза употреблены составные рифмы (*rounce — enclos is, ieeif is — slevis, countenaunces — on the daunce is*). Такие рифмы ни разу не встретились в фрагменте «В», но семь раз возникают в фрагменте «С» (*requesteés — honest is, nede is — dedes, apert is — certes, chaieres — ful dere is* и др.).

Диалектные особенности и сходство типов рифмы сближают фрагменты «А» и «С», противопоставляя их «В».

§ 6. Итоги

Повторим вкратце полученные результаты сравнения трех фрагментов перевода «Романа о Розе» и сделаем некоторые выводы.

За принадлежность фрагмента «С» Чосеру говорят следующие факты.

1. Диалектальные особенности и структура рифм сближают «А» и «С», противопоставляя их явно не Чосеровскому «В».

2. Строки с опущенным *первым* безударным (до-иктовым) слогом составляют 2,5% фрагмента «А», 2,9% фрагмента «С» и 2,8% «Книги Герцогини». В отличие от этих текстов, в фрагменте «В» первый слог опущен в 7,3% строк, т. е. в три раза чаще, чем в «А» и в два с половиной раза чаще, чем в «С». Количество «хореических» начал строк фрагмента «С», следовательно, говорит в пользу его атрибуции Чосеру.

Фрагмент «В» отличается от более сходных между собой «А» и «С» немногочисленными случаями безударных слогов, выпавших и в середине строки. В «А» и «С» это явление фактически отсутствует, сближая оба фрагмента.

Неопределенный результат дает сравнение метрических индексов односложных глаголов и прилагательных. Соотношение МИ анализируемых классов слов во фрагменте «В» резко отличается этот последний от всех произведений Чосера. Во фрагменте «С» соотношение МИ глаголов и прилагательных для Чосера не совсем типично. Соотношение, напоминающее данные фрагмента «С», наблюдается лишь в самом раннем оригинальном произведении Чосера «Книга Герцогини». Сходство «С» с «Книгой Герцогини» могло бы заставить сделать предположение, что соотношение МИ фрагмента «С» характерно для раннего Чосера. Это заключение, однако, мешают сделать данные МИ фрагмента «А», которые отличаются от «С» и напоминают все остальные, более поздние произведения Чосера. Можно выдвинуть гипотезу, что Чосер почему-либо начал перевод с конца «Романа о Розе». Однако, предположение это сомнительно. Молодому Чосеру, написавшему свое первое оригинальное произведение «Книга Герцогини» не в духе сатирика де Мэн, а в лирическом ключе Гийома де Лори, первая часть «Романа о Розе», по-видимому, нравилась не меньше, если не больше второй.

Данные, полученные с помощью МИ классов односложных слов, описывают фрагмент «С» как «не совсем Чосеровский».

Против атрибуции фрагмента «С» Чосеру, пожалуй, говорят цифры, характеризующие количество удвоенных междуиктовых слоговых интервалов. Удвоенные междуиктовые промежутки встречаются в 4,9% строк фрагмента «А», в 10,2% строк «В», в 7,6% строк «С» и в 3% строк «Книги Герцогини». Эти данные говорят против принадлежности Чосеру не только фрагмента «В», но и «С», т. к. трудно поверить в неожиданное ослабление техники стиха Чосера в фрагменте «С», по сравнению с «А», если только Чосер не начал переводить «Роман о Розе» с конца. Более вероятной кажется следующая тенденция: от 4,9% строк с удвоениями в «Романе» Чосер пришел к 3% таких строк в «Книге Герцогини», а в более поздних произведениях отказался от них совсем. Если такая тенденция действительно была характерной для Чосера, фрагмент «С» принадлежит не ему.

Однако, нельзя не отметить, что расхождение в удвоении слоговых интервалов между фрагментами «А» и «С» не столь значительно, как между «А» и «В», явно принадлежащими разным авторам. Приведем некоторые дополнительные данные.

Известно, что в английской рукописи романа XIV в. «Повесть о Фрейн» («Lai le Freine», 19) отсутствует 78 строк. Так как «Повесть о Фрейн» — перевод с французского оригинала, недостающие строки были восполнены в 1810 г. Генри Вебером (H. W. Weber), специалистом по средне-английскому языку и стиху. Вебер старался тщательно имитировать средневековый текст. Однако наши подсчеты выявили, что в тексте XIV в. уд-

воения содержатся в 14,8% строк, а в имитации Вебера — в 28,4% строк, т. е. почти в два раза больше.

Сходное расхождение существует между фрагментами «А» и «В» «Романа о Розе». Фрагмент «С» отличается от «А» не так резко, как «В» или как вставка Вебера — от средневекового оригинала «Повести о Фрейн».

Против атрибуции фрагмента «С» Чосеру говорят данные употребления многосложных слов в положении «несовпадения». Многосложные исконно-английские слова, ударный слог которых не совпадает с иктовой позицией строки, употреблены в фрагменте «А», как и в других произведениях Чосера, в количестве 0,06 слова на строку. В фрагментах «В» и «С» употреблено по 0,1 такого слова на строку. Цифра 0,1 и выше характеризует авторов более расшатанного стиха, чем Чосеровский.

В целом можно выдвинуть предположение, что фрагмент «С» принадлежит не Чосеру, а поэту-эпигону, знавшему особенности стиля Чосера и пытавшемуся его имитировать. Имитации легче поддались наиболее заметные части строки — начала («хореические» строки) и концы (рифма). Середины строк (удвоения междуиктовых интервалов, слова с «несовпадением») отклоняются от Чосеровской манеры. Форма стиха постулируемого автора лишь отчасти похожа на форму Чосера; поэт часто оказывается где-то рядом с Чосером, не укладываясь в более точные параметры Чосеровского стиха.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жирмунский В. М. Введение в метрику. Л., 1925.
2. Каджазуни Л. К. Применение статистических методов для разграничения индивидуальных и функциональных стилей. Проблемы прикладной лингвистики. Тезисы межвузовской конференции. М., 1969.
3. Либерман А. С. Средне-английское удлинение гласных в открытом слогe с фонологической точки зрения. Автореф. канд. дисс. Л., 1965.
4. Смирницкая О. А. Лингвистические факторы развития и гибели аллитерационного стиха в Англии; в сб.: «Вопросы английской филологии», Тула, 1970, с. 71—89.
5. Смирницкий А. И. Древнеанглийский язык. М., 1955.
6. Томашевский Б. В. «Пятистопный ямб Пушкина». О стихе. Статьи. Л., 1929.
7. Торсуев Г. П. Вопросы акцентологии современного английского языка. М.—Л., 1960.
8. ten Brink V. Chauceres Sprache und Verskunst. Leipzig, 1884.
9. Brunner K. An Outline of Middle English Grammar. Cambridge, Massachusetts, 1963.
10. Chaucer G. The Complete Works of Geoffrey Chaucer, ed. by W. W. Skeat. Oxford, 1884.
11. Gower J. Confessio Amantis of John Gower. V. 1—3. London, 1857.
12. Dobson E. J. English Pronunciation 1500—1700. Oxford, 1957.
13. Foxwell A. K. A Study of Sir Thomas Wyatt's Poems. New York, 1964.
14. Halle M., Keyser, S. T. Chaucer and the Study of Prosody. "College English", vol. XXVIII, No. 3, 1966, p. 187—219.
15. Hammond E. P. English Verse between Chaucer and Surrey. New York, 1965.

16. Henryson R. Poems. Oxford, 1963.
17. Lehmann W. P. The Development of Germanic Verse Form. Austin, 1956.
18. Lydgate J. Minor Poems of John Lydgate. Part II. Secular Poems. London, New York, Toronto, 1961.
19. Middle English Verse Romances, ed. by D. B. Sands. New York, 1966..
20. The Owl and the Nightingale, ed. by J. W. H. Atkins. Cambridge, 1922.
21. Padelord F. M. Surrey's Contribution to English Verse. Предисловие к собранию стихов Сарри "The Poems of Henry Howard, Earl of Surrey". Seattle, 1928.
22. Robertson J. M. The Genuine in Shakespeare. London, 1930.
23. Saintsbury G. A History of English Prosody. London, New York, 1961
24. Skelton J. The Complete Poems of John Skelton. Ed. by Ph. Henderson. London, Toronto, 1948.
25. Speculum Gy de Warewyke. Ed. by G. L. Morrill. London, 1898.

К СЕМИОТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ «ПОЭМЫ БЕЗ ГЕРОЯ»

Р. Д. Тименчик

«Поэма без героя» Анны Ахматовой не случайно стала предметом семиотических штудий последнего времени (Т. В. Цивьян, В. Н. Топоров). Мы имеем дело не просто с *Parallelenjagd* — наметившийся подход обусловлен структурной спецификой именно данного текста.

Показательно обращение одного из самых пронизательных исследователей ахматовского творчества Б. М. Эйхенбаума к категории мифа: «Глубина мифа, в которой Муза становится заново живым поэтическим образом», «Избранничество, мифология. Колдовское», «Это придает всей ее лирике мифологическую основу — ту, которая нужна для подлинной высокой лирики», «Лирика, превращающаяся в миф...»¹. Не менее показательно пастернаковское слово «первозданность» для означения своеобразия ахматовской поэзии². Напомним также ахматовскую характеристику Достоевского, которая является и косвенной автохарактеристикой:

Вот и сейчас перемешает все
И сам над первозданным беспорядком,
Как некий дух, взнесется.

Аналогия с мифологическими структурами представляется уместной и при анализе «Поэмы без героя» в связи с проблемой использования «чужого слова» в ее тексте. Термины «заимствование», «влияние», «плагиат» описывают это явление весьма неточно. Гораздо более адекватным является понятие «*bricolage*», которым К. Леви-Стросс определяет механизмы мифологического

¹ День поэзии 1967. Л., 1967, 169—171. Ср.: К. Мочульский. Поэтическое творчество Анны Ахматовой: «Вчувствование в природу материала делает метафору — поэтической реальностью и развивается в целый миф-фабулу» («Русская мысль», София, 1921, № 3—4, с. 196).

² Борис Пастернак. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1965, с. 199.

мышления³. Аналогия основывается на том, что авторская мысль в «Поэме» выражается средствами разнородного материала, обширного, но принципиально ограниченного пределами Памяти Автора. Признаки пространственной семантики выделяются в ахматовских метафорических обозначениях Памяти: «И в памяти черной пошарив, найдешь». «И в памяти, словно в узорной укладке . . .», «Она слова чудесные вложила / В сокровищницу памяти моей . . .»⁴ («сокровищницей» называет К. Леви-Стросс «подручные запасы» «бриколера», вспоминая определение магии как «сокровищницы идей»⁵). «Чужое слово», знаки, уже использованные традицией, занимают видное место в этой «сокровищнице». Поведение Автора как текстообразующего начала определяется словами «как будто припомнив что-то < . . . > говорю», а о речевом поведении персонажей (напомним, что специфику I части «Поэмы» определяет именно частичное снятие оппозиции «автор» — «герои», ср. слова «редактора» в «Решке») сказано: «И все шепчут своим дианам / Твердо выученный урок».

Итак, в «Поэме» снова пущены в оборот уже использовавшиеся знаки⁶, но здесь они «перемешаны». При реаранжировке знаков происходит характерная для мифотворчества перестройка соотношения обозначающего с обозначаемым. Знаки различных уровней не свободны от следов предыдущей литературной обработки и наделяются, таким образом, дополнительной семантикой собственной литературной генеалогии. Так, в I главе I части «Поэмы» — в «петербургской повести» «Девятьсот тринадцатый год» — вся фабульная ситуация как целое есть «знак» «поэзии 1913 года». Сравним, например, стихотворение А. Д. Скалдина «Ночь перед рождеством»:

³ Claude Lévi-Strauss. *The Savage Mind*. University of Chicago press. 1968, p. 16—36. Е. М. Мелетинский. Клод Леви-Стросс и структурная типология мифа. — «Вопросы философии», 1970, № 7, с. 169.

⁴ Ср. в неопубликованном стихотворении 1914 г.:

Спокоен ход простых суровых дней.
Покорно все приемлю превращения:
В сокровищнице памяти моей
Твои слова, улыбки и движенья.

(приводится по подготовленной к печати статье Г. Г. Сугерфина «Кузмин и Маяковский»).

⁵ Lévi-Strauss. Ук. соч., p. 18.

⁶ Содержательный анализ того, как в «Поэме» «жизнь нередко принимает формы, подсказанные поэтической традицией», см.: В. М. Жирмунский. Анна Ахматова и Александр Блок. — «Русская литература», 1970, № 3, с. 72—79.

Тихо в комнате моей.
Оплывающие свечи.
Свет неверный на стене.
Но за дверью слышны мне
Легкий шорох, чьи-то речи.
Кто же там? Входи скорей.
Полночь близко — час урочный!
Что толочься у дверей?

Дверь, неясно проскрипев,
Растворилась. Гость полночный
Входит молча. Вслед за ним
Шасть другой. А за другим
Сразу два, и на пороге
Пятый. Лица странны: лев,
Три свиньи и змей трехрогий
Позади, раскрывши зев.

•

Ну и гости! Ждал иных.
Говорю им: скиньте хари,
Неразумные шуты,
И скорей свои хвосты
Уберите! Не в ударе
Вы сегодня. Видно, злых
Нет речей и глупы шулки —
Только я-то зол и лих.

Зашипели. Сразу злей
Стали рожки. Ветер жуткий
Дунул вдруг — и свет потух.
Но вдали запел петух, —
Свиньи в дверь, а лев кудлатый
За окно и в печку змей.
Что же, бес или сон проклятый
Были в комнате моей?⁷

Равно и парадоксальное отождествление в стихе «Там, у устья Леты — Невы» не есть просто ретроспективная дефиниция «из года сорокового», но и само по себе является знаком «мышления 1913 года». На развертывании этого мотива строится, например, стихотворение Всеволода Курдюмова «Прошлогодня синева»:

⁷ «Альманах муз», Пг., «Фелана», 1916, с. 155—156.

Там, где в Неву впадает Лета,
Гранитный опрокинув брег, —
Застыли наши жизни где-то
В пеноразделе этих рек ... и т. д.⁸

Также типична именно для предреволюционной петербургской поэзии аранжировка и интерпретация евангельской цитаты во «Втором посвящении»:

Мне снится молодость наша,
Та, его миновавшая чаша.

Ср. в стихотворении Василия Комаровского «Видел тебя красивой лишь раз ...» (1913): «Или это лишь молодость — общая чаша?»⁹

Знаки-символы эпохи «1913 года», как правило, в «Поэме» выбираются из репертуара знаков-индексов этой эпохи — частей ее языкового запаса. Метонимия берет на себя функции метафоры, и наоборот, как в мифологическом мышлении¹⁰. Более того, сознательно и отчасти полемически используются именно те фрагменты культурного набора «1913 года», которые уже в ту эпоху ощущались как избыточные, теряющие информативную нагрузку, как например, сочетание «поцелуйные плечи», имеющее непосредственным источником стихи Всеволода Князева. Ср. высказывание Брюсова, сопоставлявшего состояние русской поэзии в пору раннего символизма и в 1910 г.: «Какой-нибудь эпитет, вроде «поцелуйный», был тогда нов и уместен, потому что сказано чуть не в первый раз, но, если я его увижу в стихотворении, появившемся на свет вчера, мне будет, право, как-то неловко за автора. Все это прошло»¹¹. В преломлении «семантического калейдоскопа» «Поэмы» ее «языком» (в смысле Соссюра) становится «речь» т. е. совокупность всех текстов, воспроизведенных на данном языке — в нашем случае на «петербургском поэтическом языке»¹², а «речь» текста «Поэмы» на некоторых отрезках сводится просто к воспроизведению об-

⁸ «Вечер «Триремы». Лазарету деятелей искусств. Пг., «Трирема», 1916, с. 24. Ср. «бесконечный мост через Неву-Лету» у популяризатора петербургской культуры 10-х гг. Георгия Иванова (очерк «Поэты» в: «Последние новости», № 1999, 12 сентября 1926).

⁹ «Апполон». 1916, № 8, с. 50.

¹⁰ Lévi-Strauss. Ук. соч., р. 150.

¹¹ Цит. по: Валерий Брюсов в автобиографических записях, письмах, воспоминаниях современников и отзывах критики. Сост. Н. Ашукин. М., 1929, с. 264.

¹² См. об этом понятии нашу заметку в: Материалы XXVI научной студенческой конференции. Литературоведение. Лингвистика, Тарту, 1971, с. 58—59.

разцов этого «языка». Взаимопереход метонимического и метафорического, синхронического и диахронического аспектов, использование элементов культуры «1913 года» как «операторов» смысловой перестройки¹³, конвенция смыслового равноправия всех частей «сокровищницы памяти» [в раннем варианте «Поэме» предпослан эпитафия «Tout le monde a raison. (<La>Roche-foucault)»] — конструктивные принципы семантического механизма «Поэмы без героя».

¹³ Один из многих примеров: введение фигуры Доктора Дапертутто — Мейерхольда привносит не только мотив «маскарада» (в «Поэме» явственно отразились впечатления от мейерхольдовской постановки «Маскарада» 1917 г.), но и мотив взаимоперехода исторических лиц друг в друга (ср. такие факты литературно-художественной жизни 1910-х гг., как например, исполнение Мейерхольдом роли «Гумилева» в импровизированной пантомиме «Гумилев в Африке» на «Башне» Вяч. Иванова), что и является сущностью «структуры прототипа» в «Поэме».

**ОБЩИЕ ВОПРОСЫ СЕМИОТИЧЕСКОГО
ОПИСАНИЯ**

ПСИХИЧЕСКАЯ СИТУАЦИЯ, ПРЕДЛОЖЕНИЕ И СЕМАНТИЧЕСКИЙ ПРИЗНАК

Ю. К. Лекомцев

Вводные замечания.

В семиотике четко разделяются два подхода к знакам: синтаксический и семантический. При синтаксическом подходе исследователь интересуется исключительно свойствами самих знаков и их поведением в тексте. При семантическом подходе знаки получают интерпретацию, т. е. им ставится в соответствие иной ряд явлений, которые иногда называют денотатами (или референтами), и иногда значениями (или смыслами).

Чисто синтаксический подход характеризовал ранний этап развития символической логики. В дальнейшем синтаксический подход был дополнен семантическим. Благодаря тому, что логика обладала развитым символическим языком, необходимость перехода к семантике была выявлена быстро и четко.

В структурной лингвистике, которая не обладала (и не обладает до сих пор) формальным языком описания, необходимость перехода от чисто синтаксического к синтактико-семантическому этапу не была выявлена, хотя и ощущалась в отдельных областях исследования (в частности, при машинном переводе). Более того, лингвисты не могли бы, по-видимому, указать точно круг задач, разрешимых при чисто синтаксическом подходе. Например, если бы был поставлен вопрос: «Возможно ли отделить существительное от глагола в тексте на незнакомом языке только на основе комбинаторных свойств знаков?» или «Можно ли на основе комбинаторных свойств знаков определить члены предложения?», то вероятнее всего лингвисты не смогли бы дать на них определенного ответа. Так или иначе, в настоящее время лингвистика, по-видимому, переносит свои интересы с синтаксиса на семантику, повторяя путь символической логики.

Необходимо подчеркнуть, что лингвистический подход к семантике принципиально отличается от подхода логиков. По крайней мере это справедливо для части лингвистов (и среди

них столь известного семасиолога, как Стефан Ульман). В то время как для логиков чрезвычайно важна проблема истинности высказываний, т. е. их адекватности некоторым реальным ситуациям, для лингвистов эта проблема абсолютно иррелевантна, но зато характерен интерес к тонкостям языковых механизмов, исследование которых связано с приданием им статуса психической реальности¹. Грубо говоря, лингвистам свойственна психическая интерпретация семантики (ср. привлечение понятий генератора, памяти и т. д.), а логикам — онтологическая. Семантические единицы вводятся лингвистами в синтаксис как определенные гипотетические сущности, объясняющие синтаксические иррегулярности (например в дистрибуции или трансформационных рядах).

В противоположность лингвистическому подходу, логики резко противопоставляют синтаксический и семантический уровни², что связано со стоящей перед логикой задачей изучения адекватности мышления, сводящейся к изучению условий сохранения однозначного соответствия между множеством знаков и множеством денотатов. Перейдем теперь к собственно лингвистическим проблемам.

В послевоенные годы, особенно в середине 60-ых годов, лингвистическая семантика претерпевает быстрое развитие. При этом идея дискретных семантических единиц (сем, фигур плана содержания, семантических множителей, семантических признаков и т. д.) занимает ведущее место. Однако дискретные семантические единицы, рассматриваемые как элементарные, оказываются неоднородными: одни из них имеют более сложную организацию, чем другие, хотя и неразложимы на последние. Поясним сказанное примером.

При подходе к грамматическим явлениям с учетом семантики (именно такой подход свойствен большинству лингвистических исследований) такие объекты, как грамматические категории например, описываются с помощью дискретных семантических признаков: род, число, время, эксклюзивность, незавершенность, сослагательность и т. д. Нетрудно заметить, что дискретность и независимость этих терминов удастся сохранить лишь до некоторого предела и исключительно в силу суммарности и поверх-

¹ Полемизуя со сторонниками теории унилатерального знака, проф. Ульман пишет: «Язык действует не таким образом. Между словом «стол» и множеством объектов, к которым мы его применяем, лежит промежуточное родовое понятие стола, абстрагированное от бесчисленных случаев непосредственного опыта и которое дает нам возможность опознать и классифицировать индивидуальные столы в качестве членов одной и той же категории». S. Ullman. The concept of meaning in linguistics. — "Archivum Linguisticum", vol. 8, p. 1, 1956.

² S. Johansen. Glossematics and linguistics. — "Acta linguistica", vol. 6. 1950—51.

ности грамматических описаний. Чуть более пристальный взгляд на термины такого рода обнаруживает их неоднородность; лишь немногие из терминов имеют характер свойства, например, типа — *женский род* или *единственное число*; большая часть терминов носит реляционный характер (т. е. связана с многоместным отношением): термин *прямое дополнение* подразумевает действие и субъект; термин *условное* (предложение) предполагает сравнение двух структур, каждая из которых может обладать своими субъектом, объектом, временем и т. д. Короче говоря, уточнение связи между терминами, в которых описываются грамматические категории (точно также можно было бы говорить о семантических признаках в лексике) приводит к необходимости создания семантической теории, основанной не на дискретных единицах, а на комплексах связанных между собой компонентов, т. е. основанной на понятии ситуации. Проведенное выше рассуждение не является единственным основанием для признания ситуационных комплексов исходными единицами семантики: другим, не менее важным, основанием является проблема семантического тождества различных синтаксических конструкций. Ниже будет сделана попытка наметить некоторые опорные точки для построения семантической теории языка. Концепция излагается в виде ряда тезисов.

Тезис I

Под ситуацией обыкновенно понимается некоторое воспринимаемое событие в пространственно-временном континууме, которое может быть описано на некотором естественном языке L. Однако для нас более важным является понятие психического образа такой ситуации (реальной ситуации), т. к. большая часть языковых выражений относится не к непосредственно воспринимаемому (здесь и теперь), а к некоторому образу в памяти. Поэтому термин ситуация мы будем употреблять здесь в отношении психической ситуации, размещенной в психическом пространстве и психическом времени³.

В том случае, когда речь пойдет о реальной ситуации, мы будем употреблять термин прото-ситуация.

Рассматривая ситуацию как некоторую психическую структуру, мы должны принять постулат, утверждающий тождество ситуации S, содержащейся в памяти различных индивидов, говорящих либо на одном языке, либо на различных языках. Пред-

³ В том случае, когда говорящий строит предложение о событии, происходящем одновременно и одновременно с речевым актом, дело может быть представлено так, что происходит выбор уже готовой психической структуры из памяти или построение новой психической структуры из старых компонентов, что и является значением (или, как мы будем говорить, концептуальной структурой) синтезируемого предложения.

полагается, что тождество «экземпляров» ситуации S обеспечивается их общим происхождением от одной и той же прото-ситуации, а также в силу идентичности организации нервной системы у различных индивидов.

Тезис 2

Допустим, что ситуация может быть записана на некотором формальном языке, правила построения которого нам известны. Заметим, что в настоящей заметке не ставится задача построения языка для записи ситуаций, но лишь допускается, что подобный язык может быть построен и предугадываются некоторые его черты. Таким формальным языком мог бы быть, например, язык графов⁴. Рассмотрим наиболее существенные правила представления ситуации в виде графа. Психические образы материальных объектов могут быть представлены вершинами графа, отношения между объектами — его ребрами, свойства объектов — петлями, т. е. ребрами, исходящими из некоторой вершины a и входящими в ту же вершину a . В тех случаях, когда должны быть учтены наряду с объектом некоторые его части, вершина, изображающая объект, может быть представлена в виде окружности, а вершина, изображающая часть этого объекта, — в виде меньшей окружности, расположенной внутри первой окружности⁵.

Предмет или лицо, принадлежащие некоторому лицу, могут быть изображены в виде вершины, к которой подходит и из которой исходит дуга, связанная с вершиной, представляющей лицо обладателя. Т. е. вершина, представляющая собственность, входит в одновершинный цикл. Различного рода характеристики действия (и отношения вообще) могут быть изображены в виде петель, исходящих из ребра и входящих в ребро.

Наконец, каждый граф снабжается некоторыми индексами, выражающими пространственно-временные координаты ситуации (которые носят, большей частью, относительный или приблизительный характер).

⁴ Наша запись ситуаций только в некоторых основных моментах соответствует математической теории графов, отличаясь от нее рядом дополнительных черт, связанных со спецификой естественных языков, например: допустимостью ребер, ведущих к другим ребрам, допустимостью «сложных» вершин и, наконец, наличием показателей пространственно-временных координат.

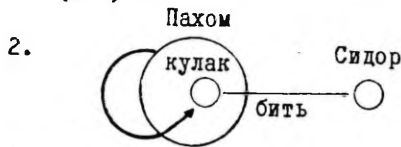
⁵ Т. о. с введением «сложных» вершин мы получили иной способ записи отношения (по сравнению с изображением отношения в виде дуги графа). Отношение части и целого выделилось в нашей системе записи потому, что оно связано с многоуровневыми (по крайней мере, двухуровневыми) иерархическими системами, в то время как теория графов имеет дело с элементами одного уровня.

Примерами ситуации могут служить следующие графы:



«Пахом бьет Сидора»

(- t)

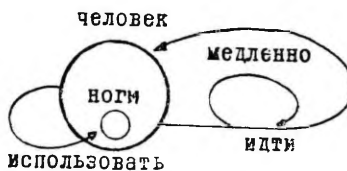


использовать

«Пахом бил кулаком Сидора»

3. (-t)

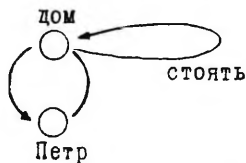
лос = дорога



использовать

«Человек медленно шел пешком по дороге»

4. t : десять лет .



«Дом Петра стоит десять лет»

Как это видно из приведенных примеров, наши графы ориентированы: в них указывается (стрелкой) направление действия. Следует сказать, что мы не стремились сделать наши примеры исчерпывающе точными. В то же время ситуацию следует представлять себе как максимально детальное представление протоситуаций на языке графов.

Следует еще раз подчеркнуть, что мы не настаиваем на каких-либо частных характеристиках языка для описания психических образов. Мы просто принимаем допущение, что такой язык

может быть построен и что он должен обладать, по всей вероятности, следующими (названными выше) общими свойствами.

Нам важно знать не полный вид ситуации, а те законы, по которым она построена (например, возможность включения объекта в объект, возможность существования петель к вершинам и ребрам).

Тезис 3

Под предложением Π_1 некоторого языка L_g мы будем понимать цепочку звуковых образов (звукопредставлений) E , кодирующую некоторую ситуацию S_1 , т. е. будем понимать пару (E, S_1) .

Тезис 4

Под концептуальной структурой C предложения Π_1 мы будем понимать образ, возникший при отображении φ последовательности E в ситуацию S_1 ⁶.

Примечание: если задано произвольное отображение (которое может быть и многозначным) множества X на множество Y (т. е. $y = \varphi X$), то множество Y называется образом множества X и произвольный элемент y ($y \in Y$), такой, что $y = \varphi x$ ($x \in X$) называется образом элемента x .

Соответственно, множество X называется прообразом множества y в отображении φ и произвольный элемент x ($x \in X$) такой, что $y = \varphi x$ называется прообразом элемента y в отображении φ . Множество X в нашем случае является множеством фрагментов предложения, а множество Y — некоторым подмножеством множества всех подмножеств компонентов ситуации S_1 .

Тезис 5

Обратным по отношению к φ отображением: φ^{-1} (при обратном отображении образы и прообразы меняются местами) мы будем пользоваться, описывая процесс перекодирования ситуации S в цепочку E предложения Π_1 (этот процесс является частью синтезирующей процедуры).

Тезис 6

Важнейшей лингвистической проблемой является раскрытие свойств отображения φ и обратного отображения φ^{-1} : оба они соответствуют понятию знаковой функции языка.

⁶ Можно считать, что отображение φ является подмножеством взаимно-неоднозначного соответствия между всеми цепочками и всеми ситуациями.

Тезис 7

Произвольную область графа ситуации будем называть фрагментом последней. Фрагмент графа, различающий пару ситуаций S_1 и S_2 , назовем концептом. Концепт может являться некоторым минимальным фрагментом ситуации (например, вершиной или дугой или координатным индексом) или, напротив, совпадать со всей ситуацией или охватывать промежуточный фрагмент ситуации. Концепты первого вида могут быть названы атомарными концептами, концепты, совпадающие с ситуацией в целом, — концептуальной структурой.

Тезис 8

Будем считать, что ситуации могут строиться на основе других ситуаций, т. е. над множеством ситуаций задан некоторый набор операций, среди которых могут быть указаны теоретико-множественные пересечение и объединение и операция подстановки. Важно отметить возможность существования «недостроенных» ситуаций⁷.

Тезис 9

Важную роль играет также операция «стирания» ситуаций или фрагментов ситуаций.

Т. о. ситуации могут «строиться» и «разрушаться» (стираться).

Тезис 10

Цепь звукопредставлений E содержит некоторые сегменты, которые могут быть использованы для предсказания наличия сегментов, принадлежащих определенным классам (одному или нескольким) — такие сегменты мы называем сигналами⁸.

Такое предсказание возможно, разумеется, в пределах некоторого множества предложений, а не в пределах одного предложения. Сигналы квази-имплицируют переменные каких-то классов предложения. Примерами сигналов могут служить деривационные и реляционные аффиксы, служебные слова, союзы, частицы.

⁷ Обоснованием введения операций над ситуациями могут служить как факт существования мифических понятий типа русалка (женщина + рыба), кентавр (человек + конь) и др., так и явление метафоры, предполагающее перенесение семантических признаков.

⁸ Подробнее о сигналах см. в нашей статье «Вопросы моделирования синтаксиса естественных языков».

Тезис 11

Отображение φ (т. е. кодирование S_1 последовательностью E из предложения Π_1) обнаруживает ряд общих свойств. Ниже (в других тезисах) мы рассмотрим наиболее очевидные из них.

Тезис 12

При кодировании ситуации S_1 в предложение Π_1 языка L_g происходит разделение ребер графа (т. е. предикагов, если говорить языком логики) из S_1 на основное (основные) и второстепенные. Основное ребро графа (предикат) передается через *verbum finitum*, а второстепенные — либо через *verbum infinitum*, либо вместе с некоторыми вершинами (термами) через падежную форму имени, соответствующую одной из вершин, инцидентной (примыкающей к) данному ребру.

Конвенция к тезису 8

Нам необходимо договориться о способе употребления некоторых слов. В пределах настоящей статьи мы будем говорить о некоторых сегментах цепочки E предложения Π_1 на языке L_g и об отображении φ этих сегментов на ситуацию S_1 . При этом нам удобно считать, что за пределами наших рассуждений эти сегменты получили некоторые наименования (в частности, наименования типа: показатель рода, показатель падежа, наклонения, служебное слово, союз и т. д., выработанные в классическом языкознании), которые мы можем употреблять как условные (для нас) названия типов сегментов. Т. е. мы будем употреблять традиционные названия для категорий знаков языка применительно к цепочкам звукопредставлений или классам таких цепочек, делая вид, что не знаем, почему они именно так названы. Сказать, что сегмент a — «показатель рода при существительном», будет для нас тем же, что и назвать само a с уточняющими его позицию индексами.

В противоположность такому «интуитивному» употреблению категориальных терминов мы будем говорить о некоторых сегментах (например, показатель двойственного числа) как о находящихся в соответствии определенным фрагментам ситуации (например, с двумя параллельно расположенными в вертикальном столбце вершинами графа, одинаково связанными дугами с другими вершинами); в последнем случае можно говорить о формальном определении семантических категорий.

Вернемся к тексту тезиса 8. Из тезиса 8 вытекает существование связи между падежной системой имени, с одной стороны, и глагольной системой, с другой, в том смысле, что скудность

одной может компенсироваться за счет увеличения определенных областей другой. Например, в таких языках, как китайский, вьетнамский, таи и др., выражение пространственных отношений распределено между отыменными служебными морфемами (типа китайских послелогов ЛИ «в», ШАН «на, над, вверху», СЯ «под, внизу», ЧЖУН «среди, между» и т. д., вьетнамских предлогов trong «в, внутри», trên «на», dưới «под», tru'oc «перед», sau «за, сзади» и др., тайских (сиамских) предлогов НАЙ «в», БОН «на», ТАЙ «под», НА «перед», ЛАНГ «сзади», КЛАНГ «среди» и др. (и отглагольными служебными морфемами) типа китайских ЦЮЙ «от, прочь», ЛАЙ «к, сюда», ДАО «до, к», ЦЗЫ «из», СЯ «вниз», ШАН «вверх», ЦЗАЙ «в» и др., вьетнамских đì «от, прочь», đêñ «до, к», vào «внутри», ra «из», lên «вверх», xuống «вниз» и др., тайских ТЫНГ «в», ТЬОН «до», ТЬЯК «из» и др.

Тезис 13

Определенное число вершин ситуации S_i , единообразно связанных с остальной частью ситуации, передается в предложении либо соответствующим числом имен, либо сочетанием числительного и существительного, либо основой имени и сигналом — показателем числа⁹. Часто встречаются совмещения второго и третьего способов.

Т. о. показатель числа есть способ кодирования в предложении множества единообразных вершин в ситуации.

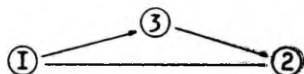
Тезис 14

Кодирование нелокальных падежей, т. е. не имеющих местного или временного значения, производится по следующему

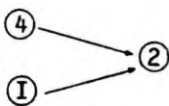
⁹ В связи со сказанным представляется неточным утверждение Б. Рассела в предисловии к «Логико-философскому трактату» Л. Витгенштейна: «Невозможно, например, высказать что-либо о двух людях (допуская на момент, что людей можно рассматривать как «простые»), не употребляя двух имен, и, если вы хотите утверждать отношение между двумя людьми, необходимо, чтобы предложение, в котором вы делаете это утверждение, устанавливало отношение между двумя именами». Л. Витгенштейн. Логико-философский трактат. М., 1958, с. 13. Такие лингвистические факты как грамматическое число: ср. санск. pitarau «родители» (отец + показатель двойственного числа) или особые грамматические формы сокращения, сводящие перечисление имен к суммарному указанию на множество: ср. сантальское am babateko «твой отец и те, кто с ним», показывают большую упрощенность в рассуждениях Рассела и Витгенштейна. Мы пользуемся этой незначительной самой по себе деталью, чтобы подчеркнуть то, что успехи аналитической (и лингвистической) философии и логики зависят от построения точной и зрелой лингвистики.

принципу: вершины 1 и 2 ситуации $\textcircled{1}$ — $\textcircled{2}$ кодируются

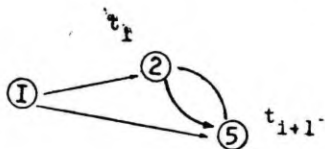
соответственно как именительный и винительный падежи.
Вершина 3 в ситуации:



кодируется инструментальным падежом.
Вершина 4 в ситуации:



кодируется совместным падежом.
Вершина 5 в ситуации:



кодируется дательным падежом.
Вершина 6 в графе (ситуации):

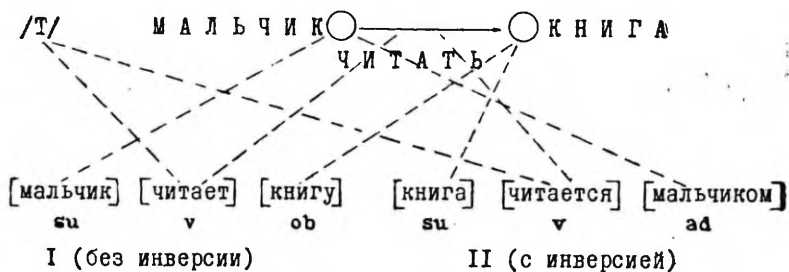


кодируется родительным падежом, не выражающим отношения части и целого. Т. о. определение дательного падежа предполагает определение родительного падежа (вершина 2 переходит в последующий момент t_{i+1} в вершину типа 6 по отношению к вершине). Падежу типа эргатива нет соответствия в самой ситуации. Он является обозначением преобразования, происходящего при кодировании. См. тезис о категории залога.

Тезис 14

Очевидно, что в каких-то случаях нам придется приписывать языку ситуаций совершенно определенные грамматические правила, задаваемые произвольно.

Именно таким является положение при описании категории залога. Мы считаем, что языку ситуаций следует приписать категорию действия, направленного на объект (ориентированная дуга графа) и категорию непереходного действия (неориентированная дуга, не входящая ни в какую вершину); в то же время ситуации не следует приписывать категории пассива. Последнее соответствует нашему привычному словоупотреблению: ведь часто говорят об активной и пассивной конструкциях как о двух вариантах чего-то единого. Согласно нашим представлениям, категория пассива, как и противопоставленного ему актива, возникает при кодировании ситуации в предложение. Приведем схематичный пример кодирования ситуации в активную и пассивную конструкции:



Примечания к рисунку:

I (без инверсии) обозначает здесь активную конструкцию и, соответственно, II (с инверсией) — пассивную конструкцию. Название обязано переносу конечного термина отношения на место начального термина (в позицию субъекта). Выражение «пассивности» в глаголе (отвлекаясь от синкретического характера русского -ся) можно рассматривать как сигнал о преобразовании (а, именно, инверсии) при кодировании ситуации.

Таким образом, мы ввели новую группу категорий и формантов — категории и форманты преобразований при кодировании.

В языках, где имеется несколько форм пассива¹⁰, дело может быть представлено следующим образом. Пусть имеется ситуация, в которой некоторый деятель «Сидор» посредством «топора» рубит «дерево» в «лесу». Допускается несколько способов перекодирования ситуации в предложения:

1. Сидор рубит дерево топором в лесу.
2. Дерево рубится Сидором при помощи топора в лесу (прямой пассив).
3. Топор используется Сидором для рубки дерева в лесу (инструментальный пассив).

¹⁰ См., например, описание Л. И. Шкарбан тагальских залогов в кн.: М. Крус, Л. И. Шкарбан. Тагальский язык, М., 1966, с. 51—61.

4. Лес используется Сидором для рубки дерева с помощью топора (локальный пассив).

В языках, о которых идет речь, естественно, глаголам и отглагольным именам (... используется ... для рубки ... и т. д.) нашего перевода соответствует единственная глагольная форма от основы «рубить». Как мы видим, любой элемент нашей ситуации кодируется подлежащим предложения в одном из видов залога.

В подобных случаях категория залога оказывается связанной не только с ядром ситуации, но и с локальной координатой.

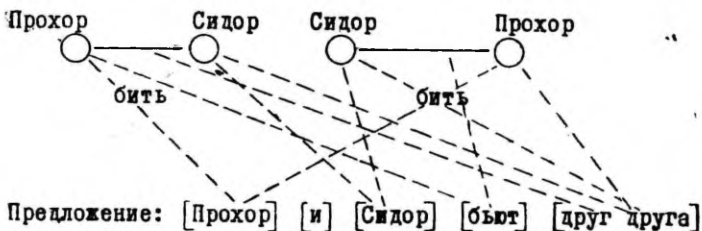
Тезис 16

Дугу графа, связывающую вершину-субъект и вершину-объект, вместе с названными вершинами можно назвать ядром ситуации. Тогда оказывается, что различные залоговые категории связаны с ядром ситуации, но связаны по-разному. Рефлексивный залог, например (имеется в виду залог типа, выраженного сантальской морфемой *joŋ*) сохраняет структуру ядра, добавляя к ней дугу, идущую от дуги ядра в направлении субъекта и показывающую, что действие совершается в пользу лица субъекта. Например:

Ia baba, in do phalna ato khon mit'tan gai in aɣu joŋ kan tahekēna (I, 56)

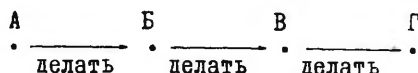
«Почтенные, я из такой-то деревни вел себе корову»
 Взаимный залог, например, выражаемый префиксом *a* в айну: *E* «есть» — *UE* «есть друг друга» или инфиксом *p* в сантали: *dal* «бить» — *daral* «бить друг друга», разумнее отнести к кодированию в одном предложении двух ситуаций вида:

СИТУАЦИЯ I СИТУАЦИЯ II



нежели допускать дуги с двойной ориентацией.

Совместный залог, например, в старо-письменном монгольском, выражаемый суффиксом -ЛЧА, -ЛЧЕ: БАР «выйти» — БАРУЛЧА «выйти с кем-либо»¹¹, добавляет к структуре ядра еще одну вершину. Наконец, понудительный залог, который может иметь более одной степени, как, например, в ново-индийских языках, добавляет к ядру дополнительные вершины, выстраивая все вершины в цепь вида:



например, в хинди: КАХАНĀ «говорить»; КАХĀНĀ (или КАХАЛАНĀ) «заставить говорить»; КАХАВĀНĀ «заставлять (посредством кого-либо) говорить»¹².

Очевидно, что коль скоро различные залоговые формы затрагивают разные стороны ядра ситуации, не следует ожидать синтагматической несовместимости соответствующих показателей. В большинстве языков действительно наблюдаются «комплексные» залоговые формы: пассивно-взаимная, взаимно-каузативная и т. д.

Тезис 17

Существуют два типа ситуаций, выделяемые по их отношению к прото-ситуациям: дескриптивные ситуации, описывающие некоторую прото-ситуацию, существующую в том же ареале и в тот же момент, где и когда создавалась соответствующая ситуация, или же описывающие некоторую прошлую и нездешнюю прото-ситуацию, и потенциальные ситуации — ситуации, не являющиеся дескриптивными. Т. о. мир ситуаций является психическим имманентным миром, отражающим в то же время (через дескриптивные ситуации) мир воспринимаемых явлений (действительность).

Тезис 18

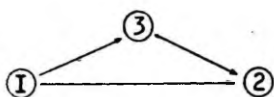
Категория личных местоимений получает объяснение с точки зрения операций над ситуациями (а именно: операции подстановки). Пусть имеет место некоторая ситуация:



¹¹ См. Г. Д. Санжеев. Старо-письменный монгольский язык. М., 1964, с. 78.

¹² См. Камтапрасад Гур у. Грамматика хинди. М., 1957, с. 165, 168.

и пусть имеется ситуация, представляющая процесс речевой коммуникации:



где вершина 1 представляет говорящего, вершина 2 — слушающего, а вершина 3 — лицо, не участвующее непосредственно в коммуникации. Тогда первое лицо может рассматриваться как результат подстановки вершины 1 из второй ситуации на место вершины X первой ситуации, второе лицо — как результат подстановки вершины 2 на место X и третье лицо — как результат подстановки вершины 3 на место X. Вершина X в нашем примере представляет лицо деятеля (субъект), но подстановка из второй ситуации может производиться в различные вершины первого графа (первой ситуации) и мы будем получать личные местоимения в различных синтаксических функциях.

Тезис 19

Ситуация, над которой совершается определенное действие: перекодирование в предложение, соединение с другой ситуацией, подстановка и т. д., находится в некотором пространстве W, которое может находиться в ряде состояний, из которых мы выделяем три состояния: С — уверенность, Р — оценка и V — желание, в качестве основных. Каждое из основных состояний может иметь одну из трех фаз: положительную (+), нейтральную (0) и отрицательную (—).

Схема основных состояний

+С	C ₀	—С
+Р	P ₀	—Р
+V	V ₀	—V

От основных состояний могут быть образованы 9 производных состояний, некоторые из которых мы приведем в качестве иллюстрации: состояние почтительности

	+	0	—
С	0	0	1
Р	1	0	0
V	0	1	0;

состояние пренебрежения

	+	0	—
С	0	1	0
Р	0	0	1
V	0	1	0;

состояние ненависти

	+	0	—
С	1	0	0
Р	0	0	1
V	1	0	0 и т. д.

Описанную выше группу состояний мы будем называть модальной характеристикой ситуации (или ее модальностью) и будем приписывать графу ситуации показатель модальности. Роль модальной характеристики в ситуации отчасти сходна с ролью пространственно-временных координат: оба явления указывают на отношении графа к некоторому пространству — психическому пространственно-временному континууму и психическому пространству модальностей.

Бесспорно, что предложенная нами схема модальной характеристики является чрезвычайно грубым приближением, которое может быть уточнено анализом лингвистических фактов¹³.

Тезис 20

Будем говорить о пространственно-временных индексах и о модальной характеристике ситуации как о координатах ситуации. Тогда необходимо указать, что координаты ситуации могут относиться либо к ситуации в целом, либо к отдельным ее фрагментам. Например, в ситуации, соответствующей предложению «Человек в автобусе крикнул что-то человеку на тротуаре» мы имеем дело с дробными пространственными координатами. В ситуации для предложения «Такой умница погиб из-за дурака» мы имеем дело с дробными модальными координатами. Т. о. здесь констатируется возможность приписания различным фрагментам ситуации различных координат.

¹³ Намечаемая нами система модальностей в высшей степени неполна (задача создания системы, адекватной при описании соответствующих лингвистических категорий, собственно говоря, и не ставилась; важно было наметить путь дедуктивного описания в данном вопросе).

В частности, неполнота приведенной системы состоит в том, что здесь не учтены модальности «семиотического» характера, например, категории деонтической логики, связанные с социальными нормами: «следует», «нельзя», «разрешено» и т. д.

Легко возникает вопрос о связи между координатами различного типа: пространственными и временными, временными и модальными¹⁴. Не меньший интерес представляет собой связь локальных и нелокальных падежей. Сравни представление идентичного содержания в следующих парах предложений:

«Камень треснул», «В камне появилась трещина»

«Зима покрыла землю снегом», «Зимой снег покрыл землю».

Неясно, следует ли отнести связь такого рода к структуре самой ситуации, т. е. рассматривать ее как возможность взаимоперевода координаты и вершины ядра ситуации, или же как способ кодирования ситуации предложением.

Тезис 21

«Недостроенная» ситуация, т. е. лишенная некоторого фрагмента: вершины, дуги или более сложного по составу фрагмента, кодируется предложением с частным вопросом.

Например: (сантали)

Cet'ben galmaraojon kan tahekanā? (I, 26)

«О чем вы двое беседуете?»

Okoe thenpe Bicar osoea? (I, 14)

«У кого вы будете искать справедливости?»

Koga do okare menaea? (I, 22)

«Этот парень где находится?»

Okakore hosoyet'mea? (II, 4)

«В каких местах у тебя болит?»

Тезис 22

Состояние неуверенности при выборе ситуации кодируется предложением с общим вопросом. Предполагаемая ситуация кодируется составом предложения, а указанное состояние — специальными сигналами (в том числе, просодическими средствами).

Например: (сантали)

Noa gohor mat' sebela? (II, 30)

¹⁴ Возможно, имеет смысл указать на аналогичную связь модальности и времени в современной логике. Так Прайор (A. N. Prior. *Time and Modality*. Oxford, 1957) указывает на возможность построения временной логики, оказывающейся изоморфной модальной логике Лукасевича.

«Этот сухой бамбук (будет) вкусен?»

Inren bam ñelet'kotiña mit' goga gai? (I, 36)

«Не видел ты (разве) целый коровник моих коров?»

(букв. моих ты — не видеть — их — мой один хлев коровы).

Для категории общего вопроса характерна невыявленность той ситуации, которая может быть противопоставлена ситуации, в которой сомневаются.

Тезис 23

Подводя итог приведенной выше группе тезисов (тезисы 11—22), можно указать схему семантической классификации грамматических сигналов (формантов) и категорий. Сигналы и связанные с ними категории допускают следующую классификацию по их отношению к ситуации (по их «поведению» в отображении ф):

1. Сигналы и категории, относящиеся к отдельным вершинам графа (простым или комплексным); например, форманты рода, классификаторы, формант отношения части и целого.
2. Сигналы и категории, относящиеся к группам единообразных вершин; например, форманты числа.
3. Сигналы и категории, относящиеся к совокунности дуги и вершины; например, формант прямого дополнения.
4. Сигналы и категории, относящиеся к ядру ситуации (залог).
5. Сигналы и категории, относящиеся к ситуации в целом: локальные и временные показатели и лексемы, показатели общего вопроса и общего отрицания и др.
6. Сигналы и категории, относящиеся к более чем одной ситуации: показатель побудительного наклонения, показатель условного наклонения и др.

Тезис 24

Концептуальная структура С предложения P_1 может соотноситься более чем с одной ситуацией (т. е. в данном случае отображение ф имеет одно-многозначный характер). Существует несколько способов отобразить P_1 на ряд ситуаций; из этих способов мы укажем на следующие три:

а) структура имени из предложения P_1 может указывать на некоторую добавочную ситуацию к той ситуации, которая передается P_1 . Ср. пару предложений: «Петр врачевал многих» и «Теперь врачеватель заболел» — второе предложение указывает кроме соответствующей ему ситуации также на ситуацию первого предложения;

б) глагольное определение имени из предложения P_1 указывает

в сжатом виде на некоторую добавочную ситуацию, например: «Напоенный Сидором допьяна Прохор мирно спал»;
в) однородные члены предложения Π_1 можно рассматривать как соотносящиеся с рядом ситуаций. В примерах здесь нет необходимости.

Тезис 25

В тезисе 2 мы указали на свойство графа ситуации содержать комплексные вершины, т. е. вершины, представляющие некоторое целое и его части. Например:



«Мысли в голове Прохора путались»

Логически можно представить себе бесконечный процесс разложения элементов на составляющие их элементы низшей ступени и связывающие их отношения.¹⁵

Естественные науки кладут предел такому разложению. По мнению некоторых исследователей, структурная разложимость физических объектов (тела состоят из молекул, молекулы состоят из атомов, атомы включают, наряду с электронами, ядра, состоящие, в свою очередь, из нуклонов) кончается на уровне элементарных частиц¹⁶; согласно мнению других, элементарные частицы разлагаются на кварки¹⁷.

Наличие предела разложения элементов в семантике искусственных языков (в частности, в языке физики) не имеет решающего значения для естественных языков, имеющих дело главным образом с макро-объектами. Последние могут обнаруживать иерархии элементов по вхождению с довольно значительным числом уровней.

С другой стороны, следует учитывать влияние науки на естественный язык: нетрудно представить себе современного человека, говорящего о своих генах, гемоглобине или ферментах. Безусловно то, что употребление терминов для единиц столь глубокого уровня (молекулярного) не предполагает у говоря-

¹⁵ См.: Б. Рассел. Человеческое познание. М., 1955.

¹⁶ Б. Г. Кузнецов. Очерки физической атомистики XX века. М., 1966, с. 7.

¹⁷ Там же, с. 162.

щего четкого осознания иерархии в целом со всеми промежуточными уровнями. Т. е. человек может употребить выражение «мои хромосомы» по типу выражения «ножка стола», не имея в виду всех промежуточных уровней, связывающих его тело и нити ДНК.

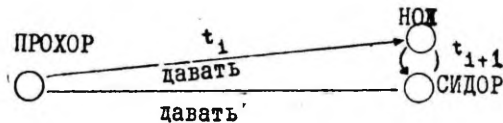
Тем не менее следует признать возможность репрезентации многих уровней иерархии. Приведенное рассуждение заставляет усомниться в возможности получения списка элементарных концептов (т. е. семантических признаков) — см. определение концепта в тезисе 7. Действительно, допустим, что две ситуации различаются некоторым фрагментом (а именно вершинной графа), который мы признаем элементарным. Тогда всегда возможно найти некоторую часть концепта, представленного данной вершиной, и построить пару ситуаций, различающихся лишь этой частью концепта.

Тезис 26

Два предложения Π_1 и Π_2 языка L называются ситуационно эквивалентными, если каждому из них соответствует одна и та же ситуация S .

Примером ситуационно эквивалентных предложений могут служить следующие предложения:

«Проход дал нож Сидору» и «Сидор взял нож у Прохода». Можно считать, что обоим предложениям соответствует ситуация:



Предложения различаются только порядком обхода ситуации при кодировании, сопровождающим это различие переназваниями. Приведем еще один пример: «Проход с Сидором жевали табак» и «Проход и Сидор жевали табак» или «Проход жевал табак и Сидор жевал табак». Последнее предложение подсказывает вариант, при котором наличествуют две ситуации, одинаковые для каждого из трех предложений.

Тезис 27

Два предложения Π_1 и Π_2 языка L называются эквивалентными в отношении порядка, если они ситуационно эквивалентны и если порядок перекодирования ситуации S в предложения в обоих случаях совпадает.

Так например, эквивалентными в отношении порядка являются предложения: «Прохор увидел гуся» и «Прохор заметил гуся».

Тезис 27

То, что при нашей записи ситуаций изображается как простое, например, ребро в графе «женщина шьет», часто оказывается сложным. Так «шьет» может быть разложено на «продает нить в иглу», «завязывает узел на конце нити», «проталкивает иглу через двойной слой материи» и т. д. Таким образом, ребро одного графа оказывается как бы свитым из фрагментов других графов, причем эти фрагменты наряду с ребром включают вершины для орудия и объекта. Следует заметить, что фрагменты, «свитые» в ребро «шьет», упорядочены (частично) во времени и, следовательно, сложным образом связаны с временно-пространственными координатами.

Сказанное выше показывает, сколь значительные трудности должны встретиться при разработке семантики в данном направлении. По-видимому, в дальнейшем следует более строго сформулировать основные положения теории ситуаций, обратив особое внимание на верифицируемость ее понятий и положений. Тем не менее мы убеждены в том, что именно гипотезы подобной глубины будут иметь для лингвистики объяснительную силу.

Анализ ситуационных структур в лингвистике может быть полезен и для других областей дескриптивной семиотики. Например, в формальном литературоведении, которое изучает, в частности, семантические структуры больших текстов, скажем — романа. Семантическая структура большого текста, возможно, изоморфна структуре психической ситуации: здесь также имеется ядро, подобное ядру ситуации, — главные действующие лица, их взаимоотношения и взаимодействия, пространственные и временные координаты и модальности, частным случаем которых является эмоциональная окрашенность тех или иных частей текста. Правда, в большом тексте важную роль играет категория «точки зрения»¹⁸, которую мы не рассматривали для ситуаций. Однако, по-видимому, эту категорию еще придется рассмотреть в лингвистической семантике¹⁹.

¹⁸ См.: Б. А. Успенский. Поэтика композиции. М., 1970.

¹⁹ Один из примеров прагматических категорий в лингвистической семантике указан нами в статье: Глоссематическая теория лингвистических оппозиций и теория различения в семантике и дескриптивной семиотике. — Труды по знаковым системам, вып. IV. Тарту, 1969, с. 455.

К ВОПРОСУ О СВЯЗНОСТИ ТЕКСТА

Ю. А. Здоровов

Говоря о связности текста, мы будем пытаться ответить на следующие вопросы:

1. Что надо знать для того, чтобы уметь набор предложений расположить в связный текст?

2. Что в тексте объясняется закономерностями предмета изложения, а что относится к особенностям жанра, т. е. к структуре самих текстов?

Мы рассмотрим для примера тексты последних известий Всесоюзного радио (ПИ). Для анализа были использованы 70 текстов ПИ, переданных по Всесоюзному радио в сентябре 1967 г.

С точки зрения структуры текста и проявляющихся в них закономерностей, все тексты ПИ распались на 9 групп. Поскольку объем статьи не позволяет подробно остановиться на каждой группе, мы постараемся проиллюстрировать наши замечания на текстах двух групп, назовем их «А» и «В». Как выяснилось, различия между группами носят не только структурный, но и тематический характер. Тексты группы «А» — это ПИ, в которых говорится о внутреннем положении в одной из социалистических стран. Тексты типа «В» — это ПИ, в которых говорится об отношениях между социалистическими странами и странами «третьего мира».

Прежде всего надо определить понятия, в терминах которых будет формулироваться связность текстов.

Генерализация. Генерализация — самый частый риторический прием, встречающийся в текстах ПИ. Генерализованным мы называем понятие более широкое по сравнению с исходным. Наша интуиция не всегда дает однозначный ответ на вопрос о связи понятий по генерализации. Нижеследующие тезисы служат уточнением понятия генерализации. Генерализации в работе задавались списками, деревьями, при составлении которых принимались во внимание такие соображения:

1. Различаются генерализации собственно предикатов, субъектов и объектов, заполняющих места в предикате¹.

2. Из двух синонимичных предикатов (т. е. предикатов, имеющих общую генерализацию) более генерализованным считается тот, в котором место субъекта заполняется генерализованным именем субъекта синонимичного предиката.

Например:

Предикат «Советский Союз выплавил много стали» есть генерализация предиката «Советские металлурги выплавляли много стали».

¹ Слово «предикат» употребляется как для обозначения предиката со всеми заполненными местами, так и для обозначения предиката с одним или более незаполненными местами. Думается, что контекст однозначно определяет это.

3. $N \text{ Gen } (P)$ более генерализовано, чем $\text{Gen } (N)P$, где N и $\text{Gen } (N)$ — имена, P и $\text{Gen } (P)$ — предикаты, « A есть $\text{Gen } (B)$ » — есть запись выражения « A есть генерализация B ».

Например:

Предикат «СССР помогает Индии строить химический завод» есть конкретизация предиката «Советские специалисты помогают Индии».

4. Предикат можно генерализовать, расширив его действие во времени.

Например:

Предикат «Профессионально-технические училища подготовили в этом году 100 000 специалистов» есть конкретизация предиката «Профессионально-техническая система подготовила более 15 млн. специалистов за 50 лет Советской власти».

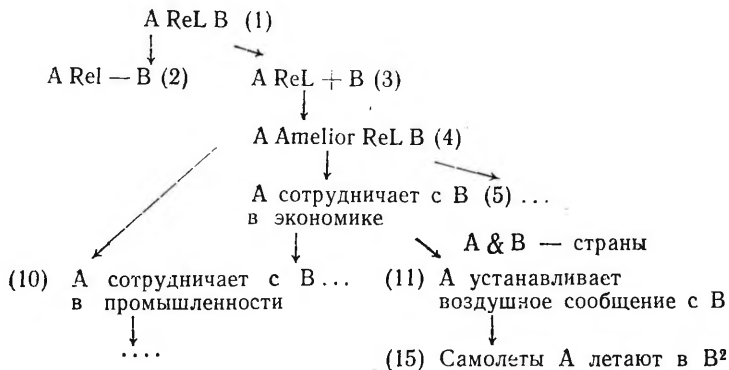
5. Из двух одинаковых предикатов, первый из которых относится к прошлому, а второй — к настоящему, второй является генерализацией первого.

Например:

«Предикат « A хорошо относится к B » есть генерализация предиката « A хорошо относился к B ».

6. Предикат « A отметил значение B для C » есть способ выражения предиката « C есть $\text{Gen } (B)$ ».

Приведем для примера фрагмент дерева генерализаций ПИ группы « B »:



Несмотря на кажущийся частный характер установленных связей, число предикатов в дереве генерализаций, необходимых для описания тематики одного типа ПИ, не превышает нескольких десятков.

Факт. В тексте последних известий можно выделить предложение (-ия), описывающее конкретное событие, которое послужило поводом для написания известия («последнего известия» в полном смысле этого слова), и предложения, которые описывают ситуацию не в конкретной, событийной форме или же описывают «непоследние известия».

Предложения, описывающие конкретное, событийное, последнее известие, мы называем **фактом**. Факты собраны в специальном словаре.

Яркое утверждение. Яркое утверждение можно сравнить с сонетным замком, который определяется А. Квятковским как «заключительная строка сонета, самая сильная по мысли и образности». (А. К в я т к о в с к и й. Поэтический словарь, с. 276).

² ReL , ReL^- , ReL^+ , Amelior ReL — слова семантического языка, который мы здесь не рассматриваем, смысл которых можно передать словами «иметь отношения», «иметь плохие отношения», «иметь хорошие отношения», «улучшить отношения».

Конкретный вид яркого утверждения зависит от тематики ПИ и определяется отдельно для каждого типа ПИ.

Аксиома. Аксиомами называются условности (особенности) рассматриваемого жанра (назовем его «информационно-публицистический»).

Примеры аксиом:

1. Сообщение об источнике информации и с поводе ее появления идет за первым предложением.

2. Повторы (имен, предикатов и т. д.) допускаются лишь в случае, если использован весь инвентарь синонимов для данного слова.

3. ПИ группы «В» строятся по одной из следующих схем:

а) Gen_1	б) Факт
Gen_2	Gen_n
\dots	$Gen_{(n-1)}$
Gen_n	\dots
Факт	Gen_1
Яркое утверждение	Яркое утверждение

где Gen_1 есть $Gen(Gen_{(1+1)})$.

4. ПИ группы «А» строятся по следующей схеме:

Факт

Gen_1

Gen_2

\dots

Gen_n

Яркое утверждение.

5. ПИ группы «В» состоят не менее, чем из двух предложений.

Различается связность структурная и стилистическая.

Мы называем текст *структурно связным*, если каждое предложение текста, начиная со второго, связано с какой-либо частью одного из предшествующих:

- в соответствии с некоторой аксиомой;
- правилами генерализации;
- прямым утверждением связности.

Это утверждение касается более широкого класса текстов, чем рассматриваемые. Тексты ПИ являются структурно связными уже хотя бы потому, что имеют свои схемы порождения (см. ПП 3 и 4 аксиом).

Текст называется *стилистически связным*, если в его предложениях канонической формы, т. е. в таких, где логический субъект совпадает с подлежащим предложения, стилистическая окраска предложения и любой его части зависит от субъекта.

В последнем утверждении по крайней мере понятие стилистической окраски нуждается в пояснении. Для расплывчатого понятия стилистической окраски вводится экспликат «*маркированность*».

Интуитивно ясно, что есть слова, понятия и предикаты нейтральные, отрицательно и положительно окрашенные. В естественных языках существует очень много оттенков стилистической окраски слов. В рассматриваемых текстах наблюдалась следующая зависимость: стилистическая окраска определений, имен и предикатов определяется субъектом ситуации. Характер этой связи наводит на мысль, что субъекты разбираемых текстов имеют наперед заданную окраску (по крайней мере, в определенный промежуток времени).

Следует отметить еще одну закономерность, касающуюся текстов ПИ. Инвентарь маркированностей в них весьма ограничен по сравнению со многими другими текстами естественных языков. Вводится пять видов маркированностей (Mark), которые для каждого слова задаются списками (см. ниже), хорошо согласующимися с нашей интуицией:

Mark⁰ — нулевая маркированность, отсутствие специфической стилистической окраски. Например: «очередной визит», «полицейский патруль».

Mark⁺ — положительная маркированность, хороший, принадлежащий хорошему, вызывающий хорошее. Например: «дружественный визит», «бдительный часовой».

Mark⁺⁺ — сверхположительная маркированность, очень хороший и т. д. (см. Mark⁺).

Эта маркированность имеет много общих черт с лексическими функциями Magn и Вop, введенными А. К. Жолковским и И. А. Мельчуком.

Например: «историческое свершение», «грандиозная победа», «братские партии».

Mark⁻ — отрицательная маркированность, плохой, опасный, каузирующий плохое. Например: «оскорбительный шаг», «грубое нарушение».

Mark⁻⁻ — сверхотрицательная маркированность, очень плохой. Например: «гнусная провокация», «наглая выходка».

Фрагмент словаря маркированностей (Mark A — маркированный синоним А; Attr Mark A — маркированное определение к А):

Mark⁺⁺ (сотрудник) — соратник

Mark⁻⁻ (сотрудник) — приспешник

Mark⁺ (также) — столь же широко

Mark⁻ (правительство) — режим

Mark⁻⁻ (правительство) — клика

Attr Mark⁺ (воздушное сообщение) — регулярное

Mark⁻ (факт) — обращает на себя внимание тот факт, что...

Mark⁺ (сотрудничать) — Amelior сотрудничество.

и т. д.

Употребление маркированных слов прямо характеризует маркированность субъекта. Можно употреблять нейтральное имя для субъекта, но маркировать его действия, тем самым маркируя этот субъект.

Например: «S₁ имел дружественную беседу с S₂». Поскольку предикат «иметь дружественную беседу» Mark⁺, можно заключить, что для S₁ и S₂ верна одна из следующих возможностей:

1. S₁⁺, S₂⁺

2. S₁⁺, S₂⁰

3. S₁⁰, S₂⁰

4. S₁⁰, S₂⁺

Рассмотрев большее количество предикатов, мы можем найти единственный вариант из четырех перечисленных.

На основе высказанных соображений о связности текстов ПИ мы построили правила, которые позволяют в самом грубом виде синтезировать тексты ПИ из фактов.

Рассмотрим, для примера, синтез текстов группы «В».

На входе у нас имеется факт. В дереве генерализаций находится эквивалент этого факта, т. е. предикат, идентичный предикату факта или ему синонимичный. От найденного предиката делается один шаг вверх по дереву генерализаций. Полученный предикат является генерализацией факта. В соответствии с условиями, налагаемыми на предикат, находятся генерализации субъектов первоначального факта. Затем генерализованный предикат рассматривается как первоначальный, и операция повторяется. Поиск предикатов вверх по дереву заканчивается вершиной. Теперь в старых словарях фактов ищется так называемое «яркое утверждение», которое должно быть

— конкретизацией по данной теме предиката «СССР (социалистические страны) Rel⁺ страны третьего мира или весь мир»;

— конкретизацией предиката «А представительно»; где А есть имя или предикат из текста ПИ;

— оценкой будущего состояния отношений, о которых говорится в ПИ. Для группы «В» прогноз отношений — *Amelior Rel*.

Естественно, что такое яркое утверждение существует не для каждого ПИ.

Теперь мы имеем инвентарь предикатов для порождаемого текста ПИ. О наших предикатах известно, что из n предикатов ($n - 1$) строго упорядочены по отношению генерализации. Мы располагаем их по одной из двух следующих схем (см. аксиомы):

- | | |
|--------------------|-------------------|
| 1. Gen_1 | 2. Факт |
| Gen_2 | Gen_n |
| ... | ... |
| Gen_n | Gen_1 |
| Факт | Яркое утверждение |
| Яркое утверждение, | |

где Gen_i есть $Gen(Gen_{(i+1)})$.

Пусть на входе имеем: «Сегодня (15 сентября) самолет ТУ-104 Чехословацкой авиакомпании вылетел первым рейсом из Сингапура в Прагу». (Элементарным предикатом предложения является: «Самолет А вылетел в В»). В дереве генерализаций самым близким предикатом является предикат 15. Поднимаемся на один шаг выше. Находим «А устанавливает воздушное сообщение с В». Причем А и В должны быть странами. Обращаемся к словарю именных генерализаций. Так как в исходном предложении речь идет об отношениях между Прагой и Сингапуром, то находим, что Прага является столицей Чехословакии, а Сингапур — столицей одноименного государства. Подставляя найденные значения вместо А и В и производя необходимые морфонологические и синтаксические преобразования, получим: «Чехословакия установила воздушное сообщение с Сингапуром» или «Син-

гапур установил воздушное сообщение с Чехословакией», т. е. $A \overset{\rightarrow}{Rel} B$ &

$\vec{A} Rel B$, что по соответствующей аксиоме равняется $A Rel B$ или «Чехословакия и Сингапур установили воздушное сообщение». Делаем следующий шаг. Находим «А сотрудничает + в экономике с В». А и В мы можем оставить прежними или взять их генерализации. Остановимся на первой возможности. Получим «Чехословакия и Сингапур сотрудничают + в экономике». Это предложение не является поверхностным. По словарю *Mark* находим, что значение «сотрудничать+» — «*Amelior* сотрудничать». После первой подстановки наш предикат стал иметь вид «Чехословакия и Сингапур *Amelior* «сотрудничать в экономике»». По словарю номинализаций находим *Nom* (сотрудничать в экономике) — «экономическое сотрудничество». Предикат принимает вид «Сингапур и Чехословакия *Amelior* экономическое сотрудничество». И эта фраза не является поверхностной из-за предиката *Amelior*. Найдя значение *Amelior* в семантическом словаре и произведя необходимые морфонологические изменения, получим «Сингапур и Чехословакия укрепляют экономическое сотрудничество» или «Крепнет экономическое сотрудничество между Сингапуром и Чехословакией».

Делаем следующий шаг по дереву генерализаций. Находим « $A \overset{\rightarrow}{Rel} + B$ »

или « $A \overset{\leftarrow}{Rel} + B$ ». В наших словарях нет удовлетворительной конкретизации этих предикатов. В принципе возможны и дальнейшие генерализации. Можно генерализовать субъекты: «Социалистические страны $Rel +$ Сингапур». Этот путь неудовлетворителен, т. к. в нашем словаре нет поверхностной генерализации имени «Сингапур». Можно также расширить время действия предиката: «С первых лет существования Сингапура его отношения с Чехословакией были *Mark +*». Но в нашем словаре фактов нет информации, позволяющей сделать такое заключение. Мы получили инвентарь упорядоченных гене-

реализаций. Теперь надо отобрать из них необходимые для нашего ПИ. Дело в том, что не все возможные генерализации используются в конкретных ПИ. Некоторые генерализации опускаются из-за своей банальности или очень большой частотности. Как это ясно из приведенного примера, генерализации могут отвергаться потому, что для них нет достаточного фактического подтверждения. В принципе, видимо, можно сформулировать строгие правила отбора генерализаций, но рассматриваемый материал слишком ограничен для решения этого вопроса. Поэтому мы порождаем все возможные на данном материале ПИ, не всегда обосновывая выбор того или иного варианта для фактически имеющегося ПИ.

Выписываем все полученные варианты, учитывая приведенные схемы:

— «Сегодня (15 сентября) самолет ТУ-104 чехословацкой авиакомпании вылетел первым рейсом из Сингапура в Прагу.

Сингапур и Чехословакия установили воздушное сообщение. Крепнет экономическое сотрудничество между двумя странами».

— «Сегодня (15 сентября) самолет ТУ-104 чехословацкой авиакомпании вылетел первым рейсом из Сингапура в Прагу. Чехословакия и Сингапур установили воздушное сообщение».

— «Крепнет экономическое сотрудничество между Чехословакией и Сингапуром. Между двумя странами установлено воздушное сообщение. Сегодня (15 сентября) самолет ТУ-104 чехословацкой авиакомпании вылетел из Сингапура в Прагу».

— «Сингапур и Чехословакия установили воздушное сообщение. Сегодня (15 сентября) самолет ТУ-104 чехословацкой авиакомпании вылетел первым рейсом из Сингапура в Прагу».

Теперь надо найти яркое утверждение. В наших словарях нет такого факта, связанного с Чехословакией. Но его нетрудно представить. Согласно пункту 1 он мог бы быть таким: «Чехословакия имеет воздушное сообщение с 65 странами мира». Согласно пункту 2: «На борту самолета находился премьер-министр Сингапура...» или «Этим рейсом в Прагу вылетела торговая делегация Сингапура». По пункту 3: «Сейчас в Праге проходят переговоры о заключении экономического соглашения между Чехословакией и Сингапуром». Комбинация одного из этих фактов с четырьмя полученными текстами дает, по крайней мере, 12 возможных вариантов.

Теперь осталось только оформить текст стилистически. Допустим, что мы остановились на последнем тексте без яркого утверждения. Обращаемся к словарю Mark и ищем положительные маркированности для предикатов, объектов и субъектов текста. Находим Aitr Mark⁺ (воздушное сообщение) — регулярное. Окончательный текст имеет вид: «Сингапур и Чехословакия установили регулярное воздушное сообщение. Сегодня (15 сентября) самолет ТУ-104 чехословацкой авиакомпании вылетел первым рейсом из Сингапура в Прагу».

Нетрудно полностью восстановить и полтора десятка других возможных вариантов.

Это — самая простая схема порождения. В действительности она часто бывает сложнее. В некоторых ПИ имеет место дуплановость. Во втором предложении может быть введен информатор. В этом случае текст четко распадается на два уровня: собственно сообщение и реакция на него. Каждый уровень в этом случае может иметь независимую структуру. В этом случае синтез ПИ соответственно распадается на два этапа, но это тема отдельного сообщения.

Мы надеемся, что приведенные примеры и рассуждения в какой-то мере отвечают на два вопроса, поставленных в самом начале статьи.

* *
*

Автор благодарит А. К. Жолковского за большую помощь, оказанную в работе над темой.

Появлением статьи в настоящем виде автор во многом обязан Е. В. Падучевой.

ПУБЛИКАЦИИ И ОБЗОРЫ

СМЫСЛОВОЕ ЗНАЧЕНИЕ ДИАГОНАЛЬНЫХ КОМПОЗИЦИЙ В ЖИВОПИСИ

Николай Тарабукин

Среди творческих проблем, волнующих современных работников искусства, — вопросы композиции представляются одними из трудных, и, одновременно, существенных.

Мы предлагаем вниманию читателя некоторые наши эмпирические наблюдения, которые мы сделали при изучении композиционной структуры произведений живописи. Они относятся не к статической, а к динамической стороне живописной картины. Хотя в изобразительном искусстве реально движение отсутствует, но существует потенциальное движение и иллюзорная динамика изобразительной формы. Время в живописи мнимо, но нельзя отрицать наличие его в живописи и скульптуре. Решительное размежевание искусств на пространственные и временные, часто встречающееся в эстетике, не отвечает действительности. В так называемых «временных» искусствах, например в музыке, присутствует и «пространственный» фактор, не только в силу того, что звуки физически распространяются в пространстве, но и в смысле формы музыкального произведения. Симфония обладает перспективой, глубиной, в ней имеются ближние и дальние планы, т. е. пространственные категории, и, наоборот, в любой живописной картине, сюжетной по содержанию, неотъемлемо время. Сюжет, как разворачивающееся действие, не мыслим вне временной транскрипции. Но, благодаря отсутствию реального времени в изобразительном искусстве, композиция в картине является устойчивым моментом, при наличии иллюзорного движения внутри ее.

Мы рассматриваем композицию не как внешнюю форму художественного произведения. Такому формалистическому восприятию композиции мы противопоставляем смысловое понимание ее и раскрытие ее содержания в зависимости от темы и идеи художественного произведения. В композиции картины выражается смысловое содержание художественного произведения, так же как раскрывается оно в теме, сюжете, колорите и других компонентах картины. Композиция в изобразительном искусстве, являющемся бессловесным, приобретает особое значение выразительнейшего средства идейного замысла произведения. Композиция есть образно-выраженный, зрительно раскрытый смысл художественного произведения, нашедший свое воплощение в самой организационной структуре изобразительной формы. Внутренний смысл картины, раскрытый в ее внешней форме, и составляет содержание проблемы композиции. Форма произведения искусства представляется нам не механическим средством выражения, а органическим языком, обусловленным в своей структуре идейным замыслом художника.

Анализ композиционных приемов ведет к обнаружению путей, которыми художники достигают соответствующего воздействия своих произведений. Понятие композиции по своему логическому составу включает в себя все элементы художественного целого, нельзя рассматривать композицию изоли-

рованно от темы, сюжета, ритма, колорита, пространственных построений и проч. Поэтому нельзя сомневаться в том, что и фактор движения ближайшим образом связан с композицией художественного произведения и должен быть рассмотрен также с его смысловой стороны. Если форма выражает содержание, то и форма движения, т. е. его направление, темп и ритм осмыслены художником. Никто не будет утверждать, что темпы и ритмы движения в музыке, театре, живописи безразличны в отношении содержания произведения. Следовательно, нельзя рассматривать и направление движения вне семантического ряда. Логика заставляет нас признать, что в диалектическом взаимодействии формы и содержания художественного произведения направление движения изобразительных масс в ту или иную сторону не безразлично в смысловом отношении. Обоснованию этой темы посвящается наш краткий экскурс, являющийся лишь обобщением того, что объективно существует в искусстве и что удалось нам усмотреть, наблюдая огромное количество эмпирического материала.

Движение в произведениях искусства органически вытекает из развертывающихся ситуаций сюжета.

Направление движения в картине может быть трех видов: параллельное раме, перпендикулярное ей и диагональное. Диагональное построение движения охватывает большое пространство картины, более выразительно по рисунку и наиболее удобно для построения мизансцен и восприятия их зрителем. Но эти свойства диагональной композиции элементарны, и на них нет основания задерживаться. Более сложный и интересный вопрос — это о направлении диагонали: от зрителя или на зрителя, направо или налево. Сама по себе диагональ, взятая как таковая, говорит сравнительно мало как форма выражения. Можно отметить, что с некоторыми стилями в искусстве, например барокко, диагональ органически сливается почти как неотъемлемая часть композиции картин. Нас в этом экскурсе интересует диагональ не как стилистический фактор, а как смысловое выражение, которое может быть отмечено в разнообразных стилях. В одном и том же произведении могут встретиться диагонали различных направлений движения. Причем изменение направления будет продиктовано сюжетно-смысловой стороной каждого отдельного эпизода. Связывая с ходом сюжетного действия направление диагонали (по которой художник в картине композиционно располагает движение мизансцены), мы вскрываем определенный смысл той или иной диагональной композиции.

Все разнообразие композиционных построений по диагональным линиям может быть сведено к **четырем** основным **направлениям**:

- 1) справа налево в глубину от зрителя (если имеется трехмерное пространство) и вверх (если в наличии только двухмерная плоскость);
- 2) слева направо в глубину (или вверх);
- 3) слева направо из глубины на зрителя (или вниз при плоскостной форме);
- 4) справа налево из глубины (или вниз).

Первую диагональ я называю **пассивной**. Сюжетно она часто выражает вынужденный уход, отъезд, увод. Тематически она нередко звучит в миноре, подчеркивая неизбежность и безвыходность положения. Разнообразие сюжетов объединяется в данном случае по смысловому содержанию картин, благодаря которому появляется и общность композиционного приема, выраженного в направлении основного движения по пассивной диагонали.

Вторая диагональ, называемая мною **активной**, диагональ **борьбы**, знаменует напряжение, преодоление препятствий, завоевание. Она не обладает слишком быстрыми темпами. Движение развертывается медленно, потому что встречается на своем пути препятствия, которые требуют преодоления. Общий тонус композиции звучит мажорно.

Третья диагональ **входа**, выступления, «зачала» сюжетного действия, появления героя и т. п. По этой диагонали участники действия обычно входят, чтобы остаться в пределах картинного пространства.

Четвертая диагональ **демонстрационная**. По этой диагонали перед глазами зрителя протекают события, не задерживаясь в поле зрения. Содержанием картины, построенной композиционно по этой диагонали, нередко является то или другое демонстрационное шествие. В репрезентативных портретах по этой диагонали располагаются фигуры.

По первой — **пассивной** — диагонали «ухода» построена картина Сурикова «Боярыня Морозова». Морозову везут на допрос. Она будет осуждена, сослана. Хотя она и подняла руку с двуперстием, как знаменем своего исповедания и как знаком непреклонного убеждения в своей правоте, обреченность определяет ее судьбу. В картине Перова «Похороны крестьянина», по той же диагонали лошадь, понуря голову, медленно увозит дровни с гробом умершего крестьянина. В акварели Серова «Похороны Баумана» толпа движется справа налево. Сосредоточенное и медлительное движение траурного шествия развернуто от зрителя в глубину картины. Здесь на другом сюжете и в иной интерпретации выражена та же тема «ухода». Картина Эд. Мане «Казнь императора Максимилиана» построена по пассивной диагонали. У Рубенса, в полном соответствии с трагической обреченностью жертвы, находим явно выраженную пассивную диагональ в картине «Несение Христом креста» (Амстердам). У него же в дрезденской картине «Охота» преследуемые звери убегают по диагонали влево и в глубину. По этой же композиционной линии оформлено другое полотно Рубенса, изображающее обнаженную Сусанну, застигнутую старцами. Причась от них, она повернулась налево в глубину и видима зрителю со спины.

Что подобное тематическое содержание, которое мы обобщаем термином «уход» (увоз, убегание, вынужденность, пассивность, безнадежность сопротивления и т. п.), ярче всего выражается в движении действующих лиц от зрителя в глубину картины — это может быть объяснено. Предположим, что то же содержание картины получило композиционную интерпретацию, где движение протекает в обратном направлении — из глубины картины на зрителя. Мы невольно бы почувствовали разрыв между бессмысленным содержанием эпизода и его выражением в форме движения. По смыслу мы воспринимали бы мизансцену как «уход» действующего лица от нас (зрителей), а изобразительно видели бы героя, приближающегося к нам, наступающего на нас. Труднее объяснить, почему для композиционного воплощения подобной темы художниками избирается левостороннее движение. Уйти в глубину картины можно направляясь и вправо. Смысл эпизода от этого не изменится, «уход» не превратится в «приход» героя. Но композиционная выразительность мизансцены ослабнет. Смысловая эффективность отрывка будет снижена. Это можно объяснить тем, что движение влево (в глубину), левым плечом, когда уходящий воспринимается отчасти со спины, — подчеркивает, так сказать, пониженный жизненный тонус. Такое впечатление создается, может быть, потому, что левая рука, левая сторона в человеческом организме слабее и, тем самым, пассивнее. Напротив, движение вправо, правым плечом, представляется более динамичным, активным, энергичным. Такое направление движения более отвечает другому смыслу эпизода: герой покидает картину по своей воле, активно, призывая при этом, быть может, к сопротивлению, борьбе. Можно отметить как закономерность, что человек, желающий, чтобы его оставили, покинули — делает жест левой рукой, если он знает, что его желание или приказ будут беспрекословно выполнены. Таким жестом отпускает, например, власть имущий своего слугу. Напротив, если приказ может встретить сопротивление и требует подкрепления в виде велевого жеста или провозглашается торжественно во всеулышание, — слово подтверждается энергичным жестом правой руки. Последите за движениями рабочего человека, который, сортируя какие-либо вещи, как правило, откладывает вправо жестом правой руки нужные ему предметы, влево — ненужные. Разумеется, речь идет не о чем-то обязательном и безусловном, а лишь о чаще всего наблюдаемом, следовательно, наиболее естественном и органич-

ном. Случай, противоречащий нашим наблюдениям, не исключены и принимаются нами во внимание.

Вернемся к картине «Боярыня Морозова» Сурикова, чтобы проверить на ней наши наблюдения. Сделаем эксперимент: перевернем слепа направо картину. С точки зрения историка живописи это может показаться невероятным и профанирующим искусство. В театральной практике подобные случаи встречаются довольно часто: режиссер, строя мизансцену, иногда несколько раз меняет ось движения. И живописцы в эскизах нередко изменяют стержень композиции. Перевернув картину, посмотрим, как изменилась изобразительная транскрипция события при наличии другого направления движения. Сани поспешно везут Морозову. Ее фигура приобрела большую экзатичность. Подняв руку, она словно призывает и увлекает народ за собой. И толпа уже не идет, а почти бежит за ней. Мальчик, очутившийся справа, летит буквально опрометью. В движении людской массы появилась активная напряженность. Наклон саней увеличился, что также усилило ощущение движения вперед. При наличии активной диагонали в композиции картины весь эпизод приобрел несколько и ложное истолкование. Неуместная в данном случае роль активной диагонали вступила в противоречие со смысловым содержанием произведения. Тема, сюжет и другие компоненты картины остались прежними. Изменилось только направление движения. Но этот фактор так повлиял на картину, что драматическая величавость повествования о событии приобрела противоречащую ему форму выражения. Нет сомнения, что самым определяющим содержанием картины фактором является истолкование сюжета. Поскольку оно осталось неизменным при нашем эксперименте, картина и в перевернутом виде рассказывает о том же историческом событии. Ни композиция, ни колорит, ни, тем более, направление движения в картине не могут спорить с сюжетом по силе смыслового воздействия на зрителя. Поэтому речь идет не об изменении содержания картины при замене одного композиционного фактора другим, а об усилении или ослаблении идейного эффекта произведения при использовании той или другой формы выражения. Эффективность же изобразительной формы определяется степенью ее органичности и правдивости в отношении замысла художественного произведения.

Последними примерами мы наметили вторую диагональ. Композицию, построенную по диагонали, идущей слева направо и в глубину, я называю **активной**, а ее диагональ, — **диагональю борьбы**. Замечательный образец этой композиционной формы мы находим в картине Сурикова «Завоевание Сибири Ермаком». При разворачивании движения вправо и в глубину, изобразительная форма получила особую напряженность, вполне отвечающую идейному содержанию картины. Идея борьбы, смысл наступательного движения, встречающего на своем пути большие затруднения, прекрасно переданы в композиции, внутреннее движение которой протекает вправо от зрителя. Повернем эту картину, и мы тотчас же заметим, что активной стала сторона сибирских остояков, а казаки во главе с Ермаком не наступают, а словно только отстреливаются.

Можно привести огромное количество примеров в доказательство того, что тема борьбы композиционно воплощается преимущественно по указанной нами диагонали. Это самая активная диагональ, хотя темпы движения по ней не отличаются быстротой. Так же оформлена картина Рубенса «Ландшафт с турниром». Нападающие всадники движутся слева направо. Обороняющиеся рыцари отступают в глубину. Другой пример: Персей, освобождающий Андромаху, в Луврской картине Рубенса, направляется слева направо. Ландшафт того же мастера с косцами, идущими на работу, изобразительно построен по той же диагонали. Напротив, гравюра с этой картины, вырезанная не при помощи зеркального отражения, имеет обратное построение ландшафта. Гравер резал на металле так, как видел картину: При оттиске на бумаге композиция, сохраняя в точности соотношение всех форм, оказалась перевернутой в другую сторону. Дорога побежала влево, туда

же устремились по ней косцы. Активная диагональ, придававшая картине Рубенса действенный характер, вполне отвечала сюжетному замыслу картины: передать напряжение работы. У гравера композиционная форма вступила в противоречие с содержанием.

Можно отметить, что барочные, а также романтические ландшафты Рубенса, Сальватора Розы, Маньяско, Делакруа часто строятся по активной диагонали. Напротив, тихие, спокойные, лирические нежные пейзажи Альтуорфера чаще основной осью своей имеют линию движения, идущую справа налево в глубину. Таков, например, пейзаж в старой Пинакотеке в Мюнхене с сюжетным стаффем, изображающим «Бегство в Египет».

Демонстрационную диагональ мы встречаем у Сурикова в его картине «Взятие снежного городка». Темой этого, очень бодро звучащего произведения является не борьба, а показ (демонстрация) ухарства, посматреть которое сошлись и съехались односельчане. Зритель картины в данном случае занимает место как бы среди толпы, изображенной на полотне. На его глазах происходит эта масляничная забава. Демонстрационная линия композиции вполне отвечает смыслу картины.

Этот принцип композиции встречается много раз в скульптурах императорского Рима и репрезентативных портретах XVII и XVIII вв., где персона преподнесена художником в наиболее импозантной позе и поставлена в повороте справа налево. Из античного мира напомним статуи Августа, Тиберия, а из европейского искусства — портреты Ларжильера, Веласкеса, Риго, ван-Лоо, Каравана, Антропова, Левицкого и др. По демонстрационной линии построена композиция картины ван-Дейка, изображающая Карла I на прогулке. Один из самых ярких представителей официального искусства Людовика XIV — Лебрен в том же направлении строит композицию торжественной картины «Въезд Александра Македонского в Вавилон». Репрезентативность этого произведения усиливается еще тем, что для художника, как и его современников, образ великого полководца был лишь «фигурой замещения» Людовика. Гирляндайо на фреске «Рождение Иоанна» по этой же линии расположил группу флорентийских женщин, пришедших поздравить роженицу. В трех последних примерах диагональ отсутствует. Движение протекает параллельно картинной раме, имея фронтальное строение. Искусственно-патетические, риторически-декламационные жесты Минина и Пожарского на памятнике Мартоса композиционно решены по демонстрационной диагонали, что вполне отвечает стилю классицизма. В духе репрезентативности построена Врубелем композиция портрета Мамонтова (Третьяковская галерея).

Рассматриваемая нами композиционная форма, развертывающая движение из глубины картины на зрителя в направлении справа налево, очень часто встречается в произведениях, где поток движения является лишь проходящим. На картине не совершается никаких событий. Их начало и конец находятся за пределами рамы. Перед зрителем лишь проходят люди или движется толпа. Такова «Прогулка» — Дюрера, «Товий, ведомый Ангелом» Боттиччини, «Ночной дозор» Рембрандта, «Скачки» Жерико, «Возвращение с приходской конференции» Курбе и мн. др.

Нам останется рассмотреть последнюю, четвертую диагональ, которую я назвал диагональю «входа». Движение здесь направляется слева направо из глубины картины на зрителя. Движение, начинаясь в глубине, нередко останавливается посередине картинного пространства, становясь завязкой действия, начало которого только намечено. Вот почему эту диагональ я назвал диагональю «входа». По смыслу она противоположна демонстрационной. Очень распространенная в эпоху Ренессанса тема «Принесение младенца Иисуса в храм» почти, как правило, формируется по линии «входа». Назову картины, написанные на этот сюжет — Стефана Лохнера (Дармштадт), Мартина Шонгауера (Мюнхен), Амброзио Боргоньоне, Иордана (Дрезден) и др. В картине Перуджино (Мюнхен) Мария, посещающая

Бернарда, — движется слева направо. По диагонали «входа» построен офорт Рембрандта «Возвращение блудного сына» (1636). Припомним эрмитажную «Данаю» Рембрандта. Она приподнялась на ложе, вся в трепете полной ожидания. Поток света, символизирующий явление Зевса, направляется слева направо — из глубины. В картине Александра Иванова «Явление Христа народу» по этой же диагонали «входа» движется фигура Иисуса, впервые появляющегося перед народом. Выразительным примером этой композиционной структуры, ограниченно слитой с сюжетной ситуацией, является «Не ждали» Репина. В картине Грекова «На Кубани» выступление Красной конницы построено по диагонали «входа». В другом произведении «На Кубани» Греков движение Красной Армии располагает по демонстрационной диагонали. Здесь нет событий. Показано лишь передвижение войска. Напротив, в картине «Бой у Егорлыкской» художник эпизод боя строит «по диагонали борьбы». На картинах Грекова мы видим подтверждение наших наблюдений над совпадением темы и направления движения в композиции художественного произведения. Художник, строя композицию картины, свободен от предвзятостей. Мы отнюдь не хотим ему ничего навязывать. Мы лишь делимся нашими эмпирическими наблюдениями, которые мы обобщили, чтобы сделать их наиболее наглядными, не выдавая их за непреложные «законы» искусства.

Вопрос о сознательности или бессознательности подобных композиционных приемов, встающий невольно перед исследователем, получает некоторое освещение, если мы обратимся к решению композиций в картинах, сочиненных на канонические сюжеты. Здесь композиционная форма подчинена издавна сложившейся традиции, а, следовательно, сознательна. Канонический сюжет «Благовещения» в иконописи и живописи формируется по композиции «входа». Здесь не всегда мы встречаемся с диагональным потоком движения. Часто композиция фронтальна, и движение Гавриила к Марии дано параллельно раме. Но оно всегда имеет одно и то же направление слева направо. Такова традиция, как в церковном, так и в светском искусстве. Просмотрим с этой точки зрения византийские стенописи и мозаики («Благовещение» на восточных столбах в Киевском Софийском соборе), древне-русские иконы («Благовещение» из Устюга в Третьяк. гал., XII в.), армянские миниатюры («Благовещение» из Мугнинского Евангелия XI в., из Ев. Таргманчад, XIII в., из Ев. 1257 года, расписанного Тодосом Рослином), романские рельефы, готические витражи и т. д., — всюду увидим один и тот же композиционный прием в расположении фигур Гавриила и Марии. Лишь как на редкое исключение, нарушающее этот канон, можно указать на клеймо с изображением темы «Благовещения» на бронзовых дверях Гельдесгеймского собора (XI в.). Гавриил помещен справа от Марии. Но здесь перед нами настолько наивное искусство, что вопросы композиции едва ли занимали большое место в творчестве художника.

Традиционное решение композиции «Благовещения» по диагонали «входа» в церковной живописи средневековья перешло в светское искусство ренессанса и барокко. В многочисленных картинах, написанных на эту тему европейскими художниками, как правило, сохраняется композиционная структура этого сюжета, выработанная веками. Таковы картины Франческо Косса (Дрезден), Мелоццо да Ферми (Флоренция), Лоренцо ди Креди (Флоренция), Донателло (рельеф, Флоренция), Филиппино Липпи (Джаминьяно), Боттичелли (Флоренция), Полайоло (Берлин), Мартина Шонгауера (ксилография), Ганса Гольбейна Старшего (Мюнхен) и мн. др., вплоть до английского прерафаэлиты Росетти.

В средневековой стенописи и иконописи сюжет «Входа Господня в Иерусалим» тоже, как правило, оформляется по композиционной линии, обозначенной нами как диагональ «входа». (См. ряд образцов на эту тему в Третьяковской галерее). Тоже, как на редкое исключение из этого правила, сошлюсь на армянскую, очень наивную по форме, миниатюру худож-

ника Хатчер в Евангелии 1294 года. Здесь художественная форма находится на уровне как бы «детского» искусства.

Распространенная каноническая тема «Поклонения волхвов» обычно трактуется по демонстрационной линии. В данном случае форма вполне адекватна содержанию, ибо волхвы, поднося дары младенцу, свидетельствуют свое отношение к нему. Таковы, например, картины Бенвенуто ди Джовани (Вольтерра), Франческо Франчиа (Милан), Гольбейна Старшего (Мюнхен), Ганса Кульбаха (Берлин) и др. Характерно отметить, что композиция стеной росписи Беноццо Гоццоли «Шествие волхвов» (палаццо Рикарди во Флоренции) построена по линии «входа», что вполне отвечает сюжетной канве этой фрески: волхвы, сопровождаемые свитой, находятся еще в пути; здесь показано только вступление к этой традиционной теме.

Ка на противоречие укоренившимся канонам, — сошлемся на картину Фиоренцо ди Лоренцо (Перуджия). Но интересно, что если мы со всей внимательностью проанализируем ее композицию, то убедимся, что положение фигуры волхва не совсем естественно. С одной стороны, волхв, подносящий дары, обращен к младенцу, то есть вправо (от зрителя), а с другой стороны — по условиям мизансцены — требуется, чтобы его фигура была в значительной мере обращена и к зрителю. Получается как бы раздвоенность жеста волхва. При данной расстановке фигур, волхв виден в профиль и со спины. К тому же, своей правой рукой, в которой он держит подношение, он заслоняет свою фигуру от зрителя. Все эти недочеты отсутствуют в композициях, построенных по демонстрационной диагонали, которую мы считаем более органичной для данной темы. В этом случае фигура волхва, припавшего на колени, обращена и к младенцу, находящемуся на авансцене, и ориентирована на зрителя. Так именно расставлены фигуры в картине Ганса Кульмбаха, композицию которой надо признать шедевром для данной темы. К анализу ее мы еще вернемся.

Укажу еще на одну тему канонического характера, с которой органически слился и традиционный строй композиции. Это Георгий, поражающий гидру. Композиция, как правило, строится по диагональной линии борьбы, т. е. слева направо. Разумеется, и тут можно найти противоречия. Прежде всего припоминается картина Рафаэля, где всадник вместе с конем повернут влево и в глубину. Благодаря тому, что эта линия лишена активности, создается впечатление, что победа Георгия дается легко. В тех произведениях, где этот сюжет построен по «диагонали борьбы», смысловая выразительность картины выигрывает. Напряженность подчеркивается, благодаря указанному направлению движения. Мы можем сделать вывод, что эта композиционная форма более соответствует данному сюжету.

Указание на ряд канонических сюжетов, воплощаемых всегда, или почти всегда, в традиционных формах композиции, приоткрывает завесу на сознательность процесса творчества. Разумеется, мы не настаиваем на наличии рационалистического отношения к каждому композиционному приему у мастера живописи. Но подобно тому, как в поэзии существуют установившиеся издавна композиционные формы сонета, триолета, газели и проч., как в музыке имеется композиционная структура фуги, сонаты, симфонии, так и в живописи еще со средневековой поры намечались композиционные приемы, связанные с определенной тематикой и сюжетами. Поскольку за этими каноническими сюжетами укрепились соответствующие композиционные формы, естественно допустить, что художники оценили, вполне сознательно, выразительность этих форм для той или иной темы.

Роден говорил: «Будьте уверены, что мастера вполне сознают, что творят». Многочисленные эскизы композиций, коими сопровождался творческий процесс у Сурикова, подтверждают наличие упорной и сознательной работы над формой художественного произведения, которая всеми выдающимися мастерами искусства рассматривалась как органический язык, выражающий идейный замысел произведения. В подтверждение этой мысли можно было бы привести высказывания художников Ренессанса, классицистов и др.

о вполне сознательном отношении к структуре художественного произведения. Живописцы же средневековья, в так называемых «Иконописных подлинниках», прямо получали рецепты композиционного строения.

Так как четыре диагональных направления движения в композиции мы рассматриваем не как стилистические, а как смысловые явления, то естественно, что в сложных сюжетных картинах, где развернутое действие показано на многих этапах своего развития, мы встречаемся не с одной, а с несколькими, иногда даже со всеми четырьмя диагоналями. Проанализируем несколько произведений, в которых имеется ряд диагоналей, различных по направлению движения, и посмотрим, как та или иная направленность движения полностью совпадает с сюжетным и смысловым содержанием данного отрезка композиции.

На интереснейшей, с точки зрения композиционного строения, картине немецкого художника XVI столетия Ганса Кульмбахса «Поклонение волхвов» исчерпывающе подтверждаются наши наблюдения. Всю композицию картины можно разбить на пять частей: один кадр (мизансцена) построен общим планом, а четыре — крупным планом. Действие начинается в глубине правой части картины. Из-за холма выезжает кавалькада всадников. Сюжетно это вступление, завязка действия. Пейзаж показан общим планом. Движение всадников развернуто вполне в соответствии со смыслом этого отрезка картины по диагонали «входа». Вскоре эта линия ломается и переходит в линию демонстрационную. Кавалькада подъезжает к руинам здания, где находится родившийся младенец. Волхвы въезжают в руины. Крупным планом художник показывает трех всадников, вступивших в здание. Диагональ дана в форме «входа». Следующий (2-й) крупный план (правый, передний угол картины) построен по демонстрационной диагонали. Здесь один из волхвов принимает от слуги чашу, намереваясь поднести младенцу. В третьем кадре изображен момент поднесения даров старым волхвом, стоящим на коленях перед младенцем. Демонстрационная линия композиции вполне отвечает смысловому значению этого отрывка. Последний (левый) из четырех крупных кадров показывает волхва, прощающегося с Иосифом. Он отдал подарки младенцу и намеревается уйти. Диагональ построена здесь по линии «ухода». Пролет в левой части руин указывает на выход.

В картине Кульмбахса мы обнаружили три линии движения: «входа», «демонстрации» и «ухода». Нет лишь диагонали «борьбы», ибо эта композиционная форма не отвечает ни одному моменту сюжета. На анализе этого произведения мы убедились, как в полном соответствии со смыслом каждого сюжетного отрывка изменяется направление движения внутри композиции картины. Разбор этого произведения лишней раз подтвердил наши наблюдения над смысловым значением четырех диагоналей.

Интересна с рассматриваемой точки зрения общеизвестная картина Жерико «Плот Медузы». Композиция ее построена на двух, перемежающихся диагоналях — пассивной и активной. Линия движения плота, гонимого ветром, намечена справа налево в глубину. Она олицетворяет стихийные силы природы, которые увлекают горсточку беспомощных людей, потерпевших кораблекрушение. По противоположной, активной линии, художник расставил несколько человеческих фигур, которые собирают последние усилия, чтобы выбраться из трагического положения. Они не прекратили борьбы. Подняв высоко над собою одного человека, они заставляют его размахивать платком, чтобы привлечь к себе внимание корабля, проходящего вдали, на горизонте.

Приведу еще пример, взятый из современной живописи. Я имею в виду картину Дейнеки — «Оборона Петрограда». Движение в картине направляется слева направо. В левом углу полотна мы наблюдаем рабочих, которые поодиночке выходят с заводов и, вооружившись винтовкой, собираются группами на призывных участках. Линия движения левой части картины идет из глубины на зрителя слева направо по диагонали «входа». Призывники и добровольцы идут разрозненно, не в ногу. Винтовки у них на ремне за

спиной. Но вот они выстроились, сомкнулись, колонна слилась в одно целое, шеренга стала словно один человек. Все объединены одним стремлением — защитить революционный Петроград. Шаг твердый, уверенный, быстрый, нога в ногу. Такова средняя часть картины, движение в которой протекает фронтально, параллельно раме, слева направо. По мере развертывания движения вправо, фронтальная линия сменяется диагональной, активной «линией борьбы». Фронт приближается, напряжение растет, винтовки сняты с ремней и лежат на плечах. Темпы движения убыстрились. Сомкнутые спины рабочих и красноармейцев образовали, словно монолитную стену, твердый оплот. В верхней части картины изображены раненые, возвращающиеся с фронта. Движение медленно протекает слева направо, по линии «ухода», констатируя в отношении ритма и темпа с напряженной и волевой стремительностью нижней части композиции. Итак, мы отметили три направления движения в картине: «входа», «борьбы» и «ухода». В каждом отдельном случае линия движения полностью отвечает смысловой стороне сюжетного эпизода.

Возьмем еще один пример, связанный с одним и тем же образом, но трактованным, в ряде произведений, различно с сюжетной стороны. Это образ Давида, распространенный в искусстве ренессанса и барокко. У Донателло Давид изображен победителем. В ногах у него отрубленная голова Голиафа. Композиция скульптуры построена по демонстрационной линии. Микель-анжеловский Давид ожидает врага. Он спокойно стоит и смотрит в даль. Композиция дана в форме «вступления», «входа». Давид Бернини изображен в самый напряженный момент борьбы. Он развернулся всем корпусом, чтобы метнуть из пращи камень. Его брови сжаты, зубы стиснуты. Он весь устремился вправо, куда направлен его взор и его удар. Диагональ «вступления» ломается и переходит (потенциально) в процессе развертывания движения в «диагональ борьбы».

На ряде примеров можно показать связь диагонали того или другого направления с темпами движения. Так пассивная диагональ наиболее медлительная. Диагональ борьбы не отличается быстрыми темпами, ибо движение по ней сопряжено с преодолением препятствий. Но характер движения здесь наиболее напряженный. Самыми быстрыми темпами отличается демонстрационная диагональ.

Неотделимы от направления движения и ракурсы. В изобразительном искусстве они играют весьма существенную роль в трактовке художественного образа. Но это большая и новая тема, требующая самостоятельного исследования. Ракурсом можно усилить или ослабить определенное впечатление. Ракурс сверху при пассивной диагонали усиливает ощущение придавленности. Ракурс снизу при активной диагонали тормозит движение, увеличивая состояние напряженности. Ракурс снизу вверх придает монументальность образу. Статуи Кондотьеров устанавливали на высоких пьедесталах. В парадной дворцовой архитектуре барокко здание «преподносилось» словно на постаменте. К portalу вела торжественная, на два марша, лестница. Репрезентативные портреты изображают персону, взгляд которой трактован сверху вниз.

Высказанные здесь положения можно развивать и дальше. Но и изложенного достаточно, чтобы мысль была ясна. Наши наблюдения сделаны над огромным количеством фактов истории искусства. В качестве примеров здесь упомянута только ничтожная часть из имеющихся в нашем распоряжении материалов. Выводы, к которым мы пришли, органически вытекли из наших наблюдений над эмпирическими данными. Нам удалось лишь сформулировать в общем виде то, что существует объективно в искусстве и что до сих пор еще не было отмечено исследователями. Своим наблюдениям я не придаю значения неопровержимых «законов», не утверждаю никаких «теорий», не даю никаких «рецептов», не проповедую никаких «схем». Художник волен строить свою композицию вполне свободно, не связывая себя никакими «нормами». Но вот что удивительно: обдумывая композиционную форму как средство выражения идейного замысла картины и направляя

поток движения в картине в ту или другую сторону, под тем или иным ракурсом, художник чаще всего поступает так, как это мы обрисовали, наблюдая за ним самим же. Следовательно, мы лишь разъяснили самому художнику метод его работы. Опровергая нас, художник будет опровергать, тем самым, себя. Если же он укажет, что много раз в своей практике он поступал прямо противоположно тому, что мы выдаем за чаще всего встречающиеся факты, мы согласимся с ним и к его примерам добавим отмеченные и нами. Но в каждом отдельном случае, когда композиционная структура художественного произведения будет противоречить нашим выводам, мы позволяем себе усомниться относительно полного соответствия формы содержанию. Разумеется, мы снова должны напомнить, что направление движения в картине лишь одно из многих слагаемых художественного произведения. Придавать ему какое-то решающее значение было бы явным преувеличением. Поэтому, когда мы говорим о возможном несоответствии формы и содержания, то это касается не всего произведения, а лишь исследованного нами частичного компонента целого. Это тем более нужно подчеркнуть, что самое направление движения и композиция картины диктуется тематическим содержанием произведения искусства. Здесь не столько даже сюжет, сколько тема является определяющим фактором. Ибо мы видели, что при различии сюжетов, но при общности темы, движение имеет одно и то же направление. Например, тема борьбы у Сурикова и у Рубенса выражена в двух различных сюжетах — «Завоевание Сибири» и «Турнир» — при наличии единой направленности потока движения.

* *
*

От редакции.

Известный советский деятель искусства Н. Тарабукин оставил обширное теоретическое наследие, частично посвященное знаковым проблемам живописи. Публикуемая статья, написанная автором в середине 1930-х гг., была любезно предоставлена редакции «Трудов» вдовой художника Л. И. Рыбаковой-Тарабукиной.

О. М. ФРЕЙДЕНБЕРГ КАК ИССЛЕДОВАТЕЛЬ КУЛЬТУРЫ

Публикация Ю. М. Лотмана

Имя О. М. Фрейденаберг в настоящее время редко упоминается при обзоре работ по теории литературы. Между тем, достаточно просмотреть заглавия книг и статей О. М. Фрейденаберг, чтобы убедиться в чрезвычайной широте и многообразии ее научных интересов. Даже если оставить в стороне вопросы, связанные с внутренней проблематикой античной филологии, останется широкий круг проблем, освещающих разные грани теоретической поэтики: структура жанра, сюжета, соотношение мифологии и литературы, происхождение ритмики и поэтического языка, сущность искусства и законы его эволюции — таков неполный перечень проблем, изучавшихся О. М. Фрейденабергом.

В чем же причина этого молчания? Если не касаться того, что история филологической науки вообще не представляет собой разработанной и документированной дисциплины (в результате понижается уровень современной науки, которая, порой, легкомысленно предает забвению достижения прошлого и пренебрегает уже достигнутым уровнем), то необходимо будет указать на основную причину: обширное, противоречивое и сложное наследие, оставленное в литературоведении, этнографии и фольклористике учеными, группировавшимися в 1920-е — 30-е гг. вокруг акад. Н. Я. Марра, не получило до сих пор спокойной и объективной оценки. Дело не только в том, что дискуссия по вопросам языкознания в начале 1950-х гг. протекала в атмосфере, далекой от научной объективности. Важнее другое: очень скоро стало ясно, в какой мере «новое учение о языке» отстало от уровня, достигнутого мировым языкознанием. Дальнейшее движение науки вперед не требовало ни дискуссий, ни опровержений — оно просто шло по другой дороге. Таким образом, если, с одной стороны, труд интересующих нас сейчас ученых был перечеркнут в чисто административном порядке, то, с другой, исследователи, наиболее серьезно разрабатывавшие во второй половине 1950-х гг. — 60-х гг. проблемы теории искусства и теории культуры не чувствовали органической потребности обратиться к этой научной традиции.

Однако, помимо общей оценки марризма как научного этапа, остаются еще по крайней мере два вопроса: в какой мере правомерно распространение его общей оценки на деятельность того или иного ученого и, что для нас особенно существенно, тождественна ли оценка того, что делалось под знаменем Марра в языковедении и культурологии?

Исторический парадокс заключался в том, что именно в лингвистике проявились наиболее слабые стороны «нового учения о языке». Направление научной мысли в рамках этой школы было прямо противоположно одной из основных тенденций, характеризовавших гуманитарные науки XX века. Если эту тенденцию можно определить как вторжение лингвистических методов в неязыковые дисциплины, то для марризма характерна агрессия неязыковых методов в область языкознания. Направление это оказалось исторически бесплодным. Полное отождествление языка и мышления лишило

лингвистику своего содержания, а гуманитарные науки — метода. Однако одновременно была поставлена, преимущественно по отношению к архаическому мышлению, задача изучения сознания как системы. Изучение языка было принесено в жертву исследованию вторичных моделей культурологического типа. Но то, что делалось в этой последней области, заслуживает серьезного внимания.

Еще в 1964 г. в первом выпуске «Трудов по знаковым системам», говоря об исторических корнях структурно-семиотических исследований, мы считали необходимым «напомнить, что структуральный метод, прежде всего, изучает значение, семантику литературы, фольклора, мифа. Поэтому не лишней задачей было бы проследить связь его с теми направлениями советского литературоведения, которые стремились к изучению исторической семантики и, в известной мере, отражали наиболее плодотворные стороны языкового учения Н. Я. Марра (см. «Поэтику сюжета и жанра» О. М. Фрейденбург, статьи И. Г. Франк-Каменецкого, И. М. Тронского и др.)»¹.

Придерживаясь несколько иного взгляда на предьсторию структурной поэтики, чем тот, который был намечен А. К. Жолковским и Ю. К. Щегловым, мы считали бы полезным обратить внимание на то, как структурно-семиотические методы формировались и пробивали себе дорогу в рамках различных и, порой, противоборствующих направлений научной мысли.

Метод, который сами его создатели определяли то как «семантический», то как «семантико-палеологический» противопоставлял себя формализму. В программной работе «Целевая установка коллективной работы над сюжетом Тристана и Исольты» О. М. Фрейденбург посвятила специальный — второй — параграф полемике с формальной школой и противопоставлению ей «палеонтологического анализа, выдвинутого яфетидологией»: «Палеонтологический анализ (анализ генетико-социологический) идет от «готового» явления вглубь и вскрывает, этап за этапом, многостадийность развития этого явления. Вопреки формализму, он показывает, что «раз навсегда данные художественные формы» исторически подвижны, и что их качественная изменчивость вызвана общественным мировоззрением, обусловленным базой; с другой стороны, то, что формалист приписывает индивидуальному автору, то палеонтолог может найти в фольклоре и мифологии»².

Для нас сейчас существен не полемический пафос автора и, тем более, не его изложение — явно тенденциозное — точки зрения своих противников. Интересно другое — спорящие стороны, как это часто бывает, разделили между собой единую научную задачу и, следовательно, в широком историческом контексте, были сотрудниками. Формальная школа выделила изучение синтагматической структуры текста в качестве самостоятельной и основной научной проблемы. Имманентно-реляционные значения заслонили семантические. Реакцией на это было стремление сосредоточить внимание на семантике — социологической, культурной, религиозно-мифологической. То, что при этом было утрачено понимание структурного единства текста, синтагматической соотнесенности его элементов, ощущается как серьезная научная потеря. Единство того или иного произведения и, следовательно, значение его как целого менее всего интересует «яфетидологов». Даже в таких блистательных работах, как «Три сюжета или семантика одного»³ или «Слепец над обрывом»⁴, О. М. Фрейденбург, прежде всего, интересуют в

¹ Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 160. Тарту, 1964, с. 13.

² «Тристан и Исольта». От героини любви феодальной Европы до богини матриархальной Афревразии. Коллективный труд Сектора семантики мифа и фольклора под ред. акад. Н. Я. Марра. Л., 1932, с. 5.

³ О. М. Фрейденбург. Три сюжета или семантика одного. Язык и литература. РАНИОН, Научно-исследовательский институт сравнительной истории литературы и языков Запада и Востока, т. V. Л., 1930.

⁴ О. М. Фрейденбург. Слепец над обрывом. Язык и литература. Т. VIII, Л., 1932.

тексте реликты, обломки предшествующих текстовых образований — мифов и ритуалов — бессмысленные в этом новом окружении, непонятные, часто, ни автору, ни его аудитории и приобретающие осмысленность лишь при перенесении их в подлинные или гипотетические контексты глубокой древности.

Однако, если текст как целое неизменно распадается (из наследия формалистов парадоксально отбрасывается именно то, что вело к пониманию смысла текста как целого!), то рядом — и в этом беспорочная заслуга интересующей нас научной школы — создается другое целое: структура архаического сознания. Опираясь совсем не на лингвистику (еще один парадокс в школе, провозгласивший себя глашатаем *языковой* концепции), а на современную им этнологию, «яфетидологи» стремятся построить всеобщую структуру архаического сознания. Язык привлекается лишь как объект, методы же заимствуются в социологических дисциплинах. И хотя построенное таким образом здание не могло быть успешно доведено до конца, широко поставленная попытка создать модель, покрывающую все ранние формы сознания человека, уже сама по себе факт примечательный.

Большой интерес в этой связи представляет работа И. Франк-Каменецкого «Первобытное мышление в свете яфетической теории и философии»⁵. Основываясь на трудах Э. Кассирера (в особенности, «Язык и миф», «Философия символических форм» и «Мифологическое сознание») и стремясь их объединить с методологией Н. Я. Марра, а также используя широкий круг этнологических источников, И. Г. Франк-Каменецкий строит модель «дологического мышления». Представление о «диффузности первобытного сознания», о его особом «пралогическом» характере не было в эту пору уже открытием. Интереснее было иное: представление о системности архаического мышления, указание на знаковую природу этой системы и мысль о том, что ни современный язык, ни современная логика не могут дать нам метаязыка для ее описания.

Выделяя мифологическое, научно-логическое, обыденное и поэтическое сознания, автор вплотную подходит к проблемам, волнующим и современную культурологию. Любопытно, что термин, который он находит для определения реализации этих систем — «картина мира»⁶, оказался удобным и для современных типологических построений. Если в обычных марристских построениях полное отождествление языка и мышления снимало проблему моделирующего воздействия первого на второе, то в этой работе И. Г. Франк-Каменецкий, солидаризируясь с Кассирером, подчеркивает роль «языка, как оформляющего и организующего начала, благодаря которому одномерный поток впечатлений впервые приобретает определенные очертания, слагаясь в стройный, внутренне организованный мир»⁷.

Стремление проникнуть в «особую структуру первобытного мышления»⁸ приходило, однако, в противоречие с существенным недостатком метода: рассматривая эволюцию семантических цепочек, связывающих современное сознание с его архаическим фундаментом (исследователь движется по этой цепи ретроспективно, см. демонстративный подзаголовок сборника «Тристан и Иольда»), исследователь пренебрегал описаниями синхронных срезов культуры и сознания. Описание структуры не получалось, несмотря на исследовательскую установку на нее.

Пройдя мимо аппарата, которым в это время уже располагала структурная лингвистика, исследователи лишили себя возможности достигнуть той цели, к которой стремились. Тем более интересно стремление, хотя бы эмпирически, нащупать синхронный механизм архаической культуры. В этой связи представляется очень глубокой сквозящая в работах О. М. Фрейденберг мысль о ритуале как сюжето- и мифспорождающем механизме куль-

⁵ И. Франк-Каменецкий. Первобытное мышление в свете яфетической теории и философии. Язык и литература. Т. III, Л., 1929.

⁶ Там же, с. 106.

⁷ Там же, с. 117—118.

⁸ Там же, с. 119.

туры. Закономерность такого поворота проявилась в том, что приблизительно в то же время Б. М. Эйхенбаум и Ю. Н. Тынянов пытаются нащупать аналогичные культурные функции в ритуализации писательского быта, а В. Я. Пропп стремится истолковать инициационный обряд как порождающий механизм волшебной сказки. Именно единство обрядовой функции позволяет О. М. Фрейденберг с исключительным исследовательским остроумием отождествлять, казалось бы, далекие сюжеты, сводя их к инвариантным схемам, отождествлять отдаленных персонажей, видеть в антонимах варианты тождественного. На этой основе предпринимается смелая попытка увидеть во всех фольклорных сюжетах варианты единой инвариантной семантической модели: «Все фольклорные сюжеты и жанры являются вариантами парафразами одного и того же семантического смысла, имеющего закономерную морфологию». Для первобытного сознания «мир воспринимается в тождествах и повторениях; однако образы с самого начала разноморфны, отличаясь один от другого структурой, на полном семантическом тождестве»⁹. На этой основе строится система анализа, раскрывающего диалектический переход антонимов в синонимы, ритуальной амбивалентности жанров и персонажей («рядом с литургической обрядностью появляется и фарсовая, как ее стадийный аспект»¹⁰).

Таким образом, если В. Я. Пропп выдвинул задачу синтагматического описания сказочных и мифологических текстов, то О. М. Фрейденберг, видя в различных мифах варианты единого инвариантного сюжета, ставила проблему парадигматики фольклорных текстов, проблему, актуальность которой мы особенно четко ощущаем в настоящее время.

Соображения О. М. Фрейденберг о сюжетной роли «дублера», двойника очень глубоки и еще ждут осмысления и оценки.

Интерес к проблеме сюжетного двойника, комического или пародийного дублера «высокого» героя, к пародийному ритуалу, составляющему отражение сакрального ритуала, мысль о взаимной связанности этих культурных двойников и об амбивалентной роли осмеяния сближали научные построения О. М. Фрейденберг с рядом плодотворных идей, впервые высказанных М. М. Бахтиным.

Мы говорили, что интерес к реликтовым архаическим вкраплениям в более поздние тексты разрушал синхронно-структурный анализ произведения. Однако эта же особенность одновременно делает научную мысль исследовательницы весьма злободневной: мы являемся свидетелями неуклонного роста интереса к мифологическим, сказочным и — шире — архаическим элементам в современной культуре. Они теперь трактуются не как досадные и бесполезные обломки, а как органические формы, обеспечивающие целостность человеческой культуры как таковой. Однако поиски этих элементов порой производятся без должной методической строгости, и здесь более чем уместно напомнить о научном наследии Н. Я. Марра, О. М. Фрейденберг, И. Франк-Каменецкого, И. М. Тронского и др. исследователей этого направления.

Говоря о судьбах выдвинутых в этом кругу научных идей, нельзя не напомнить о воздействии концепции стадийности литературного процесса на Г. А. Гуковского. Вообще чрезвычайно интересной, с точки зрения истории науки, задачей было бы показать, сколь плодотворно влияли друг на друга различные по научным позициям, но равно блистательные по таланту и эрудиции ученые-филологи, которых судьба с неповторимой щедростью собрала в 1930—1940 гг. в стенах Ленинградского университета.

Этот краткий и отнюдь не систематический обзор хотелось бы завершить указанием на одну, весьма актуальную, с нашей точки зрения, особенность позиции ученых этой группы: объектом их исследования являлась культура как таковая, а не какая-нибудь ее частная сторона. Именно здесь, в пределах отечественной науки, было наиболее четко и последовательно указано

⁹ О. М. Фрейденберг. Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы (тезисы с докторской диссертации). Л., 1935, с. 4.

¹⁰ Там же, с. 7.

на то, что языкознание или литературоведение — лишь частные аспекты теории культуры. Позиция эта в 1920—1930-е гг. имела уязвимую сторону, поскольку выработка метода культурологии могла быть осуществлена лишь на основе временного сужения задачи. Только синхронное описание отдельных знаковых систем и, в первую очередь — естественных языков, могло открыть пути к семиотическому изучению культуры как целого. Таким образом, ставилась задача, для решения которой еще не было методов. Отрыв цели от метода составлял слабую сторону марровской культурологии. Но широта научной постановки вопроса была ее бесспорной заслугой.

Оценить общее значение работ О. М. Фрейденберг в настоящее время затруднительно по очень простой причине — подавляющее большинство ее исследований все еще находятся в рукописях. Публикация их обнаружила бы скрытые до сих пор богатства научной мысли.

О. М. Фрейденберг имеет право на наш интерес и как деятель культуры нашей эпохи: ученый исключительной эрудиции, первая в СССР женщина — доктор филологических наук, она была человеком сложной и богатой духовной жизни. Переписка ее со своим двоюродным братом, поэтом Б. Л. Пастернаком — культурный памятник, который еще не раз будет привлекать внимание исследователей¹¹. Своей судьбой, человеческим обликом она принадлежит не только истории науки, но и истории культуры.

* *
*

Рукописи О. М. Фрейденберг в настоящее время хранятся у ее наследницы Р. Орбели, которая любезно предоставила нам возможность с ними ознакомиться. Публикуемый список научных трудов О. М. Фрейденберг даст читателю предварительную ориентировку в этом вопросе.

Отобранные нами для публикации работы О. М. Фрейденберг не могут претендовать на представительную характеристику ее научного наследия. Мы хотели лишь ознакомить читателя с работами разных лет, выбирая тезисные по форме и, одновременно, касающиеся узловых научных проблем.

Публикация избранных работ О. М. Фрейденберг составляет научную необходимость. Заняться их подготовкой — долг научных учреждений, в которых исследовательница активно и плодотворно работала долгие годы.

Ю. Лотман.

Список печатных и печатно засвидетельствованных работ О. М. Фрейденберг

1. «Деяния Павла и Феклы», 1919—21. См.: С. А. Жебелев. Апостол Павел и его послания. Пг., 1922, с. 51, пр. 1.
2. Идея пародии. Машинописный сборник в честь С. А. Жебелева. 1926, с. 378 и сл. См.: Recueil G é b é l e v. Leningrad, 1926, p. 8. Издание Государственной Академии Истории Материальной Культуры.
3. Thауγίς. Яфетический сборник. V. 1927, сс. 72—81.
4. Сюжетная семантика «Одиссея». Язык и литература. IV, 1929, сс. 59—74.
5. Три сюжета или семантика одного. Там же, V, 1929, сс. 33—60. Перепечатано в приложении к «Поэтике сюжета и жанра», 1936, с. 335—361. См. № 18.

¹¹ Информации о существовании этой переписки и о ее характере мы обязаны любезности Е. В. Пастернака.

6. Прокрида (автореферат «Семантики сюжета»), см.: Отчет Коммунистической Академии за 1929 г., М., 1930.
7. Терсит. Яфетический Сборник. VI. 1930, сс. 231—253.
8. Евангелия — один из видов греческого романа. Атеист. XII. 1930, сс. 129—147 (№ 59).
9. Миф об Иосифе Прекрасном. Язык и Литература. VIII. 1932, сс. 137—158.
10. Слепец над обрывом. Там же, сс. 229—244.
11. Целевая установка коллективной работы над сюжетом «Тристана и Исольды». АН СССР. Труды Института Языка и Мышления, II. «Тристан и Исольда». Л., 1932, сс. 1—6.
12. Сюжет «Тристана и Исольды» в мифологемах эгейского отрезка Средиземноморья. Там же, сс. 91—114.
13. Фольклор у Аристофана («Тесмофоризусы»). Сергею Федоровичу Ольденбургу. Сб. статей. Л., Изд. АН СССР, 1934, сс. 549—560.
14. Поэтика сюжета и жанра (тезисы к докторской диссертации), Л., 1935. Изд. Ленинградского Института Истории, Философии, Литературы и Лингвистики.
15. Из до-гомеровской семантики. Академия Наук СССР академику Н. Я. Марру, М., 1935, сс. 381—392.
16. Проблема греческого литературного языка. Советское Языкознание. Т. I, 1935, сс. 5—31.
17. Античные теории языка и стиля (общая редакция и предисловие), М.—Л., 1935.
18. Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы, Л., 1936.
19. К семантике фольклорных собственных имен. Makkus и Magia. Советское Языкознание. II, 1936, сс. 3—30.
20. Что такое фольклор? См.: Ю. Соколов. Русский фольклор. 1938.
21. Об основном характере греческой литературы. См.: Ленинградский гос. ун-т. Научная сессия. 1939, с. 7.
22. То же. 120 лет Ленинградского государственного университета, Тезисы докладов на юбилейной научной сессии, Л., 1939, сс. 124—125.
23. То же. Уч. зап. ЛГУ, 1940, серия филологических наук, № 6, сс. 32—50.
24. Проблема греческого фольклорного языка. Уч. зап. ЛГУ. 1941, серия филологических наук, № 7, сс. 41—69.
25. Характеры «Теофраста». Там же, сс. 129—141.
26. Сборник статей по классической филологии (редакция и предисловие). См. № 24, сс. 1—175.
27. Кафедра классической филологии. Ленинградский гос. ун-т, отчет о деятельности за 1940 г. Изд. ЛГУ. 1941, сс. 157—158.
28. Происхождение сравнения. См.: Программа юбилейной научной сессии Ленинградского университета. Л., 1944, с. 19.
29. Происхождение литературной интриги. См.: Программа научной сессии Ленинградского университета. Л., 1945, с. 11.
30. То же, тезисы, Научная сессия 1945 г., Ленинградский гос. ун-т, Л., 1945, с. 28.
31. Орестейя в Одиссее. Научный Бюллетень ЛГОЛУ. № 6. 1946, сс. 18—21.
32. О жанре древней аттической комедии. Там же, № 9, 1946, сс. 33—35.
33. Происхождение эпического сравнения (на материале Илиады). ЛГУ. Труды юбилейной научной сессии. Л., 1946, сс. 101—113.
34. Происхождение греческой лирики. См.: Программа научной сессии Ленинградского университета. Л., 1946, с. 22; и: Вестник Древней Истории. 4. 1947, 140.
35. То же, ЛГУ. Научная сессия 1946 г. Тезисы докладов на секции филологических наук. Л., 1946, сс. 21—23.
36. Редактирование проф. И. М. Тронского. История античной литературы, Л., 1946.
37. Над бумагами. Проф. Р. А. Орбели. Исследования и изыскания. Подводная археология. Материалы по истории подводного труда. М.—Л., 1947.

48. О ближайших задачах кафедры классической филологии Ленинградского университета, см.: Вестник Древней Истории, 2, 1947, с. 215.
39. Лирика Сафо, См. ЛГОЛУ, Научная сессия 1947 г., Программа научной сессии Ленинградского университета, Л., 1947, с. 18.
40. Пятнадцать лет советской классической филологии в Ленинградском университете. См.: Вестник Древней Истории. 4. 1947, с. 140.
41. Фрагмент 2 Сафо. См.: там же, стр. 141.
42. О социальном факторе в образовании греческой литературы, см.: Программа 5-й научной сессии ЛГУ, Л., 1948, с. 42.
43. То же, тезисы, ЛГОЛУ им. Жданова. Научная сессия 1948 г. Тезисы докладов по секции филологических наук, Л., 1948, сс. 51—53.
44. К вопросу о происхождении греческой метрики. Уч. зап. ЛГУ, 1948, № 90, серия филологических наук № 13, сс. 291—320.
45. Сафо. Доклады и сообщения Филологического института, ЛГОЛУ им. Жданова. 1949. Вып. 1, сс. 190—198.

А. Неопубликованные статьи

1. Былина о женитьбе Добрыни Никитича, 1918 (рукопись).
2. «Электра» у трех трагиков, 1919 (рукопись).
3. «Вступление к греческому роману», 1922, сс. 1—8.
4. Происхождение пародии (1923), сс. 1—16. *Публикуется в настоящем сборнике.*
5. «Крест в могиле», 1925, сс. 1—6.
6. Методология одного мотива, 1925, сс. 1—14.
7. Система литературного сюжета, 1925, сс. 1—34.
8. Семантика постройки кукольного театра, 1926, сс. 1—26.
9. Учение греков о перевороте (тезисы), 1928, сс. 1—2.
10. Въезд в Иерусалим на осле, 1930, сс. 1—45 + 11 с. примечаний.
11. О неподвижных сюжетах и бродячих теоретиках, 1931, сс. 1—32.
12. Что такое фольклор? 1931, сс. 1—12.
13. Из до-аристофановской семантики. Сюжет «Птиц», 1933, сс. 1—3.
14. Игра в кости, 1933, сс. 1—11.
15. Марр и классические языки, 1933, сс. 1—21.
16. *Παρακλυστιδίων*, 1935, сс. 1—12.
17. Настоящий учитель, 1936, сс. 1—6.
18. Воспоминания о Н. Я. Марре, 1936, сс. 1—25.
19. Проблема фольклорного языка, 1936, сс. 61—82. (I печ. ред., в верстке).
20. Кафедра классической филологии, 1937/1938 уч. г., сс. 1—12.
21. Расовая теория в свете нового учения о языке, 1943, сс. 1—18.
22. Отзыв о диссертации С. В. Поляковой, 1945, сс. 1—4.
23. Происхождение литературной интриги, 1945, сс. 1—33. *Публикуется в настоящем сборнике.*
24. «Повесть об Аполлонии Тирском», 1946, сс. 1—6.
25. Происхождение греческой лирики, 1946, сс. 1—23.
26. Из наблюдений над паллиатой, 1947, сс. 1—5.
27. Что такое эсхатология? 1947, сс. 1—6. *Публикуется в настоящем сборнике.*
28. Пятнадцать лет, 1947, сс. 1—5.
29. Баховен, 1947, сс. 1—7.
30. Фрагмент I Сафо, 1947, сс. 1—8.
31. Программа по введению в агиографию, 1948, сс. 1—5.
32. Литература как особая форма освоения мира, 1949, сс. 1—9.
33. По поводу языковедческой дискуссии, 1950, сс. 1—8.

Б. Неопубликованные монографии

I. Этюды к «Деяниям Павла и Феклы»

Часть I

1. Церковная история, сказания о св. Фекле, 1920, сс. 1—4.
2. Введение к славянским переводам, 1920, сс. 1—8.
3. Мучение святой первомученицы Феклы Прехвальной. Пер. с церк.-слав., 1920, сс. 1—24 (рукопись с поправками С. А. Жебелева).
4. План работы, 1920, сс. 1—4.
5. Литература вопроса, 1920, №№ 37.
6. *Фекла τῆς παρθένος*, 1920, сс. 1—8.
7. Деяния Павла и Феклы. Пер. с герч., 1921, сс. 1—33 (рукопись с поправками С. А. Жебелева).
8. О месте зарождения апокрифа, 1921, сс. 1—9.
9. Хронология, 1921, сс. 1—9.
10. Свидетельство Тертуллиана, 1921, сс. 1—8.
11. Деяния Павла и Феклы (без начала и окончания), 1921, сс. 1—72.
12. Комментарий, 1921, сс. 1—10.

Часть II

13. Die Genesis der Griechischen Romans, 1925, сс. 1—22.
14. Die Handlung—Personen, 1927, сс. 1—10 + 11 сс. примечаний.
15. Studien zur Acta, 1927, сс. 1—15.
16. Из истории греческого литературного языка, 1936, сс. 1—13.

II. **Проблема греческого романа**, 1929, сс. 1—192 + 14 с. примечаний + варианты, резюме, аннотация (II ред. диссертации «Происхождение греческого романа», 1923 г.).

III. **Хрестоматия** по антирелигиозным мотивам в художественной литературе, 1931, сс. 1—191. Для ГИЗ'а (не напечатано).

IV. **Семантика композиции «Трудов и дней» Гезиода**, 1933—1939, 3 папки, сс. 1—601 + 5 этюдов: 1. «Эйрена» Аристофана + примечания, 1935, сс. 1—22. 2. К происхождению буколики, 1938, сс. 1—16. 3. Сюжет «Одиссея», 1939, сс. 1—20. 4. К генезису греческой элегии, 1938, сс. 1—8. *Metabolé* 1928, сс. 1—16 + 6. Указатель, аннотация и предисловие (всего 700 с.).

V. **Лекции по введению в теорию античного фольклора**, 1939—1943.

VI. **Гомеровские этюды:**

1. Гомеровские сравнения, 1941, сс. 1—87.
2. Комическое до комедии, 1942—1944, сс. 1—82.
3. Гомеровский «пример», 1949, сс. 1—18.

VII. **Паллиата**, 1945—1946, сс. 1—212.

VIII. **Сафо**, 1946—1947, сс. 1—238.

IX. **Образ и понятие**, 1945—1954, сс. 1—618.

ИЗ НАУЧНОГО НАСЛЕДИЯ О. М. ФРЕЙДЕНБЕРГ

1. ПРОИСХОЖДЕНИЕ ПАРОДИИ¹

1.

Мы все хорошо знаем, что пародией называется подражание, при котором величественная форма наполняется ничтожным содержанием. Пародия есть имитация возвышенного посредством жалкого, несоответствие содержания и формы, передразнивание, перевод с трагического на комическое. Мы все это хорошо знаем.

Однако Батрахомомахия, с ее школьной убедительностью, остается Батрахомомахией: здесь пародия на эпос и замена великих страстей и великих героев мышинными и лягушачьими — наглядна комическим замыслом. Здесь, повторяю, дело обстоит благополучно. Ведь в литературе любое явление мы привыкли объяснять умыслом автора и изобретательностью его фантазии. Наука имеет зато и такую область, где критерий ее резко меняется и где позволено вводить методы более субъективные: это область обряда. Как в «словесах» мы не имеем права выходить за пределы авторской фантазии, так в практике обряда мы, напротив, обязываемся усматривать какое-то оторванное от «словес» явление, с подпочвой психики безличной. Этой насильственной свободой я хочу воспользоваться. И тогда поставлю вопрос так: чем объясняется наличие в обряде пародийного начала, если обряд не творится случайной волей отдельного автора, и если природа его — комическое передразнивание возвышенного?

2.

Я пробегаю мысленно некоторые средневековые обряды, приходящие мне на память. Конечно, прежде всего вспоминается самое изумительное и самое необъяснимое: это знаменитые пародии на церковные службы, на литургии. В самом деле, что скажем мы на церковное подражание, в церковной обстановке, истории Девы Марии, где главное действующее лицо — осел, где роль богородицы исполняет подвыпившая девица? Можем ли мы понять или можем ли мы забыть фантастическую процессию оборванцев, которые вводили с большой церемонией осла, покрытого золотым облачением, в церковь, передевали его в богатые ризы и производили над ним торжественное богослужение? Можем ли мы объяснить поведение главного духовенства, которое пело при этом славословия и подражало ослиному рычанию? Или что скажем мы про церковную пародию бегства девы Марии в Египет, в которой принимало участие опять-таки все духовенство? Про триумфальный

¹ Черновик моей первой опубликованной статьи (под названием «Идея пародии» в машинописном сборнике в честь С. А. Жебелева в 1926 г.). Ей предшествовал этот, еще в 1923 г. «Смех комедии», который я зачитывала студенткой в семинарии у проф. Жебелева (Прим. О. М. Фрейденаберг — Ю. Л.).

въезд в храм веселой девицы на осле? Сопровождаемая огромной толпой и всем духовенством, она торжественно продвигалась по городу, пока не доходила до церкви, где ее и осла триумфально вводили в храм и ставили у алтаря. Происходило пышное богослужение (в интервалах певцы и вся публика утоляли свою жажду кормили и поили осла). После литургии все смешивались, танцевали вокруг осла, и вскоре бурное веселье переходило в разгул. Один из участников, переодетый и названный епископом, садился на осла, лицом к хвосту, и при веселых шутках толпы ездил по городу, принимая хлеб и пиво. Конец — веселая и буйная процессия с факелами и импровизация непристойных фарсов (Frazer, 335s). Создается празднество *La mère folle*, во время которого на осле едет по городу мужчина, лицом назад, среди маскированной, фантастически одетой толпы. — а жена дает ему пощечины и бьет его (*L'origine des masques*, par C. Noirot, 1609, Collect. de Leber, t. IX). Рядом создаются и *sotties*, комедии-фарсы, уже изгнанные из церкви, все с тем же характером веселой сатиры, маскарада и бесчинства. Выбирается *prince des sots*, которому привешиваются ослиные уши, и он триумфально шествует на осле (Petit de Julleville, *Les comédiens en France au Moyen Age*, 1885). Что мы скажем на все это? Чем объясним выступление осла в роли господина, литургию, переведенную на язык буффонады и фарса, храмовую обстановку для гуляк и грязного животного? Перед нами пародия не столько на литургию, сколько на самого бога. И кто же пародирует его, при соучастии всего высшего духовенства? — Осел. Положительно, это такого рода шутка, каких не перенес бы ни один современный смертный!

3.

И, однако же, их охотно и благоговейно выносили именно высшие представители церкви и власти. Мало того: глумление над божеством происходило во дни больших религиозных праздников и было приурочено преимущественно к Рождеству, к Богородицыным дням, к Пасхе: кому оно предназначалось, понятно. Но есть и целый ряд других обрядов, где мы встречаемся с пародией на высших иерархов церкви, как своего рода пародией на то же божество в лице его служителей. Безнаказанно мальчишка имитирует епископа, облачаясь в епископское одеяние и в его митру, служит за епископа мессу и в компании себе подобных дефилирует по городу, пародируя и церковную процессию (Disraeli, 261). Или праздник в старичной Франции «пьяных диаконов»? Или выборы «аббата дураков», «папы глупцов», даже «папы шутов», чью процессию среди воров и пьяниц так исторично описал Виктор Гюго в III главе *Notre Dame de Paris*?

Не забудем, что все эти пародии на богослужения, которые назывались *sotties*, вышли из самой церкви и, когда были изгнаны отсюда, уже так и сохранили за собой право насмешки над всем священным: их участники носили титулатуру духовенства, и ни один иерарх не был пощажен (Petit de Julleville, *Les comédiens en France au Moyen Age*, 1885, 30, 37, 40, 248; *Gastron Paris, La Littérature française au Moyen Age* 282 s.).

Итак, пародия на бога? На высших священнослужителей? В стенах церкви? При этом же духовенстве, как исполнителе и попустителе? — Но в таком случае, не идея же имитации или передразнивань перед нами и, во всяком случае, не плод фантазии какого-то веселого автора.

4.

В средневековых английских училищах правопедения молодые студенты и представители уже изученного права открыто разыгрывают на рождественских каникулах шутовской парламент, шутовской суд, шутовское тюремное заключение (Disraeli, 264).

Пойдем дальше. Вот пародии на высших сановников, на правителей, вот пародируемый двор, вот народное представительство и юрисдикция и все это в действенном комическом изображении, с соблюдением всех форм и всей серьезности (Disraeli, 264—265). Удивительное дело! Их никто не арестовывает, этих дерзких насмешников-лицедеев, но напротив, в исторические эпохи монархии и церковной власти такие затеи освящаются традиционным попустительством, даже поощрением и любовью именно монархов, именно двора и юристов (op. cit. 272). И дело еще более удивительное — пародии эти на высшую правительственную и государственную власть устойчиво прикрепляются к празднованию самых больших праздников. Как раз в праздник представляются пародии на священное: архаическая связь пародии с самым священным выясняется наглядно.

В самом деле, заподозренная таким образом пародия начинает совершенно по-новому освещать себя. Теперь я вспоминаю свадьбы — все эти бесконечные свадьбы, которые встречаются в фольклоре всего мира с окаменелым мотивом «метаморфоза»: он любит ее и она его, но на свадьбе происходит подтасовка, переодевание и подмена, и зритель присутствует при свадьбе обманной, с подставным персонажем и мнимым венчанием. Мнимая свадьба! Участники, всерьез разыгрывающие свадебный обряд, не жених и не невеста! Вся средневековая литература полна таких сюжетов, покоящихся на обряде. Или что такое разыгрываемые похороны, где нет покойника, а присутствуют одни участники обряда, одетые в траурное платье и омываемые слезами? Возьмите Боккаччио, фаблю, 1001 ночь, Семь мудрецов — вы поразитесь этой нелепой, казалось бы, игре, этой симуляции смерти, воспроизводимой с полной точностью всех форм и с открытым отсутствием содержания. Я напомним старинный английский миракль, где дается симуляция рождения: женщина стонет в постели притворно, молодой ягненок завернут в пеленки и блянемом имитирует новорожденное дитя, муж обманно качает его и успокаивает, — и вся эта сцена, с полным соблюдением бытовых форм и с сознательной нарочитостью обмана, связывается с рождением Христовым и появлением рождественских пастухов (т. н. коллекция Towneley; о ней можно прочесть в *Jahrb. f. Rom. u. Ep. Lit.*, 1859, I). Но я уже не на это обращаю внимание, а на следующее: если дается сознательная симуляция, если перед нами полнота священных или узаконенных форм с мнимым содержанием, то не та же ли пародия в этих обрядах и сюжетах, что и в Батрахомиомахии? Литургические напевы на вздорный набор слов, служба над ослом, похороны без покойника, свадьба без брачующихся, роды без новорожденного — это та же Батрахомиомахия, где дана известная строго узаконенная форма и полное отсутствие соответствующего ей содержания.

5.

А в античности? — Перед нами одно и то же явление, настолько архаическое, что античность в нем не моложе средневековья. Я приведу для примера только две пародии: на царей и на царский въезд. Во втором случае я предлагаю вспомнить римские шутовские триумфы, как например, описанный Светонием, или же пародийно-фарсовое начало в серьезных триумфах полководцев и императоров, описанных им же. О пародии на царя свидетельства гораздо древнее: для Вавилона, Персии, Иудеи, Рима и Греции давно установлены праздничные шутовские царей, которые набирались в священные дни из преступников, переодевались в царское платье; им предоставляли пользоваться царским гаремом и царской властью, а затем раздевали их, бичевали и вешали или изгоняли. В их насмешливым триумфс, в их победоносном шествии по городу под эскортом высшей власти и всего населения перед нами пародия на въезд царей-победителей, на божество и на священную особу царя.

Но вот перед нами древняя аттическая комедия. На нее принято смотреть как на политическую и в произведениях Аристофана видеть сатиру на

власть. Но меня бесконечно изумляет в Аристофане именно его безбожие, которое открыто издевается над всеми формами религии и власти. Если мы возьмем его отношение к Зевсу, к Посейдону, к Дионису, к Гермесу, мы не сможем понять его, объясняя одной античной смелостью мысли. Необходимо обратить внимание на то, что Аристофан оставляет неприкосновенной величественную форму и только лишает ее содержания. Возьмите в «Птицах» предание о царстве птиц, отлитое в торжественную форму и дающее ничтожный комический сюжет (688 ss): перед нами пародия на теогонию, которая, сама по себе, есть жанр священный. Или вспомните у Аристофана многочисленные пародии молитв, пэанов, священных гимнов, обрядовых песен и действ; примерно — хоры земледельцев в «Мире», заключительные гимены там же и в «Птицах», инвокации в «Лягушках», величественные призывы Зевса в «Облаках», обряды и песенки в честь Диониса в «Ахарниях» и т. д.

Здесь зачастую улыбка присутствует только в том, что авторство принадлежит Аристофану, да что уста, играющие ею, покрыты комической маской. Эти места возвышенной лирики, целиком перенесенные из богослужебного обихода, представляют собой драгоценное указание на былую природу пародии. Она была заложена не на шутке или подражании, а на смежности с возвышенным. Так, ничего нет смешного в хоре облаков (275 ss; 299 ss) или в пэане Тесмофорий (295 ss); подражанием я не решилась бы называть те многочисленные священные хоры и отдельные отрывки священного характера, которые так часто берутся Аристофаном в нетронутом виде. Их комизм только в их «местоположении», в несоответствии высокого содержания и ничтожного окружения. Здесь не одна форма пародируется, как в «Батрахомиахи» или средневековых литургиях: содержание оставляется вся его величавость, без каких-либо «житейских» привнесений. Особенно показательна (и в ином объяснении непонятна) вся сцена празднования Тесмофорий. Перед нами, не больше-не меньше, как воспроизведение мистерий. Женщина-глашатай поет пэан, которому предшествует обрядовый возглас и величественная молитва Тесмофорам, Деметре и Коре, Плутосу, Каллигене и Куротрофе Земле, Гермесу и Харитам — строгая молитва строгим богам, богам не шутки, а смерти. (295 ss). Хор молящихся женщин отвечает священными славословиями (312 ss). Вступает снова женщина-глашатай с молитвами богам и богиням светлым (322 ss). Только в ту часть молитвы, которая касается человеческих отношений, вносится содержание пародийное (334—352), но при соблюдении все той же сакральной формы. Участницы таинств отвечают хоровыми молитвословиями (352 ss), — и тогда глашатай открывает торжественной формулой женское собрание (372 ss). Пародия на священную службу окончена, начинается пародия на общественность.

Но излюбленные Аристофаном пародийные изображения суда и народного собрания, — не та же ли это пародия средневековья на парламент, суд, двор? И нелепая свадьба жалкого человека с дочерью Зевса, свадьба, на которой поется гимней в честь священного брака Зевса и Геры, или пародийная свадьба богини мира не перекидывает ли мост к свадебным обрядам античности и средневековья, где в строгие формы венчанья вкладывалось мнимое содержание? Конечно же — пародии у Аристофана священных сказаний, молитв и богослужебных обрядов — это полная параллель к средневековым пародиям-литургиям и пародиям-сюжетам, при общем пародировании всех бытовых узаконений и, в первую очередь, власти.

6.

Наблюдение над образцами пародии показывает, что связь ее с религиозными обрядами и словесами или ее приуроченье к религиозным праздникам не случайна: первоначально пародировалось именно все самое священное — боги и культ, и перенесение пародии на «власть предержавшую», на царей, правителей, народное собрание — парламент, на судей и все основные

гражданские формы было вторичным. Как в средние века действующими лицами пародии являются бог и богородица, так еще у Аристофана рудиментарно выводятся Дионис (Лягушки), Посейдон (Птицы), Гермес (Мир, Облака), Плутос; Пелемос, Ирина, Опора и т. д. Мы застаем еще у него Прометея (Птицы), Геракла (там же, Лягушки), Харона, Эака и пр. Это должно вызвать в нас воспоминание о более ранних образах т. н. «древней комедии», напр., об Эпихарме, с его «Свадьбой Гебы» и насмешкой над верховными богами, во главе с Зевсом, или о Кратесе с его «Дионисом», или о Кратине, у которого мы еще можем застать среди главных действующих лиц Диониса и троянских героев: на противоположном конце, для оттенения, мы поставим Менандра, как изобразителя чистого быта и человеческих характеров. Вообще, если давно было известно, что древнейшая комедия начала с пародирования мифа и перешла к очеловечиванию лишь только со временем, то Греция подтверждает этот путь комедии от бога, через героя и священное предание, к человеку простому и смертному, путь не комедии в нашем современном смысле, а пародии в ее былом сакральном значении. Этот генезис пародии из всего священного объяснит нам, наряду с Кратиним и Аристофаном, такое непонятное явление, как жанр трагикомедии и гиларотрагедии; теперь мы поймем, что если на сцену выводился Дионис в качестве главного действующего лица, а Зевс, Посейдон, Гера и т. д. эпизодически или косвенно, то выводился на сцену некогда и сам владыка богов Зевс (ср. Платона комика *Ζευς χαλκόμενος*), и что существовала литературная форма — опять-таки сценическая, т. е. в корнях обрядовая, которая специально пользовалась возвышенной формой и священным сказанием, чтоб лишать их содержания и передавать в комически-ничтожном виде, — и все это задолго до Ринфона или Помпония. Это заставляет меня отвергнуть два ходячих мнения — одно о появлении богов в смешном положении как о позднем явлении религиозного упадка, — напротив, именно связь божества с пародийным началом относится к древнейшей религиозной концепции, и второе, о влиянии трагедии на Аристофана. Совершенно иначе судит Аристотель, когда говорит о выходе трагедии из смешного; такой взгляд находит подтверждение именно в пародии. Черты трагедии, которые так явственны в древней комедии, смежность в композиции, хоровых партиях и языке объясняются одним общим происхождением их и одной общей их природой. Гиларотрагедия — один из прямых признаков этой былой общности: о древности ее говорят и ее действующие лица — боги и герои, и священные сюжеты, и смежность с флиаким и фарсом — древнейшими, как известно, драматическими формами народного обрядового творчества.

7.

Родством трагического и смешного, которое вскрывает нам идея всякой пародии, мы пренебрегать не должны. Не случайно, конечно, что пародия сопутствует не комедии, а именно трагедии: не случайно и то, что у Менандра или в римской комедии мы не встречаем того элемента, который очень неточно называем сатирой, и что «смешная трагедия» доходит до нас в виде целого жанра, хотя и превратно понятого. Для тех, кто давно постиг примитивную погрешность всякого деления на «периоды», не напрасной окажется параллель с европейской трагедией: я напому, что у Шекспира, Кальдерона и Лопе-де-Веги (огозариваюсь: как и у всех менее гениальных драматургов) трагическая концепция идет рядом с комической, как в фабулах, так и в общей композиции. Ребячески говорилось, что это пронстекает из гениального знания жизни, дающей трагизм рядом с комизмом; нет, почва более прозаическая и более конкретная, лежащая в происхождении и истории драмы. И у Шекспира, и у испанских трагиков есть узаконенная литературная традиция, которая обязывает создавать две концепции — трагическую и комическую, две фабулы, два хода ситуаций и два типа perso-

нажей в одном и том же произведении. Еще Тикнор, знаменитый знаток и отец истории испанской литературы, обращал внимание на роль слуг в испанской драме и приходил к заключению, что в них пародия (т. е. подражание и карикатура) на главных действующих лиц; занимаясь генезисом роли шута, я на целом ряде примеров убедилась, что природа т. н. «слуг» лежит в идее двойника самого героя. Эта идея удвоения, т. е. введения второго аспекта, и составляет природу всякой пародии. Мы встречаем ее обязательно «парно»: без светотени, без того, чему что-то противопоставляется, ее нет. Оттого не комедия область ее, а трагедия, оттого эпос, теогония — то формы, к которым она тяготеет в период сознательного применения. И оттого пародия не умирает в течение многих веков: в западной драме, в параллелизме трагической и комической завязок, в двойных ситуациях и в ролях слуг пародия сохраняет свою архаическую природу еще чище, чем в комедиях Аристофана.

8.

Но раз я заговорила, хотя бы бегло, о слугах и шутах в связи с пародией на героя, я, тем самым, незаметно для себя, стала думать об исследовании о Полишинеле, которое сделал еще в 1897 г. Albrecht Dieterich. Мне сделать это тем приятней, что именно эта книга может меня подтвердить и укрепить. Я группирую наблюдения Дитериха тройко: во-первых, изображения стенной помпейской живописи, греческих и итальянских ваз и масок, — где рядом с трагическими лицами выступает одно комическое; затем античная драма, дающая высокую трагедию в смежности с пародирующей ее мифологической трагедией; и, наконец, трагические персонажи, среди которых неизменно находится одна (по меньшей мере) комическая фигура, как сопутствие или тень героя. Это и есть роль «веселого слуги». Уже одно такое сопоставление материала у Дитериха указывает на параллелизм в происхождении и жанра, и персонажа, а также на единство пародийной природы, сказывается ли она в трагедии или в отдельном герое. И все равно, в конце концов, изучаем ли мы обряд, целый литературный жанр, отдельное ли произведение, одну ли только роль в этом произведении: мы все равно вскрываем природу пародии, как известную систему архаической мысли, верную себе даже во всех частностях. И сейчас же напрашиваются параллели: из древнего мира — римская «мифологическая» ателлана и эксподий, пародировавший только что шедшую перед ним трагедию, и греческая сатирическая драма, в шуточной форме замыкавшая высокую трилогию; и из средневековья, где мы имеем ту же гиларотрагедию в форме *Pia Nilagia*, веселой фацеции благочестия (я не говорю уже о мистериях с комическим элементом или об интерлюдиях на библейские сюжеты); как безбожие Лукиана было подготовлено священным характером пародии, так в X в. комедия из жития «святых дев» была религиозно возможной для ее автора, монахини Гросвиты. Но особенно показателен пример из области совершенно другой, из мира ситуаций и персонажей. Точно таково положение вещей и в индусской драматургии, где т. н. *parahasana* есть та же одноактная пьеса улыбки, осмеивающая самый высший правящий и священный класс; роль видушаки, слуги-шута, несет за собой комический аспект трагических ситуаций.

9.

В самом деле: попробуем вскрыть все симуляции, которые преспоносит нам пародия, и мы сейчас же убедимся, что под ними находятся «сущности». Осла я трогать не буду — я занималась им и находила в нем доисторическое божество зноя, солнца в его апогее, с последующими элементами плодородия и спасительной стихии: мне ясно, что Золотой Осел, осел под золотым покрывалом, принимает обедню заслуженно, в среде своих вековых почита-

телей, давно позабывших горячий песок пустыни и построивших городской храм. Как под травестий мифа и отдельного бога-героя скрывается только истинное религиозное представление о божестве, как Амфитрион только заслоняет Зевса, слуга — героя, шутовской царь — царя подлинного, — так все «дурацкие» обряды носят в себе религиозное верование, только временно замаскированное своим же собственным «подобием». Я нарочно приберегла к концу одно старинное описание шутовской литургии. Церковь во власти огородников, бродячих мальчишек, поваров и судомоек, садовников; все они наполняют собой церковь и совершают в течение всего дня богослужение. Они одеты в священное облачение, изорванное в лохмотья или вывернутое наизнанку; в руках у них молитвенники, переплетом к лицу или вверх строками; на носу огромные очки без стекол из скорлупы от апельсин. Кадильницы они так трясут, что пепел летит по всей церкви и на каждого из них. Они не поют ни псалмов, ни гимнов, но пронзительно несут тарабарщину и пищат, подобно стаду бичуемых свиней. Вот что они поют:

Haec est clare dies, clararum clara dierum.
Haec est festa dies, festarum festa dierum.
(Thiers, *Traité des Jeux*, 449. Disraeli 259—260).

Осла они приветствуют «Hez! Sire Ane, hez!» «Huzza! Seignior Ass, Huzza!»

Вот, следовательно, единый фронт архаической системы мысли: перевернутые наизнанку богослужение (равно как и социально перевернутый клир), песнопение, одежда, молитвенник, даже голос. И все-таки это только изнанка, которая и есть природа пародии, как вывернутой наизнанку песни: но ведь, не правда ли, на оборотной ее стороне всегда лежит ее лицо подлинное, ее осмысленность и ее сущность. Голос людей, но не поросят; гимн, а не рев; церковные облачения, священнослужители, обедня настоящие. И, следовательно, само духовенство, пародирующее бога, где-то и в чем-то есть тот же бог, и шутовской царь в известном аспекте — тот же царь. Что такое в Средние века и позже *sette chanson*, как не религиозная песнь, не любовный романс шиворот навыворот, не «пародия» в буквальном смысле слова? Или в пародийных комедиях Аристофана: в древнейшей их части, парабазе, мы еще застаем призывы божества, и здесь именно находится ось насмешек и сатиры, — другими словами, божество вызывается в среду глумящихся, чтобы присутствовать тут же, при непристойностях и насмешках, обращенных зачастую к этим же самым богам. И в этом мы видим еще одно подтверждение, что некогда в действительных пародиях главную роль играли боги, что насмешка обращалась к ним, и что роль ее была священна. Комизм — сопутствие трагизма. Пародия — тот же священный призыв, та же песнь псалма или пэана. Дело лишь в наличии или отсутствии «существа». Перестановка ролей — это одна из религиозных топик древнего человека, соответствующая комической линии: возьмите свадьбу с ее подменой жениха и невесты, вспомните подставных лиц и всю вереницу этих «псевдов», заслоняющих собою настоящих героев. И все это неизменно с целью самой благой: временно скрыть подлинность, от нее оберечь и выдвинуть взамен ее одно ее «подобие», то же самое без себя самого, то же самое без его сути. Это и есть, и в наших глазах и в нашем сознании, как утверждают, форма без содержания, величие при ничтожестве, несоответствие и двойственность. Какое заблуждение! Ведь это раздвоение и несоответствие — результат архаической концепции, но не ее причина. Против, единство двух основ, трагической и комической, абсолютная общность этих двух форм мышления, — а отсюда и слова и литературного произведения, — внутренняя тождественность — вот природа всякой пародии в чистом ее виде. Это есть природа не только древней комедии, древнего литературного слуги, древнего религиозного обряда: это есть идея всякой маски и всякого двойника. Пародия связана с праздником, как свадебная метаморфоза с венчанием, и религиозным своим содер-

жанием, религиозной идеей благодетельности. Ибо самая благодетельная стихия — это смех и обман. В пародии лежит не маскирование в нашем современном понятии и не отсутствие, как кажется, содержания: в ней лежит усиление содержания, усиление природы богов, и смеется она не над ними, а только над нами, и так удачно, что до сих пор мы принимаем ее за комедию, имитацию или сатиру.

Итак, пародия не есть продукт чьего-то отдельного изобретения или чьей-то веселой фантазии. Пародия не есть имитация, высмеивание или передразнивание. Пародия есть архаическая религиозная концепция «второго аспекта» и «двойника», с полным единством формы и содержания.

Коренная религиозная разница заключается в двух концепциях — осмеяния высокого — или утверждения его при помощи благодетельной стихии обмана и смеха. Первое понятие есть результат деклинации, упадка религиозного сознания; второе — его апогей, момент творческой живой веры, еще надеющейся и бодрствующей. И тогда мы не можем объяснить известных литературных форм ослаблением религиозной мысли, или безбожием, или политической свободой, а должны провести водораздел между высоким религиозным представлением, породившим традиционную литературную форму, и между жизнью самой этой литературной формы, забывшей свое религиозное происхождение и ушедшей на службу к новому содержанию.

1925 г.

II ПРОИСХОЖДЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ ИНТРИГИ¹

Литературная интрига — это своеобразное явление, имеющее свою датировку, свое жанровое место, свое закономерное возникновение.

С интригосложением, как с особой композиционной системой, мы впервые знакомимся по паллиате, римской комедии плаща. Наиболее показательные, древние и многочисленные образцы у Плавта.

Интригосложение очень молодо и ново, если смотреть на него с позиций классической Греции, которая его еще не знает. Но от нас оно отстоит на 2200 лет. Уже одна датировка не может не подорвать той модернизации, с какой античная интрига отождествлялась с интригой европейской комедии XVII века.

Чтоб показать это древнее лицо интриги, возьму плавтовских Ваххид, в основе которых лежит не дошедшая до нас комедия Менандра.

Ваххиды — это две сестры-гетеры, одна самосская, другая афинская. В самосскую влюблен Мнесилох, посланный отцом за долгом. Однако эту Ваххиду купил один воин и увез в Афины. Мнесилох просит своего друга отыскать ее и попридержать, пока он не привезет деньги. Обе сестры, не зная об этом, сами заманивают к себе этого друга, чтоб с его помощью избавиться от воина. Друг влюбляется в афинскую Ваххиду. Теперь раб Мнесилоха, Хрисал, затевает план добычи денег. Он обманывает отца Мнесилоха рассказами об ограблении Мнесилоха, а сам берет деньги, уже полученные от должника, и отдает их юноше. Но ход событий осложняется. Вернувшемуся Мнесилоху ничто не мило: его друг сошелся с Ваххидой. Зачем ему теперь деньги? Он возвращает их отцу. Старик вне себя, что раб его провел. Тем временем выясняется, что у друга не самосская, а полностью схожая с нею афинская Ваххида. Мнесилох оживает. Ему снова нужны деньги. Раб, как это ни трудно, берется вновь добыть их. Старик уже предупрежден, что раб плут, но тот так ловко действует, что старик попадает вторично. План раба сложный. Он подсовывает старику нарочитое письмо Мнесилоха, в котором тот якобы разоблачает раба и жалуется на него, требуя наказания. Старик разъярен. Этим у него куплено доверие к сыну. Между тем, раб заставляет Мнесилоха инсценировать кутеж с Вах-

¹ Сообщение, сделанное на научной сессии Лен. Университета 19 ноября 1945 г. Оно представляет собой эскип из монографии «Паллиата».

хидами, а сам, по уговору с ним, растворяет двери и показывает старику его сына. В тот момент появляется воин, разыскивающий самосскую Вакхиду. Раб ловко на этом играет. Он доказывает старику, что Вакхида не гетера, а жена воина, и тот убьет Мнесилоха на месте, если не откупиться ст него. Старик сам умоляет раба взять его деньги. Только после того, как деньги уже у раба, старик узнает эт воина, что раб вторично провел его. Дело кончается тем, что оба старика, отец Мнесилоха и его друга, сами соблазняются Вакхидами и уходят к ним кутить.

Итак, в центре комедии — надувательство, разыгрывание. Правда маскируется под обман, обман выдается за правду. Сюжет может очень варьировать, но он играет атрибутивную роль при интриге. Самое туг главное — его закручиванье и проведение, игра мнимого и настоящего, недоразумения и обман, подсовыванье одного взамен другого, невозможность разобраться и отличить, где правда и где кажущееся. Но ложь и правда тут особые, представляющие собой не этические, а зрительные категории. Они соотносены с тем, что есть на самом деле, и тем, что лишь мерещится. Вот почему интрига завязывается вокруг двух подобий (как в Амфирионе), или двух близнецов (как в Менехмах), или двух двойников (как в Вакхидах).

В Пленниках самый сюжет говорит о превращениях правды в обман, мнимого в подлинное. Филократ и его раб, Тиндар, взяты в плен. Их купил старик, который ищет среди пленных своего сына, тоже попавшего в рабство. Оказывается, тот на родине Филократа. И вот уговариваются, что Филократ поедет за ним и привезет отцу, а за то получит свободу. Но как отпустить свободнорожденного? Старик отправляет Тиндара под залог в 20 мин. Но Тиндар хочет предоставить свободу своему господину. Они обмениваются одеждами, и вот Филократ становится Тиндаром, Тиндар Филократом. Каждый из них — подобие, внешний вид (*imago*), образ другого, но сути этот образ не соответствует: Филократ есть Филократ, Тиндар — Тиндар. Вот эта одновременность присутствия и отсутствия правды, эта слитность подлинного и мнимого составляет своеобразие интриги. Подлинный Филократ, он же мнимый Тиндар, обещает служить Филократу, «словно сам себе» (428); раб Тиндар, отныне поддельный Филократ, умоляет не забывать его (435);

Помни обо мне, когда ты удалишься

с глаз моих,
Что меня ты здесь оставил в рабстве за
тебя рабом.

Правда это или ложь? И то и другое. В одном смысле это правда, в другом ложь. И вот тут-то заложена специфика паллиаты. В ней не только обман принимается за правду, но и самая правда в какой-то мере есть обман. Когда маскарад разоблачен, старик уже не верит правде, принимая ее за ложь (*ex te audibis vera, quae nunc falsa opinare* 619). Так полонивший пленников старик сам попадает к ним в плен (653). Старики из Вакхид «отлично изловлены сами, западно сыновьям приготовив!» (1206): это результат свещения правды и лжи, мнимого и настоящего. В Псевдоле обманщик выдает себя за Гарпага и благодаря этому крадет деньги. Когда же появляется подлинный Гарпаг, его принимают за вора. Тщетно тот доказывает: «я и есть Гарпаг!» — ему отвечают: «Еще бы! Быть тебе им хочется!» В Трех Монетах Хармид приезжает из долгого путешествия. У своего дома он встречает человека, который рассказывает ему о нем самом, словно он послан сюда с деньгами от этого же Хармида. Тогда Хармид подлинный, как бы двойник самого себя, раскрывает, что это он и есть. Но встретившийся ему человек уже не верит в его хармидовскую сущность. Он говорит подлинному Хармиду: «Расхармидься-ка обратно, так, как захармидился (*proin tute itidem ut charmidatus es, + rursus recharmida* 977). Глаза действующих лиц не видят того, что есть, и видят то, чего нет: в «правде» и «обмане» паллиаты отсутствуют какие бы то ни было качественные критерии. Это престигитация и фокус.

Раб из Хвастливого Война видел собственными глазами Филокомасию, но ему доказывают, что он ее не видел. Тот говорил (402):

В чем верить самому себе, уж я не знаю, право.
Уж думаю, что не видал совсем того, что видел.

И потому правильно, что «видя, не увидел он» (*ne id quod vidit viderit* 588). Но это делается не само собой: глаза видят или не видят в зависимости от умысла раба. Стариком вертят сознательно: *aicielus ut quod viderit ne viderit* (М. С. 149). Именно такое фокусничество разыгрывается с помощью Юпитера-Амфитриона, Меркурия-Сосии, двух Менехмов, двух Вакхид, — хотя в одних случаях раб молчит, в других — морока получается сама собой из-за неотличимости копии от подлинника. В цитированных Пленниках в III, 4 идет разоблачение раба. И раб, и разоблачитель понимают, что тут простое жульничество, но не понимает этого один старик, жертва обмана. Он верит жулику, но не верит честному: «Кто перед тобой, не знаешь, кого нет, того назвал» (*quem vides, eum ignoras: illum potinas, quem non vides 566*). Путаница здесь в том, что разоблачитель-то знает, кого видит, но не знает старик, разсблачающий разоблачителя. Осложнена эта путаница еще и тем, что самое правда есть, одновременно, и ложь: ведь раб уже не раб, не Тиндар, а господин раба, Филократ.

Органическая внутренняя неразбериха — вот в чем лежит душа палитаты. Действующие лица не в состоянии отличить одно от другого. Они не верят собственным глазам и собственной сущности. Они теряют себя. «Спрашиваю сам: где я?» — недоумевает старик в Трех монетах (929). Ему приходится обращаться к морочащему его плуту с вопросом: «Если я — не я, то, право, кто же я?» Тот ему отвечает: «Раньше не был тем, кем был ты; вдруг, кем не был, сделался» (*prius non is eras qui eras: nunc is factus, qui tum non eras 978*).

В Купце юноша задает другу вопрос: «Где я? Здесь ли, между мертвых ли?» И слышит ответ: «Ты ни здесь, ни там». Тогда юноша спрашивает: «А уж если я ни здесь, ни за гробом, то скажи мне, где же я тогда?». И вот что тот отвечает: «Нигде» (602).

Это «нигде» характерно для палитаты. Отсутствие неотделимо от присутствия; состояние жизни и состояние смерти одновременны; двойники и близнецы олицетворяют полную слитность пространственную и временную. Чем это объясняется? Бесспорно тем, что мы имеем перед собой отражение тех архаических представлений, в которых еще нет разграничения между временем и пространством, нет движущегося времени, нет понимания, что такое биологическая жизнь или смерть.

Пребывание «нигде» порождает целый мир мнимости и миража. Конструированье этого мира создало особые формы, которые застыли в балаганных иллюзиях, насыланных мороки, невинном «шарлатанстве». Черты фокуса и претягитации сохранились в прологах Плавта.

Так, в *Triculentus* прологист является как фокусник. Он просит расчистить ему в городе небольшое место, куда он мог бы сейчас, без помощи строителя, перенести Афины.

Афины оч сюда без архитектора
Перенесет.
... Переному я сцену из Афин сюда
До той поры, пока не разыграем мы
Комедию.

Таким образом, место действия «переносится» из Афин в Рим в буквальном, пространственном значении, а не абстрактно.

Так и в Пуниции. Только там другой фокус: не Афины переносятся в Рим, а сам прологист отправляется в Карфаген, берет у зрителей поручения,

обдѣлывает там свои и их дела, и возвращается обратно (80). То же в прологе к Менехмам. Прологист идет в Эпидамн из Тарента, в Тарент из Рима, и возвращается в Эпидамн (49 слл.):

Теперь пешком вернемся в Эпидамн назад
... Быть может в Эпидамне у кого-нибудь
Из вас дела? Скажи смелее, выложи!
А заодно уж выложи на хлопоты.

Зрители как будто сами побывали в дивных заморских странах. Но нет, морока прошла. Они по-прежнему сидят в римском театре, а перед ними стоит прологист и говорит:

Но вот опять обратно возвращаюся,
Откуда вышел, и стою на месте я.

Балаганский стиль этих прологов вызывается не угождением толпе, как это обыкновенно объясняют, а тем, что паллиата сама представляла самостоятельный, особый вариант того самого зрелища, которое бытовало в балагане; разница лишь в том, что балаган сохранял до-литературное зрелище, а паллиата придала такому зрелищу литературную форму.

Интрига паллиаты почти всегда раскрывается в виде фокуса. В Пленниках, в Эпидике, в Псевдоле, в Вакхидах раб предупреждает хозяина, что надует его и выкрадет деньги: он берется как ловко его провести, что просит, как фокусник, следить за собой, остерегаться плутней, быть настороже, — и, конечно, достигает торжества. Псевдол, начиная свои фокусы по одурачивавую хозяина, сам сигнализирует: «Меня сегодня бойтесь и не верьте мне!» (128). Эпидик, как фокусник в балагане, даже требует, чтобы ему связали руки: он остается на сцене связанным, а в это время внутри дома неожиданно появляется пропавшая было девушка. В другом месте Эпидик говорит (308): пусть хозяин «запрет свой шкаф и запечатает, я выколочу денег, сколько вздумаю». В Вакхидах дважды одураченный хозяин кричит рабу: «Нет, денег не утаишь!» Но раб спокойно говорит: «Сам же в руки дашь!» «Я в руки дам?» — возмущается старик. Раб подхватывает: «И станешь сам упрашивать, чтоб только взял!» Действительно, двумя сценами ниже (IV 8) на глазах зрителя старик сам лезет в обман и умоляет, чтобы раб взял у него деньги. Раб гордо стоит, как фокусник, который демонстрирует перед публикой свою удачу.

В ряде комедий престигитация даже сохраняет свое терминологическое значение. Так, *malā praestigiatrix* названа служанка, которая под видом поисков повитухи бежит за возлюбленным своей госпожи. Отвергнутый юноша восклицает (Тис. 133):

Его, а не ее идешь ты звать...
А из мужчины женщина вдруг вышла!
Скверный фокус!

В Амфитрионе Алкмена названа *praestigiatrix* (782): из запечатанного ящика оказалась исчезнувшей чаша!

Но дело не в отдельных пассажах. На фокусе построена вся основная интрига паллиаты, весь ее обман, спутанность, морока, разгадка. В III, I Амфитриона Юпитер, в роли *deus ex machina*, раскрывает свое собственное назначение в этой комедии, где он играет главную роль:

Амфитрионом притворюсь опять,
Как это раз уж сделал, и внесу в их дом
Запутанность сейчас я величайшую,
Потом раскрыться делу допущу всему...

Итак, функция Юпитера в этой комедии — создать интригу. Говоря словами подлинника, он бросает в дом Амфитриона *frustratio* (нечто ненастоящее, обман). Как заправский фокусник, Юпитер сознательно «напускает мороку», дурачит, запутывает, а затем он же дает и разгадку всем событиям. Оду-

рачиванье, подстановка мнимого Амфитриона вместо подлинного («я сделаю Амфитрионом и перемену мою одежду на его», говорит Юпитер, 865) — вот это и есть *frustratio*. Паллиата так и понимает интригу. Она ее называет или *fabrica* (Роеп. 1100), или *machina* «махинация», сознательное одурачиванье (Васч. 232), или *fallacia* «обман» (Роеп. 195, Трус. 892 и др.).

Фокус, интрига, загадка генетически очень близки. Загадка построена на замене сути — видом; она всегда заставляет открывать скрытое. Запутанность интриги по самой своей природе энигматична. Но и фокус состоит из трех элементов: он показывает некую подлинность, затем дает ее замену чем-то мнимым, а в постом обязательно раскрывает первоначально подлинное лицо вещи или поступка. Так поступает и интрига.

2.

Через всю паллиату проходит мотив раздвоения. Двоятся люди, двоятся события. Прежде всего, персонаж резко делится надвое: одни — обманывают, нападают, глумятся, другие — жертва глумления и обмана. «Действует» (глумится) раб, пассивно «страдает» юноша, старик или воин — «жертва». Затем двоятся события, как мнимые и настоящие. Двоятся люди, как обладающие и не обладающие «сутью». Эросу прстивопоставлен шут, красоте — мираж. Наконец, в финале комедий возобновляется мегив раздвоения в виде «половинного дежеа» (*dimidium dividere*).

Это объясняется тем, что весь мир, охватываемый паллиатой, состоит из «суги» и ее «подобия», которое воспринимается в виде «чуда» (*mirabilia*), миража, мороки.

С одной стороны, это люди-двойники. В Вакхидах гетера одновременно является и собой и не собой. Она

За двух играть возьмется: за себя вот тут
И за другую там вот та же самая
Все будет, а другой прикинется.

Так невозможно отличить близнецов Сосикла и Менехма: один «зеркало» другого (*speculum*, Менехмы). Никогда не было человека, более подобного один другому, чем они и даже вода не так подобна воде, молоко молоку (1088—1089). Каждый из Менехмов — «образ», «подобие» своего брата (*tuast imago: tam consimilest quam ptest* 1063). Это и есть двойник, близнец (*aut geminus est frater tuos* 1087). Такое подобие-двойник представляет собой не больше, чем нечто кажущееся, не настоящее. В Pers. 830 *geminus frater* «якобы» близнец, но на самом деле обманщик. Еще ярче в Амфитрионе: Сосия не верил сам себе, но «тот, первый Сосия, Сосия другой заставил верить мне же»; он «мою всю отнял внешность вместе с именем» (*tum totam una abstulit cum nomine*, Amph. 600). Этот второй Сосия называется «другим из двух» (*alterum Sosiam* 612) и «близнецом» (*geminus Sosia* 614). Итак, близнец, другой из двух, двойник — не больше, как «подобие», носящее имя и «внешний вид» настоящего, подлинного лица.

Иногда этот образ двойника и подобия передается несколько иначе. Так, в Казине есть чета со-мужей с одинаковой внешней функцией (*meus socius comrag, comparitus* — говорит один о другом, 797). То же и в Стихе. У двух рабов одна сущность, одна гетера, одна общая душа: «я — ты, ты — я!» (*ego tu sum, tu ego: unianimi sumus* 729 sqq.).

Мнимому, раздвоенному и «сходному» лишь одним своим внешним видом персонажу соответствуют в паллиате мнимые события и акты. Здесь происходят мнимые свадьбы, мнимые торги и продажи, мнимые праздники, мнимые торжества, мнимые узнавания, мнимые роды. Однако рядом с этим в паллиате находятся совершенно своеобразные, больше нигде

не встречающиеся, вымышленные явления. Здесь разыгрываются целые сцены, которых на самом деле нет, идет речь о вещах и предметах, о событиях и местностях, никогда не существовавших.

Я приведу некоторые примеры.

В Pseud. 891 хозяин велит повару торопиться с обедом, а тот отвечает, не приступив к стряпне:

За стол садись, гостей зови:
Готов обед. Гляди бы не испортился.

В Carf. IV, 2 паразит отдает приказания мельникам, рыбакам и мясникам, — а никого из них нет на сцене. В Truc. II 4 гетера приглашает юношу на обед; однако, ее ночь принадлежит другому. Юноша начинает себя вести так, словно обед подлинно происходит: «Дайте мне сандалии! Скорее уберите стол!» Гетера думает, что он сошел с ума. Но юноша, в здравом рассудке, продолжает вести себя так, словно он сидит за столом: «Я пить не в силах!» — отвечает он гетере, затем обращается к несуществующим рабам, якобы прислуживающим за столом, и отдает им различные приказания.

В Merc. II, 3 происходят мнимые торги. Старик и сын торгуются от лица несуществующих покупателей, и предметом сделки служит девушка, которая на самом деле ими не продается. Там же, V, 2 этот самый сын, обескураженный соперничеством отца, прямо на сцене изображает свое изгнание, свою посадку в колесницу, свой отъезд, свои приказания рабам, свое путешествие, розыски возлюбленной на Кипре, в Халкиде, обратное плаванье, свой возврат. И все это — стоя на месте.

В Trin. II, 4 раб приводит лже-описание нигде никогда не существовавшего имения. В Trin. 928 sqq. обманщик описывает «правдивую историю» своего путешествия в лже-страны. О поддельных дивных странах говорит он и в ст. 845:

Нанялся за три монеты плутовать я целый день.
Из Селевкии я прибыл, Азии, Аравии,
Македонии, которых и в глаза не выдывал,
По которым я ногами никогда не хаживал.

В Vasch. II, 3 раб измышляет историю о погоне за золотом, о пиратах, о путешествии и приключениях, чтоб самому, как пират, ограбить золотого своего хозяина. Глупый старик верит небылицам, и все золото попадает в руки раба. Подлинные цели и события раб скрывает, а мнимые обнаруживает. Он не просто шарлатан, а фокусник и престигиатор. Он иллюзионщик, возводящий целые постройки обманов.

Вопрос об иллюзорности в комедии плаща необыкновенно интересен. Он освещает генезис многих балаганных форм, но вместе с тем и роль зрелищного «обмана» (*ἀπάτη*), из которого возникает и интрига.

В паллиате «видимость» дается сквозь смотренье. Недаром в греческом языке так близки термины *ῥαδία* фокус, чудо и *ῥεῖμα* зрелище. Чудом, дивом «мерещится» весь мир зрительного обмана, вся та стихия «видимого» подобия, которого на самом деле нет. Чудесный, призрачный цветок, который на лугу срывает Персефона, — нет, именно не срывает, а только протягивает руку за ним, и мгновенно уносится Смертью, — этот цветок — диво из Гимна к Деметре хорошо показывает, как греки представляли себе «видимый» мир. И в философии есть нечто кажущееся, зрящееся, мнимое, противоположное истинно-сущему.

В Vasch. IV, 5 дается экспозиция целой панорамы. Раб должен обмануть старика. Он должен показать ему, что его сын кутит. Это нужно сделать для того, чтоб тот мог кутить и на самом деле. Но в данной сцене сыну следует кутить не по-настоящему, а мнимо. Раб заставляет юношу возлечь с гетерой, а затем призывает старика, приоткрывает дверь дома и

показывает старику лже-кутеж его сына. Старик принимает за действительность инсценированную рабом «живую картину».

Эта сцена, в своем роде, замечательна. Она начинается с фокуса: раб предупреждает старика, что надует его. Затем следует иллюзион: старик видит сквозь небольшое пространство открытой двери некую «панораму», некий мираж, чьим зрителем он является, находясь там, за дверьми дома, на улице.

Неправдоподобная сама по себе, эта сцена уясняется в свете других мест из паллиаты. Так, в Most. III 2 раб морочит двух стариков зараз, и вдруг спрашивает одного из них (832):

Намалевана ворона, видишь там? Она одна
Коршунов двоих изводит.

Но старик ничего не видит, потому что никакой картины на самом деле и нет. А раб видит несуществующее:

А вот я
Вижу, как стоит ворона посреди двух коршунов
И по очереди щиплет их обоих. Вот сюда,
На меня смотри, ворону и рассмотришь. Видишь ли?

Старый хозяин отвечает:

Никакой нигде вороны я не вижу.

Он не понимает энигматичности, с какой морочит его раб, и твердит: «Никакой не вижу вовсе птицы намалеванной». В этой сцене «живая картина» оказывается чистой фикцией; перед нами мнимая экфраза (так называлось описание изображений искусства). Но нельзя не вспомнить, что «пластические» термины *ipigo* — *pingo* в своей основе связаны с «вымыслом», с чем-то несуществующим (*fictio*). Никакой картины в действительности нет. Она — мираж, чистейший обман. Однако, и на самом деле хитрая ворона морочит (*ludificat*) двух глупых коршунов, и раб даже пальцами указывает, где они. В паллиате рабы создают, подобно фокусникам, балаганным шарлатанам и иллюзионистам, *pimia pima* на глазах у зрителей, которые «зрят», «смотрят». В сущности, каждая паллиата — это *Фантасмагориа* (кудесы), и ее прологисты этого не скрывают.

В Казине женщины разыгрывают шутовскую свадьбу (*ludos nuptialis* 856): они, вместо невесты, подсовывают жечиху перереяженного раба. Предстоит зрелище. Женщины выходят на улицу (855—856), чтоб «посмотреть» на «игру» (*ludos visere* 856); они прячутся, подслушивают, но, главное, подсматривают за «действиями» новобрачных (*spectato hinc omnia intus quid agant* 871). Итак, они смотрят со стороны в отверстие, на то, что происходит внутри дома и что вызывает у них смех (857, 358). «Действие» подстроено; участники перереяжены; содержание «действия» мнимое, — оно в своей видимости есть, но по сути его нет. Женщины — «зрительши» еще не те зрители будущего плавтовского театра, которые полностью отделены от актеров, сценических исполнителей; они напоминают тех обрядовых женщин, участие которых в известном действии еще слыто и с активной и с пассивной сторонами ритуала. Дом, в который смотрят женщины или старик, заменяет до поры до времени сцену; улица — амфитеатр. Подсматриванье действ, совершаемых внутри дома, часто происходит в паллиате; улица — это место, откуда смотрят. Никогда «комнатные» события не разыгрываются в античном театре иначе, как на улице. Внутренность дома не видна.

Сцены до-театральных «зрелищ» можно сопоставить и со сценами засад, которыми так изобилует паллиата. В Азинарии жена подглядывает из засады и видит кутеж мужа, как в Вакхидах старик — кутеж сына: здесь ее муж не изображает «живой картины», однако его любовные притязания оказываются фикцией. Во многих сценах паллиаты «зритель» сливается с

инсидиатором; он подслушивает, подсматривает в открытую щель двери, или в окошко, или смотрит со стороны. Как в иллюзионе или райке, он видит иногда сияющую красоту, некое ослепительное диво, которое *θαύμα ἰδέσθαι* («чудо для взора»).

В Роеп. 205—209 раб показывает юноше возлюбленную, стоящую тут же на сцене. С точки зрения реальности, сцена не выдерживает никакой критики: юноша и знает гетеру, и видел ее много раз. Однако раб предлагает ему «посмотреть» на «приятнейшее зрелище»: «Любуйся, вот любовь твоя, гляди!» (*si vis spectare* 208). Юноша, восхищенный зрелищем, восклицает: «О, боги пусть благословят тебя! Доставил ты мне зрелище прекрасное!» Этот «спектакль» (*spectaculum* 290), состоящий в «лицезрении» красоты-чуда, оригинал называет *ludos* (206).

В Трип. IV, 2 отлично сохранено «зрелищное», верней, зрительное начало, из которого возникает впоследствии паллиата с ее интригой. Один плут рассказывает, как за деньги нанялся обмануть старика. Орудие мошенничества — чужой вид, перемена внешности, переодевание. Притворщику предстоит «действовать» (*agere* 855). Его переряжают; наряд, ряженья играют важную роль (*me exornavit, sum ornatus, ornamenta, ornamentis* 857, 858, 859); он берется стать другим, кем никогда не был и кого не знает. Однако его подсматривает и подслушивает сам старик. Сценка происходит перед домом; старик со стороны, «незримый», «смотрит» (*specto* 861) на переряженного, на его обличье (*facies* 861). Начинается игра многого с настоящим, прикидывание ряженого, мороченье «зрящего» старика, еще не «зрителя».

3.

Так как в основе паллиаты находится надувательство и разыгрывание (лудификация), то самое главное в ней — подсовывание одного вместо другого, «подобия» взамен «сути». Эта основная линия проходит по всему действию паллиаты и воплощается в персонаже. Основной мотив всех комедий плаща — симуляция; основное действующее лицо — притворщик.

В поэтической терминологии *Plavta simulare* и *adsimulare* определяет разыгрывание, притворство, сознательное принятие на себя чужого вида; они показывают свою общность с *assimilis, similis, consimilis*, означающих сходство и подобие, — уподобляемость. В Роеп. 599—600 симуляция свидетелей передается терминами *adsimulabimus, adsimulare*; между тем, тут речь идет об уподоблении раба богатому клиенту, которым этот раб прикидывается. В *Vasch.* 75 гетера просит юношу прикинуться ее возлюбленным (*simulato me amare*). В *Truc.* 471 гетера сама называет свои мнимые роды симуляцией. Всю свадьбу в *Казине*, по выражению комедии, симулируют (771). Такими же терминами описывается обман в *MG* 150, *Capl.* 655 и мн. др. Но паллиата раскрывает древнее значение этих терминов. Симуляция, по паллиате, есть подсовывание «подобия» (средства, внешнего вида) вместо «сущности». Юпитер в *Amp.* 874 применяет термин *adsimulare* к прикидыванию Амфитрионом и к обману мужа и жены. Здесь ясна связь симуляции с интригой: мнимое сознательно выдается за подлинное с целью ввести путаницу.

Симуляция — это придание предмету без свойства характера подлинности, а предмету со свойством — мнимости: либо утаиваются признаки «самого себя» (*ipsus verus*), либо приписываются себе чужие признаки (*imago*). Фокусник скрывает и показывает вещь; симулянт скрывает свою «сущность» или показывает не принадлежащую ему чужую «сущность». Так два основных персонажа конструируют комедию плаща и античную балаганную комедию: обманщик (эйрон) и хвостун (аладзон). Первый — притворщик, который утаивает свою сущность и выдает себя за другое лицо. Второй — бахвал, который приписывает себе чужие черты.

В том и в другом случае притворщики выдают себя за то, чем они не являются. Они прикидываются, они подражают правде, но ее не имеют или, имея, утаивают. Они фальшивы и лицемерны в балаганном смысле слова. Их

называют шутами, глумцами, шарлатанами, лицемерами (*ὑποκριταί*). Классический тип такого «диссимулятора» — Сократ. Он «эйрон», и его «ирония» заключается в том, что он скрывает свою истинную сущность за той «видимостью», которой обращен к людям. Он всех высмеивает, кривит душой, надувает; в то же время он носитель мудрости, красоты и мирового эроса. Иллюзионщик, фокусник и «лицемер», Сократ представляет собой, по Платону, закрывающуюся-открывающуюся фигурку-ящик, где находится, за безобразной внешней наружностью, нечто сияющее, блестящее, «зримое», золотое, божественное и «дивное» (Plat. Symp. 215 B — 221 D—E). В такой фигурке два «лика», внешний и внутренний, «подобие» и сущность, двуединые, еще не раздвоенные (215 B, 216 D). Внешний лик смешон и безобразен, внутренний прекрасен и божествен. Смешное — область «наружного», мнимого; за ним, как за чем-то «скрытым», лежит «внутри» истина (215 A—B). И Сократ сам определяется Платоном «через подобия» (215 A). Смешное входит в его характеристику не потому, что он курносый и с большим животом, а в силу основного античного отношения к «истине», скрытой за «кажущимся», за «внешним видом», синонимичным «смешному». И смешное в Сократе соответствует всей линии комического в понимании греков.

В балаганных симуляциях и обманах — душа будущей комедии типа паллиаты, душа зрительности, слитой с комизмом и с драматизацией. Действующие лица переодеваются и «разыгрывают» кого-то, какого-то конкретного старика, то есть вводят его в обман. Однако нужно прочувствовать, что они переодеваются еще не для игры актера перед зрителями, а именно для надувательства и лудификации других действующих лиц этого же самого «глумилища». Но на что направлены эти плутни, это состязание в хитрости, это участие подложных писем и всяких псевдо-вещей, мнимых вещей, шутовских «комических» вещей? — На обман в балаганном смысле, на подсовывание «призрака» вместо «подлинности». Будущая интрига и будущий актер рождаются на наших глазах из иллюзионного фокуса и из глумца под чужой личиной, из этого симулянта и лицемера («лицедея»). Так, в Трех Монетах сикофант нанимается плутовать и «разыгрывать» из себя раба; в Хвастливом Воине гетера играет роль матроны; в Персе раб переодевается с целью изобразить персиянина; в Евнухе юноша подделывается под стража невинности. Стоит вспомнить переодеванья и подделку под чужой вид в Куркулионе, Эпидике, Псевдоде, Пунийце, Пленниках, Амфитрионе, чтоб под каждой паллиатой прощупать «прикидыванье» под что-то, определенное «притворство» (*προσποίησις*), обязательное «подражание» кому-то или чему-то (*μίμησις*), нарочитое «отождествление» себя с кем-то (*δμοιωσίς*). Говоря иначе, в каждом отдельном случае мы видим подстановку «подобий», *ἕτερος*, живому, настоящему.

Глумец еще не актер, как не актер Сократ, или эйрон-юродивый, или шут. Глумец — это *ὑποκριτής* («лицемер», поздний греческий термин «актера»). Глумилище — еще не театр. Это балаган, «позорище» с его терминологическим чисто-зрительным привкусом; и недаром финалы паллиаты состоят из сцен глумлений над стариком. Недаром и греческий балаган называется *θαύματα* («чудеса» в смысле кудес).

Действующие лица «позорища» еще не знают актерской костюмировки или театральной иллюзии. Они переодеваются с целью перелицовки и симуляции; их *μίμησις* (подражание) направлена на подделку. Весь состав балаганного персонала делится на тех, кто разыгрывает, и на тех, кого разыгрывают. Зрителя еще нет. В основе паллиаты, как это всегда в народном театре, *ludos* («игра») о каком-то конкретном лице — о воине, о старике, о торговце (в данном случае, женщинами). Но то, что у италийских племен *ludos* (глумилище), то у греческих *μίμος*. В этой связи интересно, что у

греческих классиков термин *μίμησις* значит «признак», внешний и мнимый вид без сути. Это по-иному освещает самый термин *μίμησις*, которым греки так прочно определяли сущность искусства. Он показывает, что «подражание» есть «подражание правде», совершенно конкретное, идущее от «мнимости», которая и «подражает» — то тем, что представляет собой вид, видимость без существа. Отсюда и знаменитая античная связь *μίμησις* с *ἀπάτη*, еще не с иллюзией, а именно с обманом, надувательством, — с притворством, как в смысле подражательства, так и подделки.

Фольклорно-балаганный план паллиаты все время дает о себе знать. Актер то и дело обращается к зрителям с парабатическими замечаниями о своей игре, о необходимости переодеться или взять на себя другую роль. Типичен в этом отношении, пролог к Пунийцу, где актер говорит: «пойду переоденусь» (*οἰσθαβῶ* 123), «а я пойду, другим хочу я сделаться» (*άλιῶς ἑστί* 128). Вот то, что он хочет сделаться другим, характерно для балаганного плана. Лицедей перевоплощается только физически: он должен быть и собой и не собой. Именно в таком смысле в Хвастливом Вонне некая «женщина» (*mulier* 151) берется играть поочередно двух, себя и другого, она останется одна и та же (*eadem erit* 152), но, оставаясь собой, примет внешний вид другой женщины. Терминологически она будет «показывать», носить чужой, не свой, лик (*feret imaginem* 151), будет «прикидываться», «симулировать» (*alia esse adsimilabitur* 152). Это еще не игра актрисы; на ее лице не столько маска, сколько «личина», — чужое лицо, чужой вид, «накладная рожа». Вместо сценического искусства тут «двуличие» балаганного лицемера-игреца, всегда по самой своей смысловой природе самозванца или притворщика.

Очень показательна в этом отношении та сцена в Куркулионе, где на подмостки выбегает костюмер, который боится, как бы Куркулион и впрямь не стащил у него театрального костюма: лицо, играющее плута, слито с самим плутом, и потому он настоящий надувало, шарлатан и по роли и вне роли.

Нужно обратить внимание на приемы плавтовской экспозиции, чтоб понять их до-театральный характер. Пирьы, кутежи, эрос, роды происходят прямо на улице, то есть перед глазами зрителей, непосредственно на сцене; в этих случаях зритель сидит и смотрит, подобно тем действующим лицам паллиаты, перед взором которых раскрываются по ту сторону дверей живые картины кутежей, любви и пиров. Действие паллиаты экспонируется в виде воочию развертываемых «картин», чего совершенно нет, например, в трагедии. Такие пьесы, как Стих, Перс, Азинария, Вакхиды — удивительный пример такой экспозиции воочию. Тут ставятся на подмостки столы, ложа; выносятся утварь; начинается игра в кости, чоканье, объятия, кормление ребенка грудью. В Трис. II, 5 эта экспозиция принимает характер сплошного «показа» всех действий персонажа, о которых было бы достаточно упомянуть. Еще не зная повествования, балаган дает *ἐπίδειξις* (выставление на показ), «зрительность», проходящую перед взором взирающего. Столы выносятся, кубки ставятся, пирующие ложатся, женщина укладывается на ложе, снимает обувь, покрывается плащом, берет в руки вещь за вещь. Это чистое зрелище, еще не сюжетное и не сценическое, а иллюзионное, целиком зрительное.

4.

Обман, перереяжение, симуляция, фокус: вот то, что конструирует интригу. Конструирует? Нет, только подготавливает, но не формообразует. В том-то и заключается интерес, что в балагане все есть для возникновения интриги, да вот интриги-то как раз никогда не бывает ни в одной фольклорной драме, нигде и ни в чем, связанном с до-литературным состоянием. Почему же, имея все предпосылки к возникновению, интрига не возникает?

И почему только в эпоху эллинизма, уже по отмирании классической Греции, появляется интригосложение? Я сразу же дам на это ответ, а уж потом разверну его обоснование. Так происходит оттого, что интрига — первая композиция литературной формы, которая получает возможность своего рождения только в реалистическом сознании. Интригосложение появляется вместе с первым секулярным (если позволительно применять этот термин к античности) искусством.

Внутри паллиаты находится *ludos* с субъектно-объектным раздвоением персонажа и событий, поздней с резким разделением активной стороны и пассивной. Как фактор, за «игрищем» стоят познавательные процессы. Пока сознание не знает качества предметов, его заменяет чередование двух семантических противопоставлений в предмете. Когда же понятийные процессы, отделяющие субъект от объекта, рождают новую категорию качества, появляется понятие посесивности (принадлежности). Явления начинают противопоставляться по признакам известных «свойств», которые тесно увязываются с самими предметами. «Свойство» может физически «принадлежать» или нет предмету, наделять его «сущностью» или нет, давать или не давать качество «своего собственного», «присущего» и «основного» признака, которым предмет характеризуется полностью. Отсутствие «свойств» делает предмет «чужим» и качественно-пустым, обращая его в одну внешнюю оболочку предмета, в призрак, имеющий, однако, физический вид предмета. Появляется и понятие о качестве «не по принадлежности», о подмене.

Категория посесивности вносит противопоставление явлений на подлинные и мнимые, на суть и видимость. Субъект уже не отождествляет, а уподобляет себя объекту посредством «сходства»: все, что видимо, представляется «подобием» незримого и сокрытого, не имеющего его «сути». Субъект «подражает» объекту, приписывает себе его качества, утаивает их «принадлежность». Субъект имитирует, симулирует, лицедействует. Впервые появляются предпосылки для разыгрывания и репрезентации объекта. Реальное, зримое начинает приобретать значение смешного и призрачного.

Понятийные процессы возникают из образных непосредственно, представляя одну из их форм. Понятия не продолжают образ, а создаются в нем самом, как его противоречие. Они еще долго сохраняют конкретный и единственный характер, придающий и им «картинность». Признаки отвлекаются от предметов, но лапидарно; сами признаки еще очень похожи на предмет.

Если архаическая Греция отражает ту познавательную эпоху, в которой понятия возникают непосредственно из образа, то классическая Греция идет под знаком становления понятий. Ее образная система перестраивается понятийно; перефразируя Маркса, можно сказать, что из-за каждого понятия выглядывает образ.

Субъект еще подчинен объекту (*hupokeimenon*); ему противопоставлен объект (*antikeimenon*), как господствующая над ним сила. Это создает религиозное соотношение и процессы обобщений, но они еще носят характер более свойственный образу: в них доминирует суммарность, слитная целостность, с перевесом в сторону определенной схематизации, — особая своеобразная обобщенность, в которой частность есть только часть целостности, без собственных, индивидуальных отличий. Частное, индивидуальное, множественное субъективно; над ним главенствует субъектный мир с его целостностью, общностью и единственностью. Видимая природа и зримая действительность считаются субъектными.

С конца V в. и начала IV в. происходит слом всего древнего общества во всех его формах, в том числе и гносеологических. Чем дальше от классики, тем резче отход понятия от образа. Концепция взаимосвязи между субъектным миром и объектным меняется в корне. Между познающим лицом и познаваемым миром образуется дистанция особого рода, из которой возникает категория перспективы: предмет не просто отодвигается, но получает характер «натуры», объекта для субъекта, для его личных целей.

Образ вытесняется понятием. Категория признака берет верх над категорией целостности, метод отвлечения — над показом воочию. Этим исторически определяется, что эпоха зрительных и пластических форм, эпоха больших обобщений, идеализаций будет сменена «рассудочным» веком понятийных исканий.

Субъектный мир выделяется как главный. Доминируют процессы отвлечения. Сознание открывает явления парциальности и видит, главным образом, все отделенное и особенное. Религия обособляется в отдельную область. Рождается независимое от нее искусство. Возникает в русле понятийности, оно носит черты искусства «холодного», «ученого», индифферентного к проблематике. Оно тоже отвлечено в особую область, отгороженную от этических или социальных вопросов. Оно противопоставлено природе, как особый субъектный мир, только подражающий объективности. И вот в этом вся, так сказать, его соль. В личном мастерстве и в выхоленной технике должен быть создан человеком особый мир, параллельный реальному; он рождается «в подражание» действительности, при полном осознании его творцов, что он субъектен и держится на искусности и искусственности.

Так возникает основная функция эллинистического искусства — иллюзорность. То, что она отражает во всей своей субъектности историческую, совершенно объективную действительность, то, что сама она порождена реалистическим и прогрессивным сознанием, — об этом никто не догадывается.

В эллинистическую эпоху происходит становление чисто-литературных жанров. Порядок их появления не может совпадать с классическим. Первыми получают литературную функцию сценические жанры, наиболее тяготеющие к иллюзионности. Они «становятся», идя прямо от народного «зрелища», мимо традиционных форм трагедии или древней комедии с их культовой природой. Возникает новая форма театра, по своей направленности близкая к балагану, но сценическая по существу; здесь актер отделен от автора и от роли, зритель отделен от актера, зрелище получает фабулистическую природу, а «действие» — функцию одного «исполнительства», которое задается единственной целью — создать иллюзию действительности. Как ни условен такой театр, но он стремится стать реалистическим.

Вместе со «зрелищем» в новое сценическое искусство входит и до-литературный комизм, семантически с ним однородный. Этот новый театр представляет собой двойную систему. Первая — образная, с переряжением, лудификацией, обманом, фокусом. Вторая — понятийная, с литературным замыслом, со зрителями, с актерами, с обобщением и каузализацией. Первая система находится внутри второй и сама составляет предмет той самой иллюзионности и того самого разыгрыванья, которые составляли ее содержание, — но разыгрыванья и иллюзии в другом смысле, в отвлеченном. Ее смысловое содержание обратилось в фабулу, обманы — в сценическую иллюзию, участники — в исполнителей и публику. Все в целом, зрелище абстрагировалось, обобщилось и отодвинулось, получило перспективу, потеряло своей субъектно-объектный «прямой» характер, и стало косвенным «предметом» изображения.

Вот эта новая познавательная метода, с ее новыми конструктивными принципами, находит свое полное выражение в новом композиционном построении литературной драмы. Мы ее называем интригосложением.

Предвестники новой литературной формы частично пробиваются в конце V в., а ее начало идет через IV в. к III в. Полное ее раскрытие происходит в III—II вв. в паллиате.

5.

Интрига представляет собой двойную систему. Раздвоение, подтасовки, игра мнимого и настоящего, активная роль фокусника составляют и ее природу. Однако конструирует ее и организует ее своеобразие не это. Ин-

рига произвольно рождается на одном из этапов становления реалистического сознания.

В интриге два плана причинности. Один, объективный, терпит крах; другой, субъективный, торжествует. Объективная причинность соотнесена с правдой; обман связан с субъективной причинностью, создаваемой ловким человеком.

За интригой лежит своеобразная концепция не одной причины, но и объективности. Только ложные причины (подложные письма, переодевание, мнимые обстоятельства) вызывают здесь подлинные следствия. Когда на сцену прибывает истинное лицо, вся постройка интриги начинает обрушиваться (как у нас в «Ревизоре»). Для ее успешного завершения план подлинности сейчас же переводится в план мнимости. Этим действие оказывается спасено.

Столкновение двух каузальных планов порождает в интриге путаницу (*intricare*), которая неизменно распутывается торжеством новой причинности *ad hoc*, причинности субъективной, как я буду называть ее — парциальной.

В самом деле: события и их мотивировки не совпадают в интриге с реальными. Такого дня рождения, как у Куркулиона, или такого дня свадьбы, как у Казини (ср. день свадьбы у Фигаро), никогда не могло бы быть ни у одного человека. Внутри интриги лежит особая причинность, особое измерение времени, которым нет соответствия в объективной действительности.

Я уже говорила, что эллинизм — эпоха первой разработки и кристаллизации одной из сторон понятийного процесса — выделения и заострения отдельных признаков явлений в их собственной принадлежности, вне связи с целокупностью. Такое сознание приведет к тяготению ко всем исключениям, в противоположность классической нормативности (к изыскам, к лагологии) и к созданию малых форм, функционирующих изолированно (как статуэтка, картина, сценка, эпиллий, эпиграмма, рассказик). Суженный, обособленный, «предметный» мир воспринимается в форме так называемого быта.

Причинность, двигающая интригой, парциальна. Она возникает *ad hoc* применительно к каждому отдельному случаю. Единой объективной причинности интрига не знает. В трагедии всегда известно, что вызовет такая-то причина в своей железной закономерности, в своей фатальности. Если можно так сказать, причинность в трагедии носит еще характер образа с его схематической цельностью и статичностью. В интриге причинность параллельна и динамична: каузально-противоположные явления суживаются.

Герой может и в пространственном, и в причинном отношении одновременно присутствовать и отсутствовать. «Прощай, здравствуй!» — может сказать герой паллиаты в одно и то же время (ср. Мен. 1076). В *Capt.* 993 он восклицает: «я несчастен и счастлив!» (*et miser sum et fortunatus*). Когда паллиата говорит *plene mihi bene esse*, то это непереводимо, потому что «bene» означает любви. В *MG III*, 2 «нет» и «да» соуживаются в своеобразной сцене. В *Cist.* 604 герой говорит, что «не от жены рождена дочь жены» (*non ex uxoris partem uxoris filiam*). Под комизмом словесной путаницы тут лежит комизм одновременной каузальной двуплановости.

Причинность объективная носит в интриге характер автомата. Грозная Ананка, трагическая Судьба, эта образная причинность в ее божеском олицетворении, обратилась здесь в Случайность, которой вертит лозкий плут. Объективную закономерность следует сламывать и одурачивать.

Интрига основывается на понятиях единичного, парциального времени, на столкновениях отдельных, коротких, убыстренных «моментов», частей времени. В интриге нет цельного времени, объективно длящегося. Оно прерывается, потому что состоит из отдельных времен *ad hoc*, из малых, субъективно окрашенных, «частичных» времен, параллельно «частным» причинам и двуплановым пространствам. Все это создает впечатление ошибок и *qui pro quo*. Мнимое, субъективное борется с объективным, загоняет в тупик и дурачит. Отдельные временные и причинные планы протекают рядом,

ошибаясь и мчась дальше, к центру. Их не объединяет общий и объективный поток времени.

«Раньше» и «позже» могут налететь друг на друга. Так, не сгибаясь с реальностью, матью может оказаться не та женщина, которая раньше (prior) родила ребенка, а та, которая родила его после его рождения (posterior, Truc. 410—411). Человек в паллиате может «позже» стать тем, кем он не был никогда «раньше» (Trin. 978). В Cist. 609 sqq. одна и та же женщина представляется первой и последующей, последующей и первой (prior posterior sit et posterior sit prior).

Исключающие друг друга времена протекают одновременно, потому что это различные, по особому окрашенные «части» времени, не мешающие друг другу. Время течет не единым мерным потоком, а приватными парциальными «моментами», протекающими на своем особом, независимом участке. Каждый такой «момент», имеющий свое особое измерение, краток, мал. В интриге все события происходят не только в один день, но в один час. Эпизоды наполнены этим быстрым, коротким временем. В Epid. 650 герой на миг уходит со сцены. В этот-то миг раб распознает в гетере пропавшую сестру героя. Тот быстро возвращается. Но за это краткое время уже произошли огромные события. Герой восклицает: «Как! Лишь в дом войдя и выйдя, братом я ей сделался?» (huic frater factus, dum intro eo atque exeo?). Эти короткие, приватные времена, набегая друг на друга, образуют спазм времени, нечто совершенно нереальное в своей центровлекущей силе.

Если в эпосе время связано с вещью, то в интриге оно измеряется событиями; и как в эпосе короткий временной промежуток бывает исполнен массой вещей, так в интриге — массой событий. Вместо ретердации тут ускорение. Вместо климакса тут комок. Интрига его спутывает и распутывает.

Раздвоение героев и обособленное существование их двух состояний понимаются паллиатой в новом, парциальном смысле. «Я стал ты, ты — я»: два плана изолированы, и один может суживаться с другим, не исключая друг друга.

6.

«Частный» человек, выпавший из целостного коллектива, должен был впервые быть выделен и замечен таким сознанием, которое открыло категорию приватности в познавательном смысле. И литературная интрига имеет дело только с частными, «бытовыми» людьми. Там, где события вершатся не человеком, а божеством, там еще нет интриги. Отношение к человеческой воле и человеческому уму, к человеческой действительности — это пробный камень при определении интриги, возникающей в русле реалистического сознания.

В этом отношении интригу полезно сопоставлять с концепциями трагедии, ее антипода, оттеняющего особенности интриги. Так, трагедия относится враждебно к идее действия, точнее, к категории движения. В ней «действует» отрицательный персонаж, очень часто — раб. В Ионе, в Ипполите рабы выполняют отрицательную функцию тем, что наталкивают на действие или сами его совершают. В Эдипе раб раскрывает ужасную тайну, в то время как провидец Тирезий всячески ее хранит. Носитель и олицетворение скверны, раб, либо выполняет отрицательное действие, либо раскрывает его. Такова функция раба в трагедии. Одновременно он несет за собой бытовой план, связанный с комизмом: именно трагедия начинает первая (чего совершенно нет у Гомера) отождествлять «доксу», реальную действительность («кажущуюся») с низкой социальной категорией «раба». Трагический «быт» и трагический «комизм» совпадают, как схематически-обобщенные образные категории, одинаково отрицательные. Человек в трагедии бытовичен именно в таком понимании; он трус, алчный, корыстолюбивый, не понимает высокого и стоит вне основного плана трагедии, хотя имеет явно

выраженную роль орудия перипетии. Это именно человек, а не «герой», — раб.

Трагическая катастрофа основана на отрицательной семантике действительности. Трагический герой должен быть пассивным. Действие вызывает ошибку. Драма Эдипа в том, что он, уезжая из дома Полибия, приступил к активному избеганию судьбы. Если б Антигона была пассивной, с ней ничего не произошло бы, — ведь ничего не произошло с ее пассивной сестрой Исменой. Полинник из «Семи» Эсхила отличается от Этеокла своей активностью. Этеокл — узурпатор, но, как герой трагедии, он пассивен, и в этом его положительная характеристика; напротив, Полинник — законный властитель, явившийся в Фивы по праву, — однако, достаточно ему играть в трагедии активную роль, чтоб вырасти в злодея. Таковы и Прометей, Клитемнестра, Деянира, Орест, даже Ксеркс. Концепция трагического действия такова, что праведный герой переживает «покорность»; тот, кто активен, терпит крах. Конструктивно трагедия строится на акцентации одной категории пассива, главенствующей над активом, и в этом сказывается определенная познавательная эпоха. По содержанию это противопоставление пассива активу носит этический, этико-религиозный характер, единственно возможный при становлении общих понятий.

Противоположная концепция в паллиате с ее интригой. Здесь пассивность — отрицательная категория. Побеждает только действующий. Человеческой находчивости придается первенствующее значение. Воля человека сильнее какой угодно судьбы. Да и что такое «судьба» в интриге? Не больше, как препятствие, как мишень, — нечто не только «слепое», но почти неодушевленное. И кто же вершит здесь действие? Раб снова, как в трагедии. Но там он орудие перипетии, тут творец интриги. Он активен не только в смысле действительности, но по своей конструктивной роли. Из триагониста он становится протагонистом. Всю кашу заваривает он. И неизменно выходит победителем, несмотря на свое низкое социальное положение. Он одурачивает свободнорожденных, и ему римский зритель рукоплещет! В интриге нет этики. Глупость — вот зло; а хитрость и находчивость как бы преступны ни были, всегда добро. Да, но можно спросить: почему же сводник, ростовщик, скупой или развратный старик неизменно терпит поражение, а любовь берет верх? — Потому что за влюбленными стоит раб, который изобретательней и пронырливей, чем все эти глупцы.

Очень интересна антиподность трагедии и в отношении к мнимости и подлинности. Трагедия тоже строится на ошибках, как интрига. Деянира в «Трахинянках» посылает мужу плащ, чтоб вернуть себе его любовь, а плащ оказывается смертоносным. Эдип считает себе благочестным, не зная, что он святотатец. Креонт, желая блага семье и городу, последовательно идет к их уничтожению. Если б Креонт знал, что не так нужно поступать, если б Эдип знал, что уезжать от Полибия не нужно, — они никогда не сделали бы того, что сделали. Огромная качественная разница между ними и Ксерксом из эсхилловских «Персов». Тот, и зная моральный запрет, все равно бичевал бы цепями море, полоняя Элладу. Он — злодей, а Креонт — жертва заблуждений, Эдип — жертва ошибки. Такова же разница между Деянирой, невольной губящей любимого мужа, и Медеей, нарочно посылающей своему мужу (в лице его новой жены) такой же колдовской плащ. Дело в концепции человеческой воли. Трагическая ошибка всегда невольная. Она коренится в человеческой слепоте. Она, в основе, есть заблуждение, потому что человек принимает мнимое за подлинное, подлинное за мнимое — но не в зрительном, конечно, смысле, а в этическом.

И в трагедии Эдип принимает воспитателя за отца, отца за чужого; Филоктет принимает Неоптолема, подосланного злейшим врагом, за своего друга; Агамемнон верит Клитемнестре; Тезей видит в непорочном Ипполите оскорбителя. Стоит взять любую трагедию, чтоб увидеть, как ее ткань состоит из непониманья, ошибок героев, принимавших правду за кажущееся, кажущееся за правду. Только одна «Елена» Еврипида, наиболее от-

даленная от норм классической трагедии¹, решается иметь дело со зрительным признаком героини, приоткрывая этим до-этическое происхождение тех образов «истинного» и «мнимого», которые впоследствии этизируются трагедией.

Нечего говорить, что трагическая ошибка ведет к катастрофе. Наоборот, в паллиате немислима была бы интрига, если б она не приводила к триумфу всего не настоящего. В этом ее комическая природа. Подтасовка — ее метод. Обман — ее цель.

Границы настоящего и кажущегося трагедия устанавливает в своей развязке, следующей за перипетией. Словом, катастрофа — вот что раскрывает запоздалую правду. До времени эта правда должна быть скрыта. Трагедия, таким образом, заложена на тайне; загадочна и она. Вся драма Прометея вызвана ее тайной, скрываемой от Зевса. Тайна заговора организует трагедию «Агамемнон»; тайна другого заговора — «Хоэфоры», софокловскую и еврипидовскую «Электры». На тайне построен «Филоклет», «Аякс», «Ипполит» и многие другие трагедии, если не все. Но трагическая загадочность высоко этически. Только божество (прямо или косвенно) дает в развязке понять разгадывательную сущность событий. Вот почему провидец Тирезий или провидец Прометей хранят тайну, рабы же всегда ее раскрывают. Трагическая разгадка, осуществляемая божеством, не возвращает событий вспять. Когда она наступает, уже поздно. И когда вестник открывает кулисы, или мертвый Дарий разъясняет смысл происходящего, изменить ничего нельзя. Перипетия, как палка, ломается надвое.

Не то в паллиате. Все ее загадки разгадываются как нельзя более кстати. Глуп тот, кто не умеет отгадать. Рабы говорят загадками — и прекрасно понимают друг друга; а старики, как прозрачно ни загадывает раб, ничего понять не могут. Значение «скрытого» и «раскрытого», «невидимого» и «видимого» в трагедии носит религиозный, этический характер, в паллиате — зрительный и чисто-энигматический.

Игра скрытого-раскрытого составляет душу интриги, как композиции именно комического жанра. Всюду и везде в античности «комическое» есть то, что узурпирует формальные стороны «сущего». Комизм в обмане, в фальсификации. Трагизм в слепоте.

Противоположно однолинейной и прямой перипетии, интрига идет к центру зигзагами. Ее построение пересекается множеством тематических кривых. В ее финале раб, создатель и вершитель интриги, распутывает комок путаницы.

Дальше я могла бы показать, как интрига, отражавшая самые актуальные стороны сознания, обращается сама в формальную категорию. Она становится композиционной схемой произведений, имеющих беллетристическую функцию. Такова ее роль чистой литературной формы в античном романе, где она сливается с обрамлением, эпизодичностью и личным рассказом — тремя композиционными вариантами, унаследованными от древней Греции.

Но это уже не моя тема.

1945 г.

III ЧТО ТАКОЕ ЭСХАТОЛОГИЯ?²

Как известно, эсхатологии посвящено много образцовых книг. Сперва трактовалась эсхатология библейская, потом германская. Ряд классических исследований Дитериха, Родэ, Нордена осветил отдельные моменты античной эсхатологии, сохранившейся у Платона, орфиков, в поэзии. Между всеми этими эсхатологиями создавалась грань: у Израиля подчеркивали комплекс

¹ Ср. в Еврипидовских Вакханках призрак Диониса (при рождении бога) и обманчивый вид: Дионис переодет человеком и выдает себя не за себя.

² Резюме трех глав из «Композиции Трудов и Дней Гезнода».

этических идей, у античных народов — космогонических. Казалось, что понятия о гибели мира и понятия о порче нравов — две различные линии, которые традиционно появляются вместе.

Сейчас можно сказать, что именно античность раскрывает процесс становления эсхатологического комплекса. Самое существенное, что тут надо сказать, это то, что эсхатология есть двойная система, и понятийная и образная. Ее понятийная часть — этическая, образная — космогоническая. Но смысловая природа у них общая.

В античности доминируют два понятия, о Дике и ее антиподе, Гибрис. Дика — все этически положительное, Гибрис — отрицательное; Дика — создающее начало, Гибрис — нарушающее созидание. Сперва они не отвлеченные «добро» и «зло» или «правда» — «кривда». Их смысл вполне конкретен, я сказала бы, — физичен. Дика — вода: «шумит Дика неодолимой, бьющей о гору водой» (Эсхил), «Поверх священных рек ходят потоки, и Дика, и все снова обращается» (Еврипид). Движение Дики Гезиод обозначает термином «шум волн», «движение потока», а в одном из гомеровских сравнений дается образ Дики-воды в виде ливня. У Солона Дика выглядит, как бурный вихрь или ясный свет солнца; точно также и трагики говорят о Дике, как о светиле и светоче, как о «глазе», метафорически означающем солнце. По Эсхилу, Дика светит в закоптелых домах, Софоклу «засветил святой свет Дики и ее золотое око», по Еврипиду — Дика светит сквозь мрак; фрагмент неизвестного трагика говорит о божественном свете Дики. Сюда же относятся и все пассажи о «глазе Дики», о «всевидящем», который «все видит». Дика — звезда среди созвездий Девы, живет Дика, по Гомеру и Пармениду, на небе. Здесь она открывает и закрывает небесные двери; она владеет ключами этих дверей на меже Дня и Ночи. У орфиков она мироуправительница, у Платона — Генезис (всеобщее рождение — черта богов плодородия). Рядом с этим сохранено и ее значение земли-преисподней: «Дика — сожигательница подземных богов» (Софокл), ипостась смерти (в форме Эври-дики, где «эври» эпитет подземных начал). Наконец, у Парменида она соответствует первостихии огня. Такие же чисто конкретные, физические, предметные значения и у Гибрис; женская форма этих двух образов говорит об их древности сама за себя, — первая форма антропизации.

Дика и Гибрис представляют собой образ стихий, внешней природы, периодически умирающей и возрождающейся. Это не понятия, а именно образы: никаких представлений о «стихиях», «природе», «смерти», «возрождении» еще нет, а есть только вот эти Дики и Гибрисы (и другие им подобные). Они не люди, не боги, не стихии, но живы (как показывает большой материал), растения, а потом человекоподобные существа. Претерпевают они только два состояния: они исчезают и появляются. Все, что связано с видимым миром, выражается в этой антиподной, но взаимобратимой паре. Они не наделены никакими качественными признаками: одна может стать другой, и разница между ними вызывается не их особенностями, а статичными состояниями, в которых они находятся попеременно. Закон стадийного изменения этих образов действует в пределах только такого до-качественного их характера. Можно проследить на материале, как космическая и звериная семантика сменяются вегетативностью, дальше антропизацией. Но дело не в этом. Настоящее изменение образа совершается только в понятийном мышлении, в процессах выработки признаков явлений, когда впервые рождается категория качества. Этическое содержание образа возникает здесь как акт непроизвольный и новый, в результате абстракции и оценочности, впервые появляющейся. Это отвлеченное значение понятия создается из конкретного значения образа, как его противоречие. «Этика» возникает непосредственно из «фисики», — я напомним хотя бы ее путь через конкретные значения «этоса» и «тогес». Другими словами, самые понятия добра и зла, правды и кривды вышли из образов умиравшей и воскресавшей (говоря современным языком) природы во всей ее пространственной предметности. Они

сами умирали и оживали, имели «судьбу», «долю» жизни и смерти. Они были добром и злом, но каким? До-качественным, тем самым и до-этическим. Обозначения мифологических «Дики» и «Гибрис» тождественны в звуковом отношении этим же этическим понятиям, тоже звучащим, как Дика и Гибрис. Однако это их фонетическое тождество не означает их смыслового равенства: вода и добро не одно и то же. Напротив, то различное, что отличает мифологические образы правды и кривды от понятий моральной правды и кривды, составляет их настоящую, историческую преемственность. Поэтому оба плана не расторгаются. Ведь это две формы единого познания природы, одновременно выражаемого и через конкретность и через абстракцию, в категориях и качественности и отсутствия признаков. Именно этим объясняется комплексность образов гибнущей природы и поправного правосудия, или увязка идей плодородия с праведностью.

Чем больше изучаешь античность, тем больше начинаешь понимать, что симбиоз образа и понятия характерен для самого античного сознания, а на идеологиях сказывается вторично. Взаимопронизанность этических и космогонических образов объясняется не пережитком стадий и не традицией, — да и откуда бы она взялась? — а становлением понятия непосредственно из образа. У древних народов этика еще есть космогония, и вот эту мифологическую концепцию жизни и смерти физических сил природы, переходящую в концепцию моральных качеств человека, мы называем эсхатологией. Итак, могут быть не только физические космогонии (как, например, в античных философиях), но и этические космогонии, протекающие только в моральном плане, без участия стихии (например, в том содержании, которое создало структуру од Пиндара). Однако более древней формой являются эсхатологии, которые характеризуются этико-космогоническим комплексом. Например, в Илиаде: «быстрые воды с небес проливает Зевс раздраженный, когда на преступных людей негодует», творящих неправый суд.

Здесь наводнение нерасторжимо слито с беззаконием: понятие о ливне и разливе рек строится непосредственно на космическом физическом значении беззакония, потому что образ беззакония соответствовал разрушительной стихии воды. Когда он получил этическое содержание, каузализация поставила его в причинно-следственную связь с разрушительностью водной стихии: понятие размежевывает конкретные и отвлеченные значимости образа, но еще сохраняет между ними увязку в форме каузального соотношения. Так создается всякая типологичная эсхатология, особенно библейская, с ее идеей возмездия, причинно-следственной по существу (гибель «из-за» нечестия).

Полную и неожиданную параллель к такой именно «классической», в библейском смысле, эсхатологии показала в римском историческом эпосе С. В. Полякова. Но и Греция интересна тем, что часто дает два ряда, этический и космогонический, в едином комплексе, без, однако, причинно-следственной «кары за...». Таковы примеры в греческой трагедии, в этом этическом жанре, основанном на перипетии победы Дики и крушения Гибрис. Казалось бы, физические катастрофы не должны здесь иметь места. Но вот у Эсхила богоборец Прометей низвергается в пропасть при землетрясении, вихрях, при полном светопреставлении. Если это может еще производить впечатление кары, то у Софокла просветленный Эдип никак не может считаться наказанным: однако он исчезает с края обрыва при громах, молнии, буре, землетрясении, и это получает объяснение только в параллелизме мотива сыновей-нечестивцев да его собственного (давно испуленного) нечестия. У Еврипида в «Беснующемся Геракле» мотив безумия и крушения законности (мятежа, безбожия, узурпации Лина) не стоит в причинно-следственной связи со стихией Лютты, набегающей пуще Понта со стоном волн, при землетрясении и перунах, в буре разрушающей дом Геракла, срывающий кровлю, сотрясающей покой, убивающей детей. Именно в греческой трагедии этика на наших глазах вырастает из космогонии.

1947 г.

Широта научных интересов недавно скончавшегося профессора Сергея Игнатъевича Бернштейна была чрезвычайной. Экспериментальная фонетика и фонология, лексикология и лексикография, общее языкознание и синтаксис, история литературного языка и стилистика — во всех этих областях языкознания он оставил труды первостепенного значения.

В пределах предлагаемой заметки нет возможности дать даже самую общую характеристику творческого наследия этого крупного и самобытного исследователя. Но, отбирая наиболее важное и существенное в творческой деятельности покойного ученого, нельзя не сказать о его беспримечной, новаторской работе в области теории звучащего художественного слова. Здесь сомкнулись интересы исследователя, с одной стороны, в области экспериментальной фонетики и, с другой — в области поэтики, теории художественной речи. Материальной базой этих исследований явился созданный им, начиная с 1920 г., уникальный архив фонографических записей декламации поэтов и исполнителей (к концу 20-х гг. количество записанных поэтов и декламаторов насчитывало около 120 человек). Изучение этого материала было сосредоточено в созданном в 1923 г. кабинете изучения художественной речи (КИХР), где и сформировалась под руководством С. И. Бернштейна школа исследователей звучащей художественной речи. Некогда результаты и теоретические основания этой работы были изложены в ряде работ С. И. Бернштейна 20-х гг. — в его статьях «Звучащая художественная речь и ее изучение» (Поэтика, I), «Эстетические предпосылки теории декламации» (Поэтика, III), «Стих и декламация» (сб. «Русская речь», новая серия, I)¹, см. также «В чем сущность художественного чтения» («Говорит СССР», 1935, № 24), «Маяковский — ттец» (там же, № 4, 1936). Из более поздних — можно назвать вводную статью к книге «Очерки по художественному чтению» Г. В. Артоболевского, а также многочисленные вставки в самом тексте этой книги (1959). К сожалению, большинство исследований ученого в этой области осталось неопубликованным. Архив С. И. Бернштейна содержит законченную статью «Задачи и методы теории звучащей художественной речи», написанную в конце 20-х гг., содержащую итоги десятилетней работы в этой области как самого автора, так и его сотрудников (статья представляет собой введение к невышедшему сборнику исследований сотрудников Кабинета), значительные фрагменты фундаментального исследования «Голоса поэтов», вполне законченную книгу «Голос Блока»*, программы курсов и лекций по «фонетике стиха» и другие материалы².

В настоящей заметке, посвященной краткому рассмотрению исследований Сергея Игнатъевича в области звучащей художественной речи, автор имел возможность воспользоваться и этим архивным материалом.

* *
*

¹ К этому циклу работ примыкает — самой постановкой вопроса о роли звучащей речи в стихе — известная статья С. И. Бернштейна «О методологическом значении фонетического изучения рифм» (Пушкинский сборник, 1923).

² Вообще рукописный архив С. И. Бернштейна намного превосходит опубликованную им научную продукцию. Среди неопубликованных и работы в области поэтической речи — прежде всего многочисленные (разной степени завершенности) разборы стихотворных произведений Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Блока, Маяковского и других. Многие из них, наряду с известным анализом первой строфы стихотворения Тютчева «Сумерки» (Поэтика, V), могут служить образцами этого жанра. Среди оставшихся в рукописи работ этого типа особый интерес представляет тщательный и тонкий анализ стихотворения Блока «Пляски осенние».

* Опубликована в «Блоковском сборнике», 2, Тарту, 1971.

Решающим импульсом для постановки и разработки проблем звучащей речи — прежде всего звучащей поэтической речи — явились, по признанию С. И. Бернштейна, доклады Б. М. Эйхенбаума о мелодике стиха (начиная с 1918 г.), а также работы Эд. Сиверса, послужившие основой «произносительно-слуховой филологии». Сама идея создать фоногеку из образцов декламации поэтов и актеров-декламаторов обязана своим возникновением предположению, что в стихотворном тексте заложены факторы его звучания, что из стихотворного текста можно вывести обусловленные его структурой произносительные моменты, что, следовательно, каждое произведение допускает лишь один «правильный», соответствующий его структуре способ произнесения, который, естественно, с наибольшей полнотой воплощается в читке самого автора, самого творца художественного произведения. Лингвистическая основа такого отождествления материально-звуковой формы произведения с самим произведением, с самим текстом — младограмматическая концепция звучащей речи как единственной подлинной языковой реальности.

Начав свой путь с этих позиций, С. И. Бернштейн, по собственному его признанию, двигался в направлении постепенного ограничения, а затем и к полному отказу от положений и методов «произносительно-слуховой филологии». Пересмотр этих положений в плане художественной речи начался с оценки изложенной выше точки зрения как содержащей «значительное преувеличение роли, какую играет в художественной системе, образующей стихотворение, материальное звучание или вполне конкретное его представление». Критика этого положения относится не только к факту восприятия написанного произведения (как, впрочем, и любого другого письменного текста), но и к акту творчества. Анализ записей декламации и показаний поэтов о психологических процессах поэтического творчества привел исследователя к выводу о наличии двух типов творчества, обнаруживающих две тенденции, — к отчетливому представлению материального звучания — тип декламативный — и к отсутствию такого представления — тип недекламативный. Выделение второго типа творчества поставило перед автором задачу согласовать это обстоятельство со своеобразием стиховой речи, как организованной по фоническому принципу, — в частности, ответить на вопрос — «каким путем осуществляется в творчестве поэтов этого типа конструктивная роль стихового ритма». Ответ на этот вопрос привел к различению — на базе теории фонем — фонических представлений в стихе и их материального воплощения в звучании. Выясняется, что «материализация фонических представлений» не только не является обязательной, но — более того — «вносит в произведение целый ряд элементов, не учитываемых поэтом в художественном построении, и тем самым осложняет творческий процесс внеэстетической примесью». «Зыбкость фонических представлений» определяет возможность абстрагирования от материального звучания при сохранении фонического принципа стиха. Любопытно, что при восприятии стихотворного произведения такое абстрагирование выступает как лежащее в природе поэтической речи вообще, распространяясь и на произведения поэтов «декламативного» типа. Следовательно, «стиховое произведение», независимо от творческого типа автора, «обладает всей полнотой существования вне материального звучания или вполне отчетливого и всестороннего его представления».

Этот вывод должен был привести исследователя к постановке вопроса о соотношении поэтического произведения как такового и его звуковой материализации, шире — к постановке более широкой проблемы «поэзия и декламация». От психологического толкования проблемы С. И. Бернштейн пришел к ее эстетическому осмыслению. Общность обоих объектов в их структурно-художественных факторах, которые определяются как *материал*, *композиция* и *эмоциональная окраска*, сочетается с частичным несовпадением содержания этих факторов художественной структуры. Слово, в совокупности своих признаков, является материалом и поэзии и декламации, однако во

втором случае оно оказывается реализованным в материальном звучании, — этот дополнительный элемент структуры существенно изменяет ее: «это уже другая структура, что находит свое выражение как в преобразовании некоторых общих для поэзии и декламации фонических признаков (например, качественного состава звуков, ритма, отчасти — мелодики), так и в выдвижении специфических только для декламации моментов; сюда относятся прежде всего тембр и регистр голоса, а также темпоральные моменты».

Различия в структуре *материала* диктуют и своеобразие звучащего стихотворения и в плане композиционном, поскольку в качестве композиционно используемых факторов выступают иные «материальные» элементы, существенно изменяющие характер выражения динамической структуры произведения, как некоего «образа движения», воплощенной в нем «смены чувств напряжения и разряжения». В то же время и само членение звучащего произведения, как показывает исследователь на анализе конкретного материала, обладает специфичностью — прежде всего множеством реализаций, поскольку оно «не всегда бывает задано в поэтическом произведении с достаточной определенностью». В связи со сказанным находится тонко интерпретированное автором разграничение композиционной схемы произведения и композиционных форм, в которых она воплощена; различие композиционных форм в разных исполнениях произведения может сочетаться с тождеством композиционной схемы.

Далее, бесспорны значительные расхождения в эмоциональной окраске поэтического произведения и его материальном звуковом воплощении, — расхождения, определяемые несовпадением материала и композиции. Именно здесь в наибольшей степени обнаруживается глубокое своеобразие произнесенного произведения — хотя бы уж потому, что здесь особенно отчетливо выявляется его зависимость от творческой личности исполнителя и от его «эмоционального стиля речи», во многом определяющего эмоциональную сферу восприятия стихотворения.

В связи со сказанным определяется фундаментальный вывод, который С. И. Бернштейн формулирует следующим образом: «Звучание стиха, которое Сиверс отождествляет с „внутренней структурой“ стихотворения, которое для Эйхенбаума служит зеркалом стихотворной композиции, обнаруживая свою действительную природу, оказывается не самим поэтическим произведением и не его рабской копией, а творческим его преобразованием. Тем самым оно приобретает новое положение в науке: из метода оно превращается в проблему». Отсюда — один шаг к выработанному в школе С. И. Бернштейна и наиболее отчетливо сформулированному учеником и близким его сотрудником А. В. Федоровым положению о том, что звучащее стихотворение «представляет собой некую смысловую структуру, отличную от смысловой структуры стихотворения, взятого вне звучания, стихотворения как такового, но неизбежно стоящую к ней в том или ином отношении». Тем самым получает обоснование понятие «декламационного произведения»; оно понимается как озвученное поэтическое произведение, в котором факторы материального звучания образуют специфическую художественную структуру, находящаяся в структурных отношениях друг к другу. Таким образом оказывается выявленным самый объект теории звучащей художественной речи (или теории декламации) как самостоятельной искусствоведческой дисциплины. Признание структурных связей внутри этого объекта определяет необходимость выявления и исследования образующих декламационное произведение структурных элементов в их отношениях, а также и разработку методики такого исследования. В этом отношении школа С. И. Бернштейна уже в 20-ые годы — при чрезвычайной бедности и несовершенстве технических средств — достигла выдающихся результатов. Были намечены стадии эстетического анализа декламационного произведения — от описания декламационного потока речи в его материальных характеристиках (тембр, высота тона, темп звучания и др.) к определению созданных на этой основе декламационной композиции и эмоциональной окраски звучания в их сопостав-

лении и соотношении с семантической структурой текста, — другими словами, к осмыслению эстетического смысла звучащего произведения. Эта сложная методика исследования не может быть здесь описана даже в самой общей форме. Следует лишь отметить глубокую и плодотворную интерпретацию соотношения «объективного» метода, «фиксирующего материальное звучание как физическую данность», и метода «субъективного», указывающего пути анализа самого содержания эстетического восприятия произведения — как методов «естественно-научного» и «эстетического», «ценностного». Значение «объективного» метода определяется как сумма вспомогательных приемов; полученные с его помощью данные требуют интерпретации при помощи субъективного метода, требуют эстетической интерпретации. Тем самым подчеркивается характеристика теории звучащей художественной речи как дисциплины эстетической³.

Результатом проведенной под руководством С. И. Бернштейна серии исследований явились не только описания различных «декламационных» произведений в исполнении как самих поэтов, так и актеров-декламаторов (например, великого немецкого трагика Александра Моисси), но также поиски методов создания точных «нотаций» — записей таких исполнений, которые в идее должны были бы послужить материалом для воспроизведения декламационного звучания⁴.

Но эстетический анализ декламационного произведения не ограничивается описанием и художественным осмыслением структуры. Ведь, будучи «автономной», декламационная структура не перестает быть «функцией структуры стихотворной» — это вытекает из самого существа декламации как искусства «репродуктивного», «вторичного». Вне соотношения с самим поэтическим произведением как «репродуцируемым» материалом декламации анализ декламационной структуры окажется незавершенным. Сама проблема «заложенных» в поэтическом произведении «моментов звучания» не снижается признанием автономности декламационного произведения, а лишь освобождается от примитивного толкования как поиска единственно возможного «соответствия произведению».

Такое соотношение и сопоставление произведений «поэзии» и «декламации» осуществляется в работах С. И. Бернштейна и его учеников как в масштабе целых структур, так и отдельных структурных факторов произведения. На этой основе сформулированы и выводы более общего порядка, обнаружены некоторые общие закономерности. Очень большой интерес в этой связи представляют выводы относительно различий поэтических и декламационных структур, связанных с многозначностью (или «общезначностью») первых и однозначностью вторых. Действительно, зыбкость и неопределенность фонетических и иных представлений в поэтическом произведении определяет его многозначность и многоаспектность, возможность одновременного существования и восприятия разных его сторон и свойств. Декламация же «конкретизирует ту или иную систему заложенных в стихотворении возможностей» и исключает другие, реализует некоторые из факторов художественной структуры произведения и оставляет нереализованными другие; выдвигает некоторые аспекты произведения в ущерб другим, — поэтому «стихотворение неозвученное есть построение из словесных символов более

³ В этом отношении показательно следующее замечание С. И. Бернштейна в его предисловии к «Голосу Блока»: «Б. М. Эйхенбаум приписывает его <Бернштейна — В. Л.> занятиям в области мелодики стиха лингвистическую точку зрения. Автор надеется, что опубликование «Голоса Блока» устранил это недоразумение: эстетические феномены изучаются им как таковые — не с лингвистической точки зрения, но на основании данных лингвистики и при помощи лингвистических методов, что представляется обязательным для всякого исследователя, изучающего построение из словесного материала».

⁴ Автор заметки, посвященной работе возглавляемого С. И. Бернштейном Кабинета (журн. «Стройка» № 13, июль 1930 г.), говоря о нотациях читок поэтов, высказывает предположение, что «когда-нибудь к сборникам стихов будут прикладываться и эти оттиски: мы узнаем не только текст стихотворения, но и как сам автор его понимал. Для исследователя литературы это не менее важно, чем рукопись автора».

общего значения, чем озвученное; это последнее «утрачивает богатство потенциальных свойств и выигрывает в яркости свойств реализованных»⁵. Это обстоятельство приобретает особое значение при наличии в стихотворении «конфликтов» — или между разными факторами структуры — например, метра и синтаксиса, элементами фоническими и семантическими или в пределах одного фактора, например, при столкновении разных фонических свойств стихотворения или при некоторой его метрической зыбкости. Эти «конфликты» по-разному снимаются в неозвученном и озвученном стихотворении. В первом — зыбкостью представлений, допускающей сосуществование противоречащих друг другу факторов; во втором — устранением одного из них в пользу другого, в зависимости от характера декламационной интерпретации. Эти последние случаи с особой очевидностью свидетельствуют о беспочвенности поисков «единственного», «правильного» воплощения поэтического произведения в звучании. Каждое произведение допускает множество интерпретаций, которые могут оказаться одинаково «законными» (или «незаконными» — т. е. противоречащими структуре стихотворения).

Важно заметить, что этот вывод постулируется не только для декламации исполнителей, но и для читки поэтов. Вообще в понимании отношения этих двух явлений взгляды С. И. Бернштейна претерпевали эволюцию от предположения, что в читке поэта можно обнаружить наибольшее приближение к структуре стихотворения (что делает ее наиболее «авторитетной»), к признанию ее лишь одной из возможных интерпретаций, не более и не менее «законной» и «обязательной», чем многие другие. Определенные различия в декламации поэта и декламатора (вроде предпочтения поэтами при наличии «конфликтов» между ритмом, вообще фоническими факторами, и «смыслом» фонической стороны, а декламаторами — смысловой, например, при исполнении стиховых переносов) не разграничивают их принципиально⁶. В то же время, однако, существует специфика «голоса поэта», определяемая тем обстоятельством, что чтение осуществляется здесь произносителем, непосредственно «владающим стиховой функцией речевой деятельности», «переживающим в непосредственном опыте» тенденции и особенности стиховой речи. Поэтому ценность читки поэтов оказывается часто — у поэтов разного типа в разной степени — не в наиболее авторитетной эстетической интерпретации данного произведения, а в раскрытии общих речевых тенденций стиха — здесь их преимущество перед исполнителями бесспорно. Так, в читке поэтов-символистов и представителей близких к ним поэтических школ исследователь находит выражение таких характерных для стиховой речи признаков, как стремление «к выявлению единства стиха, к выявлению единства строфы и к сохранению акцентной полновесности каждого полнозначного слова». Таким образом, читка поэта оказывается важным источником для изучения существующих в ту или иную эпоху свойств и тенденций стиховой речи.

Материал читки поэтов имеет еще одно значение — оно заключается в глубоком раскрытии «эмоциональной сферы, в которой поэт переживает

⁵ При анализе частных структурных факторов «декламации» С. И. Бернштейн выявляет факторы более зависящие от поэтической структуры (например, композиция) и менее зависящие от нее (например, эмоциональная окраска). В этом отношении заслуживает внимания его характеристика мелодики — в отличие от концепции Б. М. Эйхенбаума и близко к взглядам В. М. Жирмунского — как не входящей «в состав первичной, стиховой композиции», а лишь являющейся элементом «декламационного построения». «Мелодика стиха, — утверждает С. И. Бернштейн, — проблема не теории стиха, а теории декламации». В теории стиха «мелодические явления декламации» существенны лишь как показатель «декламационных возможностей данного стихотворения»; «мелодические фигуры» получают здесь композиционное значение.

⁶ Любопытно рассуждение С. И. Бернштейна о том, что если декламация исполнителя может страдать от того, что он недостаточно слишком мало знает об исполняемом произведении, «недостатки» авторского исполнения могут быть следствием того, что поэт знает «слишком много» — и поэтому привносит в стихотворение то, что не нашло реального выражения в поэтическом тексте.

свою поэзию», свойственного поэту как творческой личности эмоционального состояния. Любопытно, что и здесь речь идет не просто об адекватном истолковании эмоционального содержания данного произведения, а именно об эмоциональном переживании поэта как личности, что находит материальное выражение в его «эмоциональном стиле речи». Оказывается, например, что эмоциональные характеристики некоторых поэтов (Есенина, Ахматовой, Мандельштама) являются свойствами их декламации в большей степени, чем свойствами их поэзии. «Ценность авторской читки как таковой — не эстетического, а психологического порядка», — замечает Сергей Игнатьевич. На этой почве возникает проблема отношения читки поэта к его «творческому сознанию», вопрос о мере отражения в читке творческого процесса, о роли в процессе творчества представлений материального звучания и др.

Такое понимание роли и значения читки поэтов нашло выражение уже в одной из ранних работ С. И. Бернштейна — его ценном исследовании «Голос Блока», — ныне, спустя 40 лет после написания, ставшем доступным читателям. Речь здесь идет не о декламационной интерпретации Блоком тех или иных своих произведений: на основе тщательного описания всех структурных декламационных факторов и их эстетической интерпретации выявляются общие свойства его декламации, его «декламационной манеры», выраженные в ней речевые тенденции стиха, раскрывается эмоциональный стиль поэта, который определяется исследователем как «сдержанно-эмоциональный», «сдержанно-взволнованный».

* *
*

В школе С. И. Бернштейна были заложены основы особой искусствоведческой дисциплины — теории звучащей художественной речи. Занятие этим предметом требует от исследователя разносторонней подготовки — в области экспериментальной фонетики, общей лингвистики, поэтики, собственно декламации как исполнительского искусства. Это обстоятельство, однако, не должно служить помехой для возрождения этой заброшенной области науки, так блистательно открытой покойным ученым.

В. Левин

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СТРУКТУРА СТИХОТВОРЕНИЯ БЛОКА «ПЛЯСКИ ОСЕННИЕ»

С. И. Бернштейн *

1. ТЕКСТ СТИХОТВОРЕНИЯ, ИСТОЧНИКИ ТЕКСТА И ВАРИАНТОВ

1.1. Текст в орфографическом написании и в прибли-
зительной фонетической транскрипции¹

- I. 1. Волновать меня снова и снова —
2. В этом тайная воля твоя,
2а. Радость ждет сокровенного слова,
3. И уж ткань золотая готова,
4. Чтоб душа засмеялась моя.
- II. 5. Улыбается осень сквозь слезы,
6. В небеса улетает мольба,
7. И за кружевом тонкой березы
8. Золотая запела труба.
- III. 9. Так волнуют прозрачные звуки,
10. Будто милый твой голос звенит,
11. Но молчишь ты, поднявшая руки,
12. Устремившая руки в зенит.
- IV. 13. И округлые руки трепещут,
14. С белых плеч ниспадают струи,
15. За тобой в хороводах расплещут
16. Осенницы одежды свои.
- V. 17. Осененная реющей влагой,
18. Распустила ты пряди волос.
19. Хороводов твоих по оврагу
20. Золотое кольцо развилось.
- VI. 21. Очарованный музыкой влаги,
22. Не могу я не петь, не плясать,
23. И не могут луга и овраги
24. Под столою твоей не сгорать.
- VII. 25. С нами, к нам — легкокрылая младость,
26. Нам воздушная участь дана ...
27. И откуда приходит к нам Радость,
28. И откуда плывет Тишина?

* Публикация А. Ивича и Г. Суперфина.

¹ Пояснения к фонетической транскрипции см. ниже, в § 1. 3.

- VIII. 29. Тишина умирающих знаков —
 30. Это светлая в мире пора:
 31. Сон, заветных исполненный знаков,
 32. Что сегодня пройдет, как вчера,
- IX. 33. Что полеты времен и желаний —
 34. Только всплески девических рук —
 35. На земле, на зеленой поляне,
 36. Неразлучный и радостный круг.
- X. 37. И безбурное солнце не будет
 38. Нарушать и гневить Тишину,
 39. И лесная трава не забудет,
 40. Никогда не забудет весну.
- XI. 41. И снежинки по склонам оврага
 42. Заметут, заровняют края,
 43. Там, где им заповедала влага,
 44. Там, где пляска, где воля твоя.

1 октября 1905.

в^лн^ават, м^на снов^ъ и^снов^ъ
 вэт^ъм тайн^ъй^ъ вол^ъ тв^ая
 рад^ъст^ъ жд^{от} с^ък^рв^ъэн^ъв^ъ слов^ъ
 и^ушткан^ъ з^ъл^атай^ъ г^атов^ъ
 шт^обдуша з^ъс^мб^йал^ъс м^айи

ул^ыбай^ъц^ъ ос^ьн^ъ скв^ос^ьл^ы
 вн^ьб^ьса ул^ьтай^ь тм^ал^ьба
 и^закруж^ъв^ъм тонк^ъй б^ьр^оз^ы
 з^ъл^атай^ъ з^ъп^эл^ъ труба

так в^лнуй^т пр^азрач^ны^й звук^ъ
 бут^ъ м^{ил}ый твой гол^ъс^ъз^ьв^ьнит
 н^ом^лчишт^ы п^ъд^ьн^афш^ьй^ъ рук^ъ
 устр^ьм^ьифш^ьй^ъ рук^ъз^ьнит

и^акругл^ый^ъ рук^ъ тр^ьп^эш^ьут
 з^ьб^эл^ых пл^эч^ь н^ьсп^адай^т стру^йи
 з^ът^абой фх^ър^авод^ъх р^аспл^эш^ьут
 а^сн^ьиц^ы д^эжд^ы св^айи

а^сн^ьон^ъй^ъ р^эй^уш^ьй^ъ влаг^ъ
 р^асп^уст^{ил}т^ы пр^ад^ь в^алос
 х^ър^авод^ъф тв^айих п^ъвраг^у
 з^ълат^ой^ъ к^ал^цо р^ъз^ьв^ьлос

а^чр^ов^ьн^ьй^ъ муз^ык^ъй^ъ влаг^ъ
 н^ь ма^гуй^а н^ьп^эт^ь н^ьпл^ьсат^ь
 и^нмог^{ут} л^уга и^авраг^ъ
 п^ътст^апой^у тв^айэй н^ьз^гарат^ь

сн^{ам}к^нам л^ьх^как^рыл^ъй^ъ млад^ъст^ь
 нам в^аздуш^ный^ъ уч^ьст^ьд^ана
 и^ат^куд^ъ пр^ьход^{ит}к^нам рад^ъст^ь
 и^ат^куд^ъ пл^ьв^ьот^ьт^ьш^ына

т.иш^ына у^м.и^рай^уш.и^х злак^ф
эт^ь с.в.этл^ьи^ь в.м.ир.ь п^ара
сон з^ав.этн^ьх и^сполн.и^ьи^ь знак^ф
шт^ос.ьвод.н.ь пр^айд.от к^акфч.ьра

шт^оп^ал.от^ы вр.ь м.он ьж^елан.и^й
толк^ь фспл.эск.и д.ьвич.ьск.и^х рук
н^ьз.ьмл.э н^аз.ьл.он.ьи^ь п^ал.ан.ь
н.ьр^азлуч.н.ьи^ь и^рад.ьс.т.и^ьи^ь крук

и^б.ьзбурн.ьи^ь сонц^е н^ьбуд.ьт
н^ьр^ушат. и^ги.ьв.ит.т.и^ьш^ыну
и^л.ьснай.ь т^рава н^ьз^абуд.ьт
н.и^кагда н.ьз^абуд.ьт в.ьс^ну

и^сн.ьж.ьнк.и п^асклон.ьм а^враг^ь
з^ьм.ьтут з^ьр^авн.ай.ьт к^ра^йа
там гд.ьим з^ьп^ав.эд.ьл.ь влаг^ь
там гд.ьпл.аск.ь гд.ьвол.ь тв^айа

1.2. Источники текста и вариантов

Основной текст стихотворения, равно как и варианты (кроме ст. 6-го, 2-го и 44-го), приведен по второму тому Собрания сочинений Александра Блока в восьми томах, М.—Л., ГИХЛ 1960 и сверен со всеми прижизненными изданиями (из которых извлечены указанные дополнительные варианты), а именно: 1) Журн. «Золотое руно», 1906, № 6; 2) Александр Блок. Нечаянная Радость. М., изд. «Скорпион», 1907; 3) Александр Блок. Собрание стихотворений. Книга вторая. Нечаянная радость, изд. 2-е, М., изд. «Мусагет», 1912; 4) Александр Блок. Стихотворения. Книга вторая, изд. 3-е, М., изд. «Мусагет», 1916; 5) Александр Блок. Стихотворения. Книга вторая, изд. 4-е, П., изд. «Земля», 1918.

Варианты будут приводиться по ходу изложения. Здесь достаточно отметить следующее:

стих, обозначенный в напечатанном выше тексте цифрой с индексом — 2а, — пропущен в издании 1916 г., но имеется во всех предшествующих и последующих изданиях;

В черновике после III строфы имеются две последовательные редакции еще одной.

1.3. Пояснения к фонетической транскрипции

Фонетическая транскрипция (связного текста, отдельных слов или их частей, отдельных звуков и звуко сочетаний) заключается в квадратные скобки.

Петитом над строкой обозначены безударные гласные (что делает излишним особое обозначение ударения) и ослабленные согласные.

Лига под буквами транскрипции указывает на тесную артикуляторную связь двух смежных согласных.

Долгота согласных обозначается двоеточием. Апостроф после согласного обозначает его мягкость, точка вместо апострофа — полумягкость.

Гласный переднего ряда среднего подъема при полном образовании обозначается буквой [э]; буква е в данной системе транскрипции не употребляется. Знак [е] обозначает редуцированный гласный на месте ударного [э] после несмягчаемых согласных [ш], [ж], [ц].

Предложенная транскрипция стихотворения является приблизительной в двух отношениях. Во-первых, в ней остались не обозначенными некоторые детали звукового состава, более или менее обязательные для всякого пра-

вильного литературного произношения, но не существенные для анализа фоники данного стихотворения. Таково, например, различие оттенков гласных в зависимости от несмежности или смежности со смягченными согласными или различие в напряженности звука [й] в зависимости от положения перед гласным или после гласного, а также в ударном или в безударном слоге. Во-вторых, не обозначены в транскрипции допустимые в литературном произношении орфоэпические варианты — например, различие двух ступеней редукции для гласного [э]; возможные варианты в редукции гласных [э], [и], [а], упомянутые ниже по поводу стиха 22-го; 1-я ступень редукции гласных [а] и [о] в конечном открытом слоге; отсутствие звука [й] между гласными при последующем гласном переднего ряда; ограничение ассимилятивного смягчения согласных перед смягченными согласными; редукция в [ʷ] гласного [э] в безударных слогах после несмягчаемых согласных [ш], [ж], [ц]; варианты в произнесении некоторых грамматических форм. Выбор между допустимыми орфоэпическими вариантами может быть сделан только в произношении того или иного чтеца. По этой же причине не обозначены сила ударения на том или ином слове, мелодика и интонационное членение речи (об этом см. подробнее в § 4.1.).

1.4. Об омофонии в 22-м стихе

Гласные фонемы [э], [и], а также [а] и [о] после смягченного согласного, при редукции в безударных слогах могут совпадать в недифференцированных вариантах [ʲ] и [ʷ]; следовательно, текст 22-го стиха в том (нормальном) виде, в каком он выше транскрибирован, в произношении совпадает с противоположным ему по значению текстом: «Не могу я ни петь, ни плясать» — и требует от читателя эстетического учета письменной формы слов (что для русского стиха неправомерно), а от чтеца — искусственно проясненного произношения [ʲ]. Здесь, по-видимому, так же как и в написании некоторых местоимений и существительных с больших букв (см. ниже § 2.4.), обнаружилась важная роль графических моментов в творческом процессе Блока: слова жили в его сознании в зрительной, письменной форме, и это, между прочим, послужило причиной его возражений против нового правописания в 1918 г.²

2. ФОРМА РЕЧИ, ТЕМАТИКА И ОБРАЗЫ, СЛОВЕСНАЯ СЕМАТИКА

2.1. Рассматриваемое стихотворение в целом представляет собой монолог, обращенный ко 2-му лицу. Монологичность и обращенность речи выражена формами 1-го и 2-го лица ед. ч. местоимений, личных и притяжательных, и, в значительно меньшем количестве, глаголов: формы 1-го лица в ст. 1, 4, 22; 2-го лица в ст. 2, 10, 11, 15, 18, 19, 24, 44. Однако, в силу согласования с личными местоимениями, значение 1-го лица ед. ч. скрыто также в причастной форме 21-го стиха, а 2-го лица ед. ч. — в причастных формах стихов 11, 12, 17; кроме того, объектное значение 1-го лица ед. ч. выражено винительным падежом личного местоимения при инфинитиве в 1-м стихе и, *implicite*, в форме 3-го лица мн. ч. того же глагола в ст. 9 (хотя в последнем случае не исключено и скрытое обобщенно-личное значение не названного объекта). Как видно из приведенного перечня, значения 1-го и 2-го лица ед. ч., сообщающие речи характер обращенной монологичности, сосредоточены в первых шести строфах, составляющих приблизительно

² См.: Валериан Полянский. Из встреч с Блоком. «Жизнь», 1922, № 1, с. 96; мою статью «Стих и декламация» в сб.: «Русская речь», новая серия, I, Л., 1927, с. 13; мои воспоминания о встречах с Блоком в сб.: «День поэзии», Л., 1964, с. 171—172. Ср. также дневник Блока за 1918 г. в его Собрании соч. в восьми томах, т. 7, с. 319—323, и письмо к А. В. Луначарскому от 18 октября 1918 г., — там же, т. 8, с. 516, 622.

первую половину стихотворения, и темой этих строф является по преимуществу описание действий и состояний 2-го лица и их воздействия на 1-е лицо. VII строфа, содержащая в первом двустишии (25—26)³ прямую речь, обращенную к другому адресату, открывает вторую половину стихотворения, в которой формы 1-го и 2-го лица ед. ч. уже не встречаются почти до конца, отчетливая обращенность речи утрачивается, и только заключительный стих при помощи притяжательного местоимения 2-го лица ед. ч. восстанавливает основную форму высказывания, нарушенную первым двустишием VII строфы.

Это изменение формы и адресата речи знаменует и тематическое расчленение стихотворения на две части: первая описывает душевное состояние поэта и его видение, вторая представляет собой его медитацию, образное и эмоциональное размышление. Такое расчленение стихотворения, обозначенное сменой грамматических форм лица (вместо 1-го и 2-го лица ед. ч. — форма 1-го лица мн. ч.), в дальнейшем найдет подтверждение и в синтаксическом анализе обеих частей (§ 4.3. г.). Обе части объединены общей темой осени и господствующими образами (и их словесными обозначениями), проходящими через все стихотворение (хотя тема «Тишины» появляется и развивается только во второй части).

2.2. Субъект речи остается неизвестным: говорящий, «поэт», «лирический герой». Он лишен индивидуальных черт, и не будет большим преувеличением сказать, что в значении относящихся к нему форм 1-го лица ед. ч. содержится оттенок обобщенного лица. Адресат речи, обозначенный личным местоимением 2-го лица ед. ч., характеризуется в стихотворении косвенно — своими действиями и воздействиями на говорящего и на природу. Это — некое женственное воплощение осени (рядом с которым, впрочем, упоминается, в качестве одного из третьих лиц, и сама осень; см. ст. 5); его женственность, кроме смысловых данных, выражена и грамматически — родовыми формами причастий и прошедшего времени глагола (11—12, 17—18). Несколько более конкретно намечено это существо в черновике стихотворения — во втором двустишии наброска строфы, помещенной между III-й и IV-й:

Ты колеблешь тростник у прибрежий,
Пред тобой умирают слова.
Дева осени бледной и свежей,
Золотистая в небе листва.

Здесь это существо напоминает полубогинь греческой мифологии, где божество сливается с явлением и конкретным предметом природы. Но в окончательный текст стихотворения эта строфа не вошла, и образ адресата речи, который в зачеркнутом автором наброске и в окончательном тексте является, собственно, неизменным, остается для читателя намеренно завуалированным. В ранних изданиях, до 1912 г. включительно, таинственность этого существа усугублялась большими буквами, с которых начинались в этом стихотворении написания местоимений «Ты» и «Твой»⁴. Этот графический прием продолжает традицию предшествующих стихотворных циклов Блока — «Стихов о Прекрасной Даме» (1901—1902 гг.) и «Распутий» (1902—1904 гг.). Он широко применяется и в сборнике «Нечаянная Радость» (1904—1906 гг.), куда вошли и «Пляски осенние», в частности в стихотворении, позже вынесенном в качестве «Вступления» в начало «Второй книги». Оно начинается стихами:

Ты в поля отошла без возврата⁵.
Да святится имя Твое!

³ В скобках здесь и ниже, во всей статье, указываются номера стихов.

⁴ В авторском экземпляре издания 1912 г. при этом стихотворении помета: «Ты везде с маленькой буквы».

⁵ Ср. начало первого наброска зачеркнутой строфы рассматриваемого стихотворения: *Ты волнуешь всё реже*.

и заканчивается стихами:

Ты, Держащая море и сушу
Неподвижно тонкой Рукой!

Возможно, что с этим персонажем блоковской мифологии отождествляется адресат речи и в «Плясках осенних». — в стихотворении, которое множеством нитей переплетается со сборником «Нечаянная Радость» (включая это заглавие и предисловие) и, между прочим, сохраняет больше буквы и в написании некоторых существительных⁶.

2.3. При такой загадочности и таинственности реального значения 2-го лица и бледности 1-го на передний план в содержании стихотворения, выступает, как подлинная его тема, определенная ярко индивидуализированная и эмоционально окрашенная художественная концепция осени, не похожая ни на многочисленные образы осени у других поэтов, ни на те аспекты и лики осени, которые находим в других стихотворениях Блока, даже в относящихся к тому же приблизительно времени, а частично — и к тому же циклу (что, впрочем, не исключает в ряде случаев совпадения отдельных черт).

В рассматриваемом стихотворении не названная в окончательном тексте *Дева осени* (см. приведенный выше вариант черновика) и, вслед за ней, окружающие ее *осенницы* (ст. 1;) ведут *хороводы* (15—16, 19—20), призывая *легкокрылую младость* (25) разделить с ними их *воздушную участь* (26) и, сопровождая пляску *всплесками девических рук* (34), охватить всю *землю* — *единую зеленую поляну* (35) — *неразлучным и радостным кругом* (36) — ликующим хороводом. По-видимому, в уста «осенниц» вложена прямая речь — выраженный формами косвенных надежд личного местоимения 1-го лица мн. ч. при помощи безглагольной, и тем более эмоциональной, синтаксической схемы призыв (25—26), быть может, повторенный или, во всяком случае, переданный читателю пляшущим вместе с «осенницами» и поющим под музыку влаги поэтом (21—22). В сущности, здесь имеем дело с обращением от имени некоего коллектива (формы 1-го лица мн. ч.) к другому коллективу, названному в грамматическом обращении («Легкокрылая младость» в олицетворенном собирательном значении).

В стихотворении содержатся сообщения об отдельных намерениях и желаниях, душевных и физических состояниях, действиях — но все это не связано между собой как разворачивающиеся во временной последовательности события; скорее это — последовательно разvertываемое поэтом изображение одновременного и длительного состояния олицетворенной природы в отдельных его проявлениях⁷ — «описание», а не «повествование». Осень рассматривается как бы *sub specie aeternitatis* (см. строфу IX).

В абстрактно-эмоциональном аспекте осеннее настроение, выраженное в стихотворении, определяется как душевный подъем, *взволнованность* (1, 9), вызванная неким *очарованием* (21), как *радостное* (2а, 27, 36), восторженное *подчинение чьей-то («твоей») воле* (2, 44); как светлая, легкая грусть, *улыбка сквозь слезы* (5), как примиренность с *тихим* (28, 29, 38), *безбурным* (37) *умиранием природы* (29—30) *по «твоей» воле* (41—44) и проблеск веры в ее воскресение с возвратом *весны* (39—40).

2.4. Охарактеризованное сложное идиллическое настроение *, предвещаю-

⁶ О больших буквах ср. выше § 1.4. и ниже § 2.4.

⁷ Известной оговорки требует заключительная строфа (см. ниже § 2.5.).

* К странице правленной автором машинописи приложена рукописная вставка с пометой: «Не для включения в статью, а для памяти». Вторая помета: «А м. б. включить?». Приводим текст этой вставки:

«Это «сложное идиллическое настроение» — тоже своего рода образ — самый обобщенный образ, охватывающий все стихотворение, и облеченный в более конкретные образы (тоже неодинаковые по степени абстрактности-конкретности). Как эмоция («настроение»), он иррационален по отношению к практическому языку, но выразим средствами языка поэтического.

«Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук
Хватает на лету и закрепляет вдруг
И темный бред души, и трав неясный запах
(Фет)».

щее собой сложный обобщающий образ, облечено в более частные образы⁸, содержанием своим и привычными ассоциациями вызывающие эмоции радости, просветленной грусти, нежности, умиления, примиренности, пожалуй даже резиньяции (см. строфу IX, где очерчены границы «полетов времени и желаний»). Этими образами пронизано все стихотворение. Частично они приведены во втором и (более абстрактные образы) в последнем абзацах предыдущего параграфа (2.3.); здесь, в дополнение к уже приведенным, отметим такие, как *смеющаяся душа* (4), *тонкая берега* (7), *устремленные в зенит и трепещущие округлые руки* (11—13; ср. 34) и, по связи с этим образом, представления *полета* (6, 33), *легкокрылости* (25), *реяния* (17); далее, *распущенные пряди волос* (18), *безбурное солнце* (37), *лесная трава* (39), *золотая окраска* (3, 8, 20). Доминирующими являются, кроме образа адресата речи, абстрактные образы, словесные обозначения которых повторяются и частью пишутся с большой буквы: *Радость* (2а, 27, 36), *Тишина* (28, 29, 37—38), *воля твоя* (в ранних изданиях, до 1912 г. включительно, *Воля Твоя*) (2, 44), *влага* (17, 21, 45), *волнение* (обозначенное глаголом «волновать» в ст. 1, 9). В известном смысле обобщающий характер носит образ *круговой пляски* (ср. заглавие и заключительный стих стихотворения) — *хоровода* (15, 19; ср. 34—36) предводимых «тобою» «осенниц» (15—16) и «легкокрылой младости» (25), при участии самого поэта (22).

Характерной чертой многих образов является намеренная таинственность, загадочность, завуалированность, гармонирующая с охарактеризованным выше образом адресата речи (см. § 2.2.). Существенную роль в создании этого впечатления играют упомянутые написания с больших букв: замена *Радости* и *Тишины* в их контекстах *радостью* и *тишиной* было бы равносильно замене одних образов другими — более конкретными, но безусловно сниженными и обедненными. *Воля твоя* прямо сопровождается эпитетом *тайная* (2). Ожидание *сокровенного* (т. е. опять-таки тайного) слова (2а) не получает разрешения: ему противопоставлено *твое молчанье* (11). Образ *Тишины* даже независимо от написания его словесного обозначения по контексту не допускает буквального понимания: «Тишина» совмещается в стихотворении с разнообразными нарушающими ее звуками — с *музыкой влаги*, и с *пением* (22), и с призывом, т. е. возгласом (25—26), и с *всплесками рук*⁹. Кроме указанных, еще некоторые другие образы способны вызывать различные толкования и догадки: *ткань золотая* (4), *улетающая к небесам мольба* (6), *пение золотой трубы* (8), *сгорание лугов и оврагов под «твоею» стопой*

⁸ Ввиду того, что термин «образ» употребляется в поэтике в самых разнообразных значениях, необходимо пояснить, как он понимается в этой статье. Образы — это непосредственно выраженные в словесно-художественном произведении или извлекаемые из него путем обобщения или привычных ассоциаций художественно значимые элементы его содержания вместе с их эмоциональной окраской и включенной в них авторской оценкой. Во всяком словесно-художественном произведении образы расположены на разных степенях простоты-сложности, непосредственности-опосредованности и конкретности-абстрактности. Они охватывают значения отдельных слов, словосочетаний, фраз, при том независимо от их смежности или несмежности. В их число входят наряду с общей темой произведения его частные темы, а равно и характеры персонажей, характерные черты субъекта речи («автора», «рассказчика», «поэта», «лирического героя») и адресата (или адресатов) речи.

Это определение не претендует на всесторонность и полноту; оно является рабочим определением и вызвано потребностью выделить в лирическом стихотворении (не только данном, а вообще всяком) единицы изучения и различить слитые в них содержание и форму, не выходя в то же время за пределы понимания искусства как отражения или преобразования действительности при помощи художественных образов и не подвергая понятия образа нецелесообразным ограничениям — например, признаками наглядности или вскрытия между предметами и явлениями связей по сходству или по смежности и т. п.

⁹ Едва ли было бы правильно, опираясь на тот факт, что слово «Тишина» выступает только в VII и дальнейших строфах, думать, что вторая часть стихотворения рисует момент более поздний, чем первая, — что раздел между двумя частями выражает изменение во времени: ведь «Радость», которая сопровождает «Тишину» (27—28), дана уже в самом начале стихотворения (2а), да и нарушающие «Тишину» явления названы не только в первой, но и во второй части.

(23—24) и, в конце концов, самые «хороводы», «пляски осенние»: соответствуют ли они чему-нибудь в реальной природе или (что более вероятно) служат только воплощением, проявлением радости («Радости!»)? Такие же вопросы возникают и по поводу ряда других образов. Возьмем, например, стихи 10—20 в сопоставлении с 18-м: являются ли хороводы следствием «твоего» действия («Распустила ты пряди волос»), или это — параллелизм двух действий, или, наконец, их тождество, скрывающее метафору: «твои распущенные волосы — золотое кольцо разившихся хороводов»? Другой пример: «струн», испадающие с «твоих» плеч (14): может быть, это струи осеяющей «тебя» «реющей влаги» (17); может быть — и одежды, «расплетанные» «тобой», как и «осенницами» (15—16).

В употреблении глагола «расплекать» в данном контексте можно обнаружить применительно к «одеждам» (15—16) контаминированное отражение значений бесприставочного глагола «плекать»: 1) «трепетать в воздухе, колебаться», откуда каузативное употребление с твор. пад. — например, «плекать крыльями» и далее «расплекать» в каузативном значении с вин. пад., и 2) «производить шум движением, падением жидкости» (с вин. пад.)¹⁰; следовательно, «расплекать свои одежды» может означать и «заставлять свои одежды трепетать в воздухе» (или, учитывая значение приставки, «развернуть свои трепещущие одежды в пространстве») и «разлить» их, как жидкость, метафорически отождествив, таким образом, одежды со струями влаги, с ручьями¹¹.

Таковы типичные примеры нарочитой зыбкости значения слов в рассматриваемом стихотворении. Анализировать очевидные метафоры, как «кружево березы» (7; ср. в опущенной строке раскрытие этой метафоры: «Золотистая в небе листва») или «кольцо хороводов» (19—20), равно как и немногочисленные в стихотворении метонимии — «смеющаяся душа» (4) — чрезвычайно оригинальная и потому впечатляющая конкретизация образа «Радости» (2а) или «земля — зеленая поляна» (35), — нет необходимости. Однако заслуживают внимания случаи синкретизма зрительной (или световой) и слуховой сфер восприятия¹². Простейший пример того явления — в метафорическом эпитете словосочетания *прозрачные звуки* (9)¹³; более завуалирован — в словосочетании «золотая запела труба» (8): эпитет характеризует, по-видимому, не материал, из которого сделан музыкальный предмет, а качество издаваемых им звуков¹⁴; наиболее сложный случай — в ст. 37—38, где *солнце* (световая сфера) и *Тишина* (слуховая сфера) скрещиваются в обобщающем представлении покоя (*безбурное*) — внешнего (*не будет нарушать Тишину*) и душевного (*не будет гневить Тишину*)¹⁵.

¹⁰ Ср. в «Словаре современного русского литературного языка» (изд. АН СССР) слова «плеск», «плекать», «плекаться» (т. IX), «расплекивать», «расплекиваться» и приставку «раз» (т. XII).

¹¹ Ср. ниже (§ 2.5) сопоставление стихотворения с картиной Бёклина.

¹² См.: Е. Ф. Никитина, С. В. Шувалов. Поэтическое искусство Блока. [М.], 1926, с. 152.

¹³ Метафорическое значение в этом эпитете совмещается с метонимическим: звуки, распространяющиеся в осеннем — разреженном, прозрачном воздухе. Ср. у Тютчева в характеристике «осени первоначальной»: «Весь день стоит как бы хрустальный». Ср. также двуступице, предшествующее рассматриваемому словосочетанию: «прозрачные звуки «золотой трубы» льются «за кружевом тонкой березы» — возникает метонимическая связь между прозрачностью звуков и прозрачностью кружевной ткани (3), с которой они связаны локально.

¹⁴ Ср. у Эдгара По:

“Hear the sledges with the bells —
Silver bells! . . .”
(Edgar A. Poe. The Bells).

в переводе В. Я. Брюсова:

«Внемлешь санок тонким звоном,
Звоном серебра? . . .»

¹⁵ «Нарушать тишину» — фразеологизм обиходной речи; в данном случае автоматизм и прозаизм преодолен разъединением его компонентов и союзно-сочинительным соединением инфинитива, составляющего первый его компонент, с другим инфинитивом, создающим олицетворение субстанции, название которой служит вторым компонентом фразеологизма.

Существенным для образной системы стихотворения является широкое использование олицетворения¹⁶: многие из фигурирующих в тексте явлений, путем приписывания им определенных действий и способностей, представлены одушевленными: *Тишина*, которая способна гневаться (38), улыбающаяся сквозь слезы *осень* (5), *лесная трава*, способная помнить (39—40), *влага*, дающая заповедь *снежинкам* (43). Первый из этих случаев олицетворения прибавляет новый интригующий штрих к таинственному образу Тишины, остальные, одушевляющие природу, согласуются с образом адресата речи — предводительницы осенней пляски.

2.5. Позволю себе отметить, хотя и предположительно, еще одну особенность образной тематики стихотворения. Можно думать, что оно принадлежит к числу тех произведений Блока, которые обнаруживают связь с изобразительным искусством. Напомню цикл «Итальянские стихи» с примечаниями поэта¹⁷ и стихотворение «Демон» («Прижмись ко мне крепче и ближе...»), связанное, по его собственному свидетельству, с картиной Врубеля¹⁸, из более ранних — «Гамаюн — птица вещая» (картина В. Васнецова), «Сирин и Алконост» (с таким же подзаголовком в рукописи), «Статуя» (стихотворение, внушенное статуями Клодта на Аничковом мосту в Петербурге)¹⁹, а из стихов того же цикла, что «Пляски осенние», — «Твари весенние» (из альбома «Kindish» Т. Н. Гиппиус)²⁰. По отношению к «Пляскам осенним» такое предположение находит соответствие в отмеченной выше статичности стихотворения (см. § 2.3.): почти все его содержание, несмотря на то, что оно рисует движение, хоровод, — все, кроме заключительной строфы, служащей эпилогом, — как бы выхватывает один момент времени и может быть изображено на одной картине.

В данном случае речь идет об образах, напоминающих картины Бёклина — художника, пользовавшегося у нас большой популярностью в конце прошлого и начале нынешнего столетия. Блок говорит о его картине «Лесная тишина» в статье «Краски и слова», написанной в том же 1905 г., что и «Пляски осенние»; описание этой картины в статье Блока²¹, а еще более — заключение статьи (особенно предпоследний абзац) перекликается с его предисловием к сборнику «Нечаянная радость»²².

У Бёклина есть картина «Весенний хоровод», иначе — «Луговой источник»; еще иначе «Семейство фавна», изображающая, правда, не осень, а другое, тоже «влажное» время года: нимфа сидит на лежащем в овраге камне, опершись рукой на кувшин, из которого летит вода, образующая ручей; слева от нее — два фавна (применительно к последнему из приведенных названий картины — ее муж и сын); молодой фавн, наклонившись и зытянув руку, набирает в ладонь текущую из кувшина воду; с головы его на лицо, плечи и спину стекает вода, и все его тело как бы омывается ее струями; полупрозрачное покрывало, окутывающее женскую фигуру, также вызывает образ льющихся струй. Хотя спокойная, полулежачая поза ее не удовлетворяет стихам «поднявшая руки, устремившая руки в зенит», но ее левая рука, согнутая в локте, поднята по направлению к парящему в воздухе, вверху

¹⁶ См. Е. Ф. Никитина, С. В. Шувалов. Указ. соч., с. 126 и след.

¹⁷ Интереснейшую параллель к этим примечаниям составляют заметки Блока в записных книжках, посвященные путешествию в Италию: здесь и замечания о картинах, и отдельные их образы, отраженные в «Итальянских стихах», и наброски стихов, вскоре использованные в стихотворениях этого цикла. См.: Александр Блок. Записные книжки 1901—1920. М., 1965, с. 133—148, 547—549 (примечания). Ср. специальную работу: В. А. фонсов. Блок и живопись итальянского Возрождения (по мотивам «Итальянских стихов»). «Русская литература», 1959, № 3, с. 169—177.

¹⁸ См. Собрание соч. в восьми томах, т. III, с. 506.

¹⁹ Там же, т. I, с. 577, 654, 626—627.

²⁰ Имеется в виду альбом рисунков художницы Т. Н. Гиппиус. См. Собрание соч. в восьми томах, т. II, с. 383.

²¹ См. там же, т. V, с. 22. Ср. название и тему картины с образом «Тишины», играющим такую видную роль в «Плясках осенних».

²² См. там же, т. II, с. 369—370. Ср.: Вл. Орлов. Александр Блок, М., 1956, с. 81—83. Стоит отметить, что четыремя годами позже (в 1909) С. В. Рахманинов создал симфоническую поэму «Остров мертвых» по одноименной картине Бёклина.

картины, хороводу обнаженных детей. Итак, налицо хоровод (даже в одном из названий картины) и «легкокрылая младость», «неразлучный и радостный круг», его «воздушная участь», о которой напоминает и птичка или стрекота, сидящая на пальце поднятой руки нимфы, «ниспадающие с плеч струи», «луг» («поляна»), «овраг» и, может быть, самое яркое сходство — общее впечатление «влаги», служащей одним из доминирующих образов и в стихотворении, и в картине.

И другую еще, тоже весеннюю, картину того же художника напоминает стихотворение Блока, хотя и в меньшей степени, — потому, что «влага», хотя и присутствует, но не играет в ней значительной роли, — «Весенний гимн», иначе «Три Грации»: три женские фигуры «на зеленой поляне», на берегу ручья, взявшись за руки, образуют «неразлучный и радостный круг»; наверху, над ними, справа и слева парящие амуры — опять «легкокрылая младость» и ее «воздушная участь»... Только светлой грусти, «улыбки сквозь слезы», нет ни в той, ни в другой картине Бёклина. Это естественно: обе они рисуют весну, а не осень.

3. ЛЕКСИКА

3.1. По своей стилистической окраске, лексика стихотворения, если рассматривать слова (лексемы), как и надлежит, в тех значениях и сочетаниях, в каких они даны в тексте, — отчетливо выступает как «поэтическая». Она содержит немало единиц, употребляемых, главным образом, в словесно-художественных, особенно — в стихотворных, произведениях или, во всяком случае, характерных для них: *сокровенный* (2а), *устремить* (12), *ниспадать* (14), *осенить* (17), *реять* (17), *очаровать* (21), *стопа* (24), *участь* (26), *заветный* (31), *исполненный* (с род. пад., в значении «полный» чего, «наполненный» чем) (31), *девический* (34), *гневить* (38), *заповедать* (43); среди них и такие яркие архаизмы, как *младость* (25) (слово архаическое вообще, а в частности — в собирательном значении), подкрепленное вполне гармонирующим с ним по стилистической окраске эпитетом *легкокрылая*; далее — *злак* (в значении «трава») (29); оттенок устарелости, в той или иной мере, несут и некоторые другие из числа приведенных слов. В иных случаях поэтическая окраска создается формой мн. ч.: *небеса* (6), *одежды* (16). Квазинародно-поэтическим является слово *осенница* (16), созданное, по-видимому, самим поэтом вместе с образом, который оно обозначает²³. Высокий стиль поддерживается евангельским словосочетанием *воля твоя*, ярко выделяющимся (регрессивно) в композиционном кольце (2, 44). Книжное, даже терминологическое, слово *зенит* (12) в данном контексте приобретает поэтическую окраску.

3.2. Яркой особенностью лексики стихотворения является повторяемость относительно большого числа полнозначных слов; этим достигается повышение действенности соответствующих образов. При 125 случаях употребления полнозначных слов (не считая местоименных), содержащих 107 разных лексем, 12 повторяются от 2 до 4 раз: *рука* (11, 12, 13, 34), *влага* (17, 21, 43), *овраг* (19, 23, 41), *золотой* (3, 8, 20), *тишина* (28, 29, 38), *волновать* (1, 9, *воля* (2, 44), *радость* (2а, 27), *хоровод* (15, 19), *забыть* (39, 40), глагол *мочь* (22, 23), *снова* (1 bis), итого 30 случаев повторения. Это составляет 28% от общего числа разных полнозначных неместоименных лексем, встречающихся в стихотворении (от 107), и 24%, т. е. почти четверть общего числа случаев употребления в тексте слов той же квалификации (от 125). Из числа этих 12 слов 6 отмечены выше (в § 2.4.) как носители доминирующих образов. Слово *овраг*, являясь характерным атрибутом осеннего пейзажа,

²³ В специальной работе Э. В. Померанцевой «Александр Блок и фольклор» (в сб. «Русский фольклор. Материалы и исследования». III, М.—Л., 1958, с. 213) «осенница» упоминаются в числе «мифологических образов», возникающих в стихах Блока, — преимущественно в сб. «Нечаянная Радость»; об источниках этой мифологии (ср. Собрание соч. в восьми томах, т. V, с. 90): «золото народных поверий околдовало поэта», — без дальнейших уточнений.

в то же время в разных своих формах рифмуется с одним из доминирующих слов — *влага*, что и послужило причиной его повторения наравне (и всякий раз в рифме) с этим последним. Слово *золотой* обозначает один из наиболее типичных и традиционных для описаний осени цветов. Слово *рука* в трех случаях из общего числа четырех использовано в описании действий и состояний адресата речи (ср. последний стих цитированного выше «Вступления» ко «Второй книге»).

Повторения усилены при помощи различных приемов. В двух случаях слова повторяются рядом, в пределах одной и той же фразы: с непосредственно усилительной целью: *снова* и *забыть* — последнее оба раза в одной и той же форме, с отрицательной частицей, при одном и том же подлежащем («лесная трава») и с общим дополнением («весну»), притом во второй раз — с лексическим усилением («никогда»); среди местоименных слов усилительный характер носит смежное повторение в ст. 25: *с нами, к нам* и в 26: *нам*; такое усиление вызывает значительный эмоциональный эффект. Но и в некоторых других случаях повторяющиеся слова расположены компактными группами: *рука* (3 раза из четырех в одной и той же форме им.-вин. пад. мн. ч.), *тишина* (2 раза из трех в одной и той же форме). Существительное *влага* все 3 раза помещено в рифме; притом с одним и тем же словом *овраг* в разных его формах. Существительное *хоровод* расположено оба раза в соответствующих (третьих) стихах смежных строф. Существительное *воля* (в составе устойчивого сочетания «воля твоя») принимает участие в образовании композиционной фигуры кольца, существительное *рука* в первых двух случаях и глагол *мочь* в обоих случаях — в образовании фигуры лексико-синтаксического параллелизма. Все эти приемы расположения и грамматического оформления существенно увеличивают действенность повторения: с их помощью повторяющиеся слова более настойчиво напоминают друг о друге и тем самым взаимно увеличивают свою суггестивность.

В том же направлении действуют и другие моменты. Некоторые слова (как повторяющиеся, так и не повторяющиеся) подкрепляются словами того же корня — во всех случаях, кроме двух последних, с значительной степенью как словопроизводственной, так и смысловой прозрачности: *радость* (2а, 27) и *радостный* (36), *осень* (5), *осенницы* (16), *осенний* (только в заглавии), *пласка* (44 и заглавие) и *плясать* (22), *петь* (22) и *запеть* (8), *расплескаться* (15) и *всплеск* (34), *улетать* (6; во всех изданиях до 1916 г. включительно: *отлетать*) и *полет* (33), *круг* (36), *округлый* (13) и *кружево* (7), *быть* (37) и *забыть* (39, 40). Несколько слабее, но все же достаточно явственно выступает тот же эффект в глаголах с одинаковыми приставками: *расплескаться* (15), *распутить* (18), *развиться* (20); *осененный* (17) и *очарованный* (21) — в одной и той же падежной форме (хотя и с различием в роде), на первом месте в двух смежных строфах, в составе оборотов, образующих полный синтаксический, а частью и лексический параллелизм; *запеть* (8), *забыть* (39, 40), *замести* (42); *заровнять* (42), *заповедать* (43), причем все, кроме первого, — компактной группой на протяжении 5 смежных стихов, частично — в составе усилительных повторений; впрочем, в глаголе *забыть*, хотя ее наличие и очевидно, семантически не ощущается.

Усиление образов, создаваемых словами и их сочетаниями, вызывается и синонимикой в самом обширном смысле этого термина — и собственно синонимами слов, и синонимией словосочетаний (причем отдельные слова именно в данном сочетании приобретают одинаковые или близкие значения), и употреблением слов, принадлежащих к одному смысловому ряду в силу общности (или противоположности) каких-либо входящих в их значение смысловых признаков. Ср. *луг* (23) — *поляна* (35); *злак* (29) — *трава* (39); *засмеяться* (4) — *улыбаться* (5); *поднять (руки)* — *устремить (руки)* с общим для обоих глаголов уточнением действия: *в зенит* (12); *улетать* (6) — *полет* (33) — *легкокрылый* (25) — *воздушный* (26) — *ренющий* (17); *тайный* (2) — *сокровенный* (2а) — *заветный* (31); *хоровод* (15, 19) — *кольцо (хороводов)* (20) — (*всплески девических рук... неразлучный и радостный*)

круг (34—36); тишина (28; 29, 38) — молчать (11); приходить (откуда приходит...) (27) — плыть (откуда плывет...) (28); влага (17, 21, 43) — слезы (5) — струя (14) — расплескать (15) — ниспадать (ниспадают струи) (14); трепетать (руки трепещут) (13) — всплески (рук) (34); замести — заровнять (с общим для обоих глаголов подлежащим снежинки и дополнением края) (42); (не будет) нарушать и гневить (с общим подлежащим безбурное солнце и общим дополнением Тишину) (38); ткань (3) — кружево (7) — прозрачный (9); запеть (8) — петь (22) — звенеть (голос звенит) (10) — звук (9) — голос (10) — (запела) труба (8) — музыка (21); петь (22) — плясать (22); по антонимической связи: осень (5) — весна (40), сегодня — вчера (32), (Радость ждет сокровенного) слова (2а) — (Но) молчишь (ты) (11). При этом и здесь сопоставляемые слова во многих случаях расположены более или менее тесными группами, вплоть до совмещения в пределах одного стиха, иные связаны синтаксически, иные образуют параллелизмы.

Рассмотренные приемы показывают, что в стихотворении обнаруживается тенденция к интенсификации, сгущению словарного состава, к взаимному увеличению весомости, суггестивности слов путем их повторения как лексических целых и как носителей отдельных морфем (корневых прежде всего, но также и приставочных) и далее — путем усиления слов и словосочетаний их синонимами в самом обширном смысле. В дальнейшем будет установлено, что эта тенденция находит соответствие в организации звукового состава и получает со стороны фонетики мощное подкрепление.

4. МЕТРИКО-СТРОФИЧЕСКОЕ, РИТМИЧЕСКОЕ И СИНТАКСИЧЕСКОЕ СТРОЕНИЕ

4.1.а. Стихотворение написано трехстопным анапестом; четверостишиями с перекрестными рифмами; нечетные стихи — десятисложные, с женской клаузулой, четные — мужские, девятисложные. Трехсложные метры, как известно, отличаются от двухсложных большей близостью к метрической схеме: облегчения (снятие словоударений с метрически сильных слогов) применяются в них крайне редко (преимущественно в дактиле), а отягчения словоударения на метрически слабых слогах, довольно обычные в анапесте, хотя и встречаются, но, если воспользоваться выражением Б. В. Томашевского, «не особенно воспринимаются»²⁴; они, — по возможности, нивелируются в восприятии читателя и в произнесении чтеца. Однако отрицать сполна художественную значимость отягчений не приходится. В данном стихотворении трехсложный метр, наряду с другими факторами, создает господствующее впечатление плавности стихового движения, тогда как некоторые ритмические особенности — отягчения метрически слабых слогов (неовпадения словного ударения с метрическим), сечения стиха (синтаксические разделы, не совпадающие с метрическими) и стиховые переносы (метрические разделы, не совпадающие с синтаксическими) — образуют как бы подводные рифы, вызывающие напряжение и борьбу.

Здесь мы рассмотрим первые два фактора нарушения плавности течения ритмованной речи; обзор стиховых переносов будет сделан после анализа членения стихотворения на синтаксические единицы*.

4.1.б. В пределах стиха, при общей плавности, поток речи местами обнаруживает, хотя и относительно редкие, но все же в той или иной мере осязаемые толчки. Как было уже упомянуто (в § 4.1.), они создаются, с одной

²⁴ Б. В. Томашевский. Статистика и стихосложение, Л., 1959, с. 393. Ср. там же с. 357, 379, 393—396; В. Жирмунский. Введение в метрику, Л., 1925, с. 53, 55—56.

* В рукописи автора заметка: «Проверить еще раз, так ли. — Отрыв сечений от переносов нелогичен: то и другое — нарушения плавности (?); дать переносы до анализа членения на синтаксические единицы нельзя».

стороны, неметрическими слоудоударениями (ритмическими отягчениями), с другой стороны — синтаксическими сечениями стиха.

Из 45 стихов, составляющих стихотворение, 14 содержат неметрические слоудоударения, падающие на 15 слов. Вот их перечень: *меня* (1), *в этом* (2), *Радость* (2а), *Так* (9), *Будто* (10), *твой* (10), *С белых* (14), *С нами* (25), *Нам* (26), *к нам* (27), *Это* (30), *Сон* (31), *Только* (34), *Там* (43), *Там* (44). Из их числа 12 случаев приходится на первую стопу; именно такие отягчения — в начале стиха — являются наиболее обычными²⁵.

Конечно, неметрические слоудоударения, в зависимости от синтаксических и смысловых условий, не одинаковы по силе; но ведь и на метрически сильных слогах слоудоударения разнятся в зависимости от тех же условий; эти вариации силы ударения лишь в небольшой части однозначно заданы синтаксисом текста: во многом они обусловлены декламационной манерой чтеца, его пониманием художественного стиля и строения (а иной раз — и просто текста) исполняемого стихотворного произведения; эти факторы могут в широких пределах модифицировать действующие в речи вне этих условий интонационные нормы (акцентные, мелодические, паузальные); сила ударения и паузация в значительной мере принадлежат к числу тех факторов ритма, которые привносятся в стихотворение читателем — с различной, индивидуально колеблющейся степенью конкретности, а в полноте своих конкретных признаков — только чтецом; всесторонне интонация стихотворения может быть установлена только в определенном декламационном исполнении, которое не следует отождествлять с самим стихотворением, нередко допускающим различные толкования и всегда допускающим различные декламационные интерпретации²⁶.

4.1.в. Сечения стиха возникают либо при сильном неметрическом разделе (например, при «паузе точки»), либо при синтаксическом разделе, различающем стих на части, резко различающиеся по объему. При сочетании с предшествующим или последующим стиховым переносом или с неметрическим ударением эффект сечения усиливается.

В данном стихотворении очень резкое сечение, отрывающее первый слог от остальной части стиха, наблюдается в ст. 31-м. Существительное «сон» в начале этого стиха, служащее приложением к именной части сказуемого при нулевой связке («пора» в ст. 30-м), отягчено с чисто ритмической точки зрения неметрическим ударением, а с чисто синтаксической — значительно распространенным определением, один из членов которого, помещенный в конце того же стиха («знаков»), в свою очередь господствует над описанными выше двумя однородными зависимыми предложениями (ст. 32 и 33—36).

Другое, более или менее обязательное сечение наблюдается в ст. 35-м между однородными членами с анафорическим предлогом «на».

²⁵ См. указанные в § 4.1. места из трудов Б. В. Томашевского и В. М. Жирмунского. Однако, данные рассматриваемого стихотворения противоречат излишне категорическому утверждению Томашевского, что внутри стиха неметрические ударения встречаются только после синтаксической паузы, т. е. «под интонацией зачина» (с. 393): ср. *меня* (1), *твой* (10), *к нам* (27); рассматривать эти случаи как энклитики или проклитики (с. 396) было бы внятой натяжкой, уступкой определенному, вовсе не обязательноному стилю декламационной интерпретации.

* В рукописи автора замечка: «Неметрич<ск>не слоудоударения сопоставить с перечнем обоюдных с т<очки> зр<ения> ударности слов у Жирмунского», «Введ<ение> в метр<ику>»; «Об ударении заударных односложных личных местоимений см. Жирмунский, Рифма»; «Среди неметрич<еск>их уд<аре>ний резко выделяются к<а>к самые сильные следующие: *Радость* (2а), *С нами* (25), *Сон* (31); последнее усилено следующим за ним сечением стиха».

²⁶ Об этом см. подробнее в моей статье «Стих и декламация». С субъективностью интонации в звучании стихотворения не хочет считаться С. В. Шервинский в своей книге «Ритм и смысл», М., 1961, и в докладе «Смысловое ударение как стихологический элемент» (в кн.: «Славянское языкознание. Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов, София, сентябрь 1963», М., 1963). Свое смысловое толкование и свою декламационную интерпретацию он приписывает стихотворению как якобы объективно присущие ему признаки, а отказ от такого метода, вопреки очевидности, квалифицирует как субъективизм (с. 404 в последней из названных работ).

Несколько менее заметное и менее обязательное сечение, как и в первом примере — в сочетании с ритмическим отягчением в первой стопе, находим в ст. 2а, после слова «Радость»: за этим существительным, выступающим в роли подлежащего, следует распространенное сказуемое, занимающее остальную часть стиха. Аналогичны условия сечения в ст. 43 и 44, на границе между последующим относительным союзным словом и предшествующим соотносительным с ним местоименным наречием, также несущим неметрическое ударение; однако это сечение является более слабым — между прочим потому, что пауза между этими словами («Там, где») не обязательна в силу тенденции соотносительных слов к слиянию с союзным словом (ср. «потому что» из «по тому, что»).

Ст. 25, грамматический и логический состав которого будет рассмотрен ниже (в § 4.2.), отличается интонационной непрерывностью, и потому сечение в нем не обнаруживается.

Едва заметное сечение, не связанное с отягчением, можно усмотреть в ст. 16, после первого слова, в связи с указанным выше слабым переносом между стихами 15 и 16.

4.1.г. Стихотворение содержит 11 строф, из которых первая уклоняется от общей схемы, представляя собою пятистишие, удваивающее 3-й стих: АВААВ²⁷. Читатель или слушатель, привыкший к четверостишию как наиболее обычной и симметрически уравновешенной строфической форме, уже после третьего стиха (2а) ожидает заключения строфы, рифмующего со вторым стихом; в результате обманутого ожидания он испытывает дополнительное напряжение, которое разрешается только в пятом стихе²⁸. Так как эта строфа является вступительной, она не нарушает какой-либо уже устоявшейся в данном стихотворении строфической инерции и не препятствует впечатлению плавности течения дальнейших, четверостишных строф. Тем не менее автор в издании 1916 г. вычеркнул третий стих — конечно, для восстановления обычной и последовательно проведенной в дальнейшем строфической схемы и увеличения плавности стихового движения, — но уже в следующем (последнем прижизненном) издании, 1918 г., восстановил его. Догадаться о мотивах возвращения к первоначальной редакции нетрудно: третий стих уже в начале стихотворения вводит один из доминирующих образов — «Радость», — который сразу дает читателю один из главнейших элементов господствующей в стихотворении эмоциональной установки.

4.1.д. В стихотворном произведении метрико-строфическое членение речи служит каркасом, на котором держатся все остальные элементы художественной структуры. Особенно отчетливо это проявляется в фонике и в синтаксисе. Художественная роль качественной стороны звуков нередко обнаруживается только при сопоставлении с членением стихотворения на стихи и строфы, и во всяком случае воспринимается в сопоставлении с тем или иным ритмическим единством; кроме того, именно звуковые качества стиховых клаузул создают рифму и, тем самым, служат важным, хотя и не безусловно обязательным, элементом строфики. Синтаксическое строение представляет собой необходимую систему организации и членения всякой речи, притом более непосредственно и тесно, чем метрико-строфическая организация, связанную с ее смысловой стороной. В речи стихотворной синтаксическое членение перекрещивается с членением метрико-строфическим и в значительной мере определяет конкретную ритмику стихотворения: достаточно напомнить о таких явлениях, как совпадение или несовпадение стиховых разделов с рит-

²⁷ Дополнительный стих 1-й строфы обозначен в напечатанном выше тексте цифрой с индексом — «2а» — для удобства отсчета стихов и определения места любого стиха в строфе по его номеру. Индексом снабжен третий по счету стих на том, может быть и недостаточном, основании, что именно его (как обособленный по смыслу и синтаксически) поэт вычеркнул в одном из изданий; с точки зрения строфической схемы дополнительный является, конечно, не третий, а четвертый стих.

²⁸ О роли обманутого ожидания в эстетическом восприятии ср.: Roman Jakobson, *o. n. Linguistics and Poetics*. В сб.: "Style and Language", N.-Y. — London, 1960, p. 362—363.

мическими — стиховые и строфические переносы, сечения стиха. Поэтому уже давно признано, что и синтаксис стихотворного произведения должен изучаться в связи с его ритмикой и строфикой²⁹.

4.2. Ввиду господствующего в науке разнобоя в классификации, назывании и анализе синтаксических единиц, необходимо, хотя бы в самой сжатой форме, наметить некоторые используемые в этой статье синтаксические понятия.

Здесь различаются две основные синтаксические единицы, образуемые по не совпадающим между собой признакам: предложение и фраза³⁰. Границы этих единиц в конкретных речевых образованиях могут совпадать или не совпадать между собой.

Предложение представляет собой морфологизованное или хотя и не морфологизованное, но грамматически узуальное выражение логической двучленности, т. е. взаимно противопоставления и синтезирования двух понятий; иначе говоря, грамматическое выражение логической предикативности в предложениях повествовательных (т. е. выражающих суждение) и ее аналогов в предложениях вопросительных или волеизъявительных (вопросительной или волеизъявительной квазипредикативности)³¹.

Целостность (законченность) фразы определяется по признаку интонационному, а в письменной речи — пунктуационному. Фраза, опять-таки при помощи интонационных средств, расчленяется на более мелкие единицы — синтагмы (в том смысле, в каком определил это понятие Л. В. Щерба)³². В членении фразы на синтагмы важную роль играет порядок слов³³, синтаксические связи между словами, а также объем фразы и получаемых в результате ее членения отрезков и, наконец, темп речи и произносительный стиль (рассудочный, эмоциональный той или иной окраски, волеизъявительный в той или иной разновидности и т. п.)³⁴. Однозначного пунктуационного обозначения членение фразы на синтагмы не имеет³⁵.

Разграничение фраз в письменном тексте осуществляется, в принципе, однозначно — при помощи «сильных» знаков препинания — точки и равносильных ей знаков, — тогда как внутри фразы употребляются запятые; не однозначна при этом роль точки и запятой, двоеточия, вопросительного и восклицательного знаков (в отношении двух последних имеются в виду случаи, в которых после них нельзя без искажения смысловых отношений между

²⁹ См., в частности: Б. Эйхенбаум. Мелодика русского лирического стиха, Пб., 1922. В этой книге художественное использование синтаксической организации в построении стихотворения ошибочно смешано с мелодикой, но в то же время в ней сделано много тонких наблюдений над связью синтаксиса стихотворения с его строфической структурой (см.: В. Жирмунский. Мелодика стиха. Перепечатано в его кн.: «Вопросы теории литературы», Л., 1928; см. также 7-ю главу моей статьи «Стих и декламация». Созодна от этой ошибки работа О. М. Брика «Ритм и синтаксис» («Новый Леф», 1927, №№ 3—6).). В позднейшей литературе см.: Н. С. Поспелов. Синтаксический строй стихотворных произведений Пушкина. М., 1960.

³⁰ А. М. Пешковский. Русский синтаксис в научном освещении. Изд. 7-е, М., 1956, с. 459—460. Там же (с. 460—461) см. о соотношении фразы и предложения; впрочем, предлагаемые там «формулы» этого соотношения страдают неполнотой: в них не учтены синтаксические образования, рассмотренные в качестве видов фраз там же, в гл. XXI (с. 404—411).

³¹ Понятия аналогов суждения, морфологизованного и неморфологизованного выражения грамматических значений раскрыты в кандидатской диссертации З. Р. Разиловой «Типы волеизъявительных предложений в современном русском литературном языке», М., 1954 (машинопись), с. 6, 13.

³² Л. В. Щерба. Фонетика французского языка, изд. 5-е, М., 1955, с. 87—88 (§§ 98—101). Остановившись в общей форме на более детальном интонационном членении фразы здесь нет необходимости.

³³ Ср. анализ примеров «актуального членения» предложения на речевые такты в кн.: V. Mathesius. Čeština a obecný jazykový. Praha, 1947.

³⁴ При изменении темпа и произносительного стиля соответственно изменяется объем синтагм: увеличивается при ускорении темпа, уменьшается при его замедлении.

³⁵ По наблюдениям А. М. Пешковского, в русском письме все знаки препинания, кроме запятой в известных случаях, соответствуют тому или иному интонационному разделу (А. М. Пешковский. Школьная и научная грамматика, изд. 2-е, М., 1918, с. 121—123). Но это отнюдь не означает, что каждый интонационный раздел получает выражение в пунктуации (см. там же, с. 120—121).

отрезками текста начать следующее слово с большой буквы). Кроме того, пунктуация в практике письменной речи редко проводится последовательно.

Известные трудности для разграничения фраз при чтении письменного текста создают сложные целые³⁶ бессоюзные и сочинительные; очень ярко это обнаруживается в предложениях, начинающихся союзом «и», — в силу его высокой частотности и обилия функций (соединительная, присоединительная, перечислительная, повествовательная и др.). В устной речи вопрос о пределах фразы решается интонацией, в чтении письменного текста его решение часто зависит от индивидуального толкования и других субъективных факторов (см. ниже § 4.3.). Для обиходной речи, в отличие от речи художественной, тот или иной ответ на этот вопрос в большинстве случаев представляется практически более или менее безразличным. В стихотворном тексте вопрос о границах фразы в этих случаях осложняется целым рядом обстоятельств: большими буквами в начале каждого стиха (в рассматриваемом стихотворении см., например, многочисленные случаи начального «И») и применением таких художественных приемов, как параллелизм, и вмешательством в членение речи метрико-строфического фактора; в письменной стихотворной речи этот последний может воздействовать на пунктуацию поэта.

Учитывая фактор случайности в пунктуации, а с другой стороны — внешний характер связи предикативных единиц в «сложносочиненном предложении» сравнительно с «сложноподчиненным», во избежание чрезмерной субъективности в толковании письменного текста, — предпочитаю условно, т. е. несколько огрубляя реальные отношения, — при отсутствии каких-либо особенно веских осложняющих данных — считать сочиненные между собой предложения отдельными фразами*.

В этой связи настоятельно требует оговорки ст. 25; его можно было бы рассматривать как «сложносочиненное предложение» (и, следовательно, согласно сформулированному условному принципу, как две фразы) — если бы не совокупность конкретных данных, недвусмысленно указывающих на интонационную целостность стиха. Здесь две не морфологизированные, но грамматически узусальные волеизъявительные квазипредикации, связаны, кроме соединительной паузы (может быть, даже и не обязательной в декламационном произнесении), общим для них обращением, обозначающим логический субъект требуемого говорящим действия³⁷; отнесение обращения только ко второму предложению (путем интонационного раздела между двумя квазипредикативными единицами и присоединения обращения ко второй из них) явно противоречило бы смыслу; кроме того, обращение образует особую синтагму только при постановке в начале фразы; наконец, высокая степень вещественной синонимичности обеих квазипредикаций облегчает их интонационное объединение.

Специального разбора требуют синтаксические схемы, использованные в стихах 1—2 и 29—30. 1-й стих представляет собой распространенный обстоятельством инфинитив, 29-й — именительный падеж существительного, распространенный родительным атрибутивного значения. 2-й стих — двусоставное предложение с подлежащим в форме существительного в именительном падеже, распространенным двумя согласованными определениями,

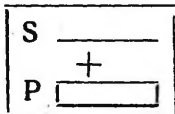
³⁶ Этим, заимствованным у А. М. Пешковского термином обозначаю сочетание предикативных единиц (предложений) в одной интонационной единице (фразе). См.: А. М. Пешковский. Русский синтаксис... с. 455. В традиционной грамматической терминологии «сложному целому» соответствует «сложное предложение».

*В рукописи автора заметка: «Приравнение сложносочиненного предложения фразе противоречит основному признаку последней — интонационной целостности (= интонационной законченности).

Дать разбор соответствующих случаев и обосновать отнесение каждого из этих случаев к той или иной категории с оговорками об известной гадательности отдельных случаев. Крен сделать в сторону разделенности фраз (и это, может быть, тоже можно оговорить)».

³⁷ Повышенную экспрессивность неглагольных форм волеизъявления представленный в рассматриваемом стихе, отмечает Э. Р. Разилова. Указ. соч., с. 186, 197 (в частности, пример № 666), 254—255.

и сказуемым в форме нулевой связки с присвязочным членом «в этом»; 30-й — двусоставное предложение с подлежащим «это» и сказуемым в форме существительного в именительном падеже, распространенным при помощи согласованного определения и субстантивного обстоятельства. Общим в обоих синтаксических образованиях является прежде всего то, что в каждом из них первая часть фразы обозначает в назывной форме некоторое действие (в первом случае) или некоторую субстанцию (во втором) для выражения логического субъекта, а последующая часть — другую субстанцию, опять-таки в назывной форме, для выражения логического предиката; предикативное отношение между двумя частями выражено в письменном тексте при помощи тире (чему в устной речи соответствует интонационный раздел, в данных случаях требуемый и стихоразделом). Таким образом, эти синтаксические образования представляют собой предложения, в которых субъект выражен назывным словосочетанием (субстантивным или инфинитивным), а предикат — двусоставным предложением, — так что в целом создается как бы двухъярусное построение несогласованного двусоставного предложения: назывное словосочетание (логический субъект) плюс двусоставное предложение (логический предикат)³⁸; «двухъярусность» создается при помощи субстантивированного указательного местоимения «это», которое употреблено в одном предложении в независимой, в другом — в зависимой форме и потому играет в них неодинаковую синтаксическую роль; но логическая его роль остается неизменной в обоих случаях: оно вводит выражение логического предиката и служит в предложении, выражающем предикат всей мысли заместителем ее субъекта, выраженного предшествующим словосочетанием³⁹; если бы указательное местоимение не было, мы имели бы дело с обычным несогласованным (в первом случае) или частично согласованным (во втором случае) предложением, как например предложение, составляющее ст. 33—34: *полёты... (распространенное подлежащее) — ... всплески...* (распространенный именной член сказуемого при нулевой связке)⁴⁰; роль словосочетания (точнее, «состава предложения», в терминологии А. А. Шахматова) как выражения логического субъекта или логического предиката определяется в таких предложениях порядком их следования: выражение логического субъекта предшествует выражению логического предиката; но в двухъярусных предложениях роль выражения логического предиката недвусмысленно обозначена еще и другим средством — наличием в нем указательного местоимения. Логический строй «двухъярусных» предложений можно иллюстрировать следующей схемой, где буквы соответственно обозначают словесные выражения логического предиката и логической связки, прямоугольник обозначает предложение, горизонтальная черта — непредикативное назывное словосочетание, знак сложения — указательное местоимение:



При двухъярусном выражении мысли сравнительно с обычным главный член, выраженный непредикативным словосочетанием, ярче противопоставлен дру-

³⁸ Ср. в синтаксической системе А. А. Шахматова двусоставные несогласованные предложения, в которых один из составов выражен, в свою очередь, предложением. См.: А. А. Шахматов. Синтаксис русского языка (вып. I-й), Л., 1925; (или изд. 2-е) Л., 1941, § 156.

³⁹ Эта роль указательного местоимения как связующего звена между выражениями логического субъекта и логического предиката позволяет видеть в нем выражение логической связки. Намек на такое понимание содержится в «Синтаксисе русского языка» А. А. Шахматова (§ 202). «Сказуемое вводится иногда местоимением *он* или указательным *это, то*».

⁴⁰ Точнее, данное предложение составляют ст. 33—36, но от ст. 35—36, образующих распространенное приложение к именному члену сказуемого (... *всплески...*), в данной связи можем отвлечься.

гому главному члену, выраженному предложением, оба понятия более обособлены друг от друга и смысловой вес каждого из них в синтезе двух-арусного предложения сравнительно с обычным увеличен.

4.3. Течение ритмизованного потока речи в рассматриваемом стихотворении отличается, в общем, плавностью, ровностью, довольно значительным единообразием. Это — требование, предъявляемое к изложению идиллической эмоциональной окраской и созерцательной, описательной точкой зрения автора (см. §§ 2.3—2.5). Достигается этот результат средствами синтаксическими и метрико-строфическими в их взаимодействии. Выше (§ 4.1) была уже отмечена роль трехсложного метра в создании этого эффекта, были также упомянуты факторы, действующие в противоположном направлении. Теперь надлежит систематически рассмотреть под углом зрения плавности речи и ее нарушений (иначе говоря, эмоциональной напряженности и разрешенности) соотношение синтаксических и лексических — фраз, предложений и слов (вроде, последних только со стороны ударения) — с единицами метрико-строфическими — строфами, стихами и стопами.

4.3.a. Обращаясь к соотношению синтаксического строения стихотворения с его строфическим членением, видим, что, за одним исключением, строфы представляют собой синтаксически замкнутые единицы: все строфы, кроме VIII, IX и XI, содержат более одного грамматического целого (более одной фразы); но ни в одном случае, кроме строфы VIII, фразы не переходит за границу строфы. Строфы VIII и IX представляют собой односложное целое, но строфического переноса (т. е. резкого разрыва синтаксической связи разделом между строфами) тут не наблюдается: последний стих VIII строфы, содержащий зависимое предложение, не оставляет впечатления смысловой или грамматической незаконченности, потому что член независимого предложения, требующий распространения (*знаков* в конце предпоследнего стиха строфы), получает его уже в первом подчиненном (иначе — зависимом) предложении в следующем стихе, в пределах той же строфы, — так что соподчиненное с предшествующим при помощи анафорического союза «что» второе зависимое предложение, занимающее следующую строфу, воспринимается как его развитие, как довесок, по смыслу не обязательный и читателем не ожидаемый. Единство сложного целого, занимающего эти две строфы, обнаруживается регрессивно, по мере развертывания второго соподчиненного предложения (IX-й строфы).

Сопоставляя синтаксические единицы с отдельными стихами, видим, что в значительном большинстве случаев фраза соответствует либо одному стиху, либо двустихию-полустрофе. Число сложных целых очень невелико: 4 фразы из общего числа 23 (ст. 3—4, 9—10, 29—36, 41—44). О строении сложного целого, занимающего стихи 29—36 (строфы VIII—IX), сказано выше. Сложное целое заключительной, IX строфы (41—44), расчленено еще более симметрично: в первом двустихии его расположено господствующее предложение, во втором — два соподчиненных ему, распределенных по стихам, однородных и вполне параллельно построенных, отмеченных, к тому же, четкой анафорой (*Там, где* — «соотносительное слово» господствующего предложения и союзное слово, вводящее зависимое предложение) и опять-таки не ожидаемых читателем, — так как господствующее предложение не требует ответа на вопрос «где?». Следовательно, и в этом случае не создается стихового переноса. В двух остальных, более кратких сложных целых (заключительные два стиха I строфы и первое двустихие строфы III) господствующее предложение составляет предшествующий стих, зависимое — последующий; ответ на вопрос, вызываемый предшествующим стихом (и во втором из этих двустихий усиленный соотносительным с союзом *будто* местоименным наречием *так*, начинающим господствующее предложение⁴¹), дается уже следующим стихом. Не обнаруживается отчетливых переносов и

⁴¹ Усилены здесь 1) ожидание ответа — уже с самого начала фразы — и 2) благодаря этому — связь между вопросом и ответом — между господствующим и зависимым предложениями.

в простых предложениях, занимающих более одного стиха, потому что границы стихов в этих случаях почти всюду совпадают с границами синтагм: см. ст. 7—8, 11—12, 17—18, 19—20, 21—22, 23—24, 29—30—31, 33—34—35—36, 41—42. В качестве крайне слабых стиховых переносов можно отметить только ст. 15—16, где постпозитивное нераспространенное подлежащее, помещенное в начале 16-го стиха, отделяет следующее за ним прямое дополнение от стоящего в конце ст. 15-го управляющего глагола-сказуемого; и ст. 37—38, где находящийся в конце 37-го стиха вспомогательный глагол отделен стихоразделом от следующих за ним двух однородных инфинитивов, образующих с ним единую глагольную форму; но этот перенос значительно смягчен синтаксической компактностью и непрерывностью 38-го стиха. Следует, наконец, указать, что не наблюдается стиховых переносов и в тех единичных случаях, где предложение, начатое в одном двустииши, продолжается в следующем (т. е. полустрофических переносов — на границах двустииший): см. ст. 30—31, 34—35, 42—43 (о последнем уже было сказано выше).

4.3.б. Членение стихотворения на фразы и предложения в соотношении с метрико-строфическими показано в нижеследующей схеме. В ней римские цифры обозначают номера строф, арабские — номера стихов. Номера стихов, содержащих одно предложение, расположены на одной строке (в пределах столбца), а тире между цифрами обозначает распределенность предложения на два или большее число стихов; квадратная скобка слева, объединяющая две или большее число строк, указывает на сложное целое, охватывающее два или большее число стихов. Таким образом, фраза обозначена в схеме или номерами стихов, помещенными на одной строке (если она совпадает с предложением), или номерами стихов, помещенными в смежных строках (в вертикальном порядке) и объединенными слева квадратной скобкой (если она является сложным целым); кроме того, порядковые номера фраз обозначены мелким шрифтом в круглых скобках справа. Круглая скобка слева, объединяющая две строки, указывает на присоединение последующего предложения к предшествующему при помощи сочинительного союза (всюду — «и», кроме ст. 11, где употреблен союз «но») или анафоры (32—33, 43—44). В круглые скобки заключены номера стихов, содержащих первый непредикативный член двухъязычного предложения.

Схема членения текста на предложения и фразы

I.	(1)—2	(1)
	(2a	(2)
	3	(3)
	4	
II.	5	(4)
	6	(5)
	7—8	(6)
III.	9	(7)
	10	
	11—12	(8)
IV.	13	(9)
	14	(10)
	15—16	(11)
V.	17—18	(12)
	19—20	(13)
VI.	21—22	(14)
	23—24	(15)
VII.	25	(16)
	26	(17)
	27	(18)
	28	(19)

VIII.	(29)—30—	[31	(20)
		(32	
IX.		(33—36	
X.		(37—38	(21)
		(39—40	(22)
XI.		(41—42	(23)
		(43	
		(44	

Объем фраз, измеряемый числом полнозначных слов (включая и местоименные слова), характеризуется следующими данными: — 153 полнозначных слова распределяются на 23 фразы, давая в среднем 6,6 слова во фразе. В подавляющем большинстве фраз содержится от 3 до 8 слов, и только 2 фразы резко выделяются большим объемом: 20-я, занимающая полностью две строфы (VIII-ю и IX-ю), и 23, занимающая всю заключительную строфу; в первой из них 26 полнозначных слов, во второй 17. Если исключить их, то на 21 фразу придется 110 полнозначных слов, т. е. в среднем по 5,2 слова во фразе. В стихе содержится от 3 до 4 полнозначных слов, а в среднем (153:45) 3,4 слова. Таким образом, фраза занимает в среднем почти 2 стиха (45:23 или $6,6:3;4=1,9$). Впрочем, с точки зрения художественного восприятия важен не столько объем фразы и его соотношение с объемом стиха, сколько ее синтаксическое строение и соотношение синтаксических границ с метрико-строфическими: иначе говоря — соотношение со стихоразделами границ не между фразами, а между синтагмами: фраза, если объем ее превышает синтагму, воспринимается не вся сразу, а последовательно, по синтагмам, и стиховой перенос — это разрыв при помощи стихораздела не фразы, а именно синтагмы⁴². Однако членение фраз на синтагмы неизбежно отличается известной субъективностью⁴³; поэтому установление числовых отношений между объемами синтагм и стихов было бы уместно в работе, где автор ставит перед собой задачу выявления своего художественного толкования стихотворения, а не очищенные, по возможности, от субъективной примеси объективные данные поэтического текста.

4.3.г. Плавность течения речи наблюдается и в стихотворении, взятом как целое высказывание. Все предложения в стихотворении (их насчитывается 29), двусоставны, за исключением одного (ст. 25)⁴⁴, это содействует впечатлению равновесия в синтаксическом строении предложений. В стихотворении встречаются всего две фразы, выпадающие из авторского монолога; и обе эти фразы, составляющие одну реплику, помещены в том же ст. 25-м. Наконец, почти все фразы стихотворения, за исключением трех (20 фраз из 23), являются повествовательными; исключения представляют все тот же ст. 25 и следующие за двустихий репликой, в которую он входит, стихи 27 и 28, образующие второе двустихие той же строфы: в ст. 25-м выражен призыв (побудительная модальность), в ст. 27-м и 28-м — два не ожидающих ответа, чисто эмоциональных вопроса, создающих лексико-синтаксический параллелизм. В § 2.1 было уже показано, что VII строфа служит началом второй части стихотворения: она меняет форму и направленность речи и осуществляет известный поворот в развитии темы. Теперь мы видим, что, кроме уже отмеченной смены грамматической формы лица, эта строфа обнаруживает и другие, чисто синтаксические особенности, сообщающие ей роль рубежа между двумя частями.

Вслед за первым ее двустихием (25—26) синтаксическая плавность речи восстанавливается, но в ст. 31 вновь нарушается — уже средствами ритмико-синтаксическими, при помощи сечения (см. § 4.3.в). Деление стихотво-

⁴² Ср. принцип сукцессивности у Тынянова.

⁴³ См. понимание синтагмы у Щербы.

⁴⁴ С традиционной точки зрения, которую следует оспаривать, этот стих представляет собой сочетание двух «неполных» двусоставных предложений.

рения на две части синтаксически поддерживается еще и значительным объемом фраз в строфах VIII—IX и XI, причем в первом случае нарушается даже проведенный в стихотворении принцип синтаксической замкнутости строф.

4.3.д. Связность изложения поддерживается (можно даже сказать: обеспечивается) синтаксически обилием случаев присоединения фраз к предшествующим при помощи сочинительных союзов («и» в ст. 3, 7, 13, 23, 27, 28⁴⁵, 37, 39, 41; «но» в ст. 11). В некоторых случаях (27/28, 37/39) повторяющийся союз создает анафору, т. е. одну из примитивных форм параллелизма⁴⁶, которые, не являясь стержнем композиции, тем не менее пронизывают все стихотворение и таким образом приобретают композиционную роль. В более ярких случаях они не исчерпываются синтаксическим строением (конструкциями, порядком слов, использованием одинаковых грамматических форм), но включают также и лексические повторы: см. ст. 11/12, 17—18/21—23⁴⁷, 22/23—24, 27/28, 43/44. В других случаях параллелизм ограничен синтаксическими признаками: см. сложный параллелизм VIII и IX строф, в значительной мере уже разобранный выше, далее первое и второе двустихия строфы X, где, впрочем, синтаксический параллелизм усиливается параллелизмом корневым (37 не *будет* — 39 и 40 не *забудет*, о чем см. в § 3.2).

Как разновидность параллелизма и, в известном смысле, его противоположность, надо отметить хиазм. С параллелизмом его роднит синтаксическое или синтаксико-лексическое сопоставление двух последовательных отрезков текста, создающее регрессивным путем своеобразную смену напряжения и разрешения: только восприняв второй член такого образования, читатель или слушатель получает импульс для возвращения к первому члену и осознает его в новом качестве — как вызов, на который отвечает второй член. В хиазме этот процесс обнаруживается более отчетливо, чем в параллелизме: он создает более значительное напряжение и более полное разрешение. Яркий хиазм находим в ст. 5/6 (в ст. 5-м сказуемое — подлежащее — предложно-субстантивное обстоятельство, в 6-м предложно-субстантивное обстоятельство — сказуемое — подлежащее); аналогичные явления, хотя и с меньшей точностью наблюдаются в ст. 9/10, 13/14⁴⁸.

Параллелизмы поддерживаются смежными повторениями во фразе одних и тех же слов, они уже упоминались в § 3.2: *снова и снова* в ст. 1, *не забудет, никогда не забудет* в ст. 39—40, *поднявшая руки, устремившая руки в зенит* (11—12), в разных формах, но в синонимичных предложениях — *С нами, к нам* в ст. 25, сопоставлениями смежных синонимов, хотя бы и приблизительных (*заметут, зировняют* в ст. 42), употреблением взаимно усиливающих смежных слов одного семантического ряда (см. § 3.2) (*не петь, не плясать* в ст. 22, *луга и овраги* в ст. 23, *времен и желаний* в ст. 33, *неразлучный и радостный (круг)* в ст. 36, *нарушать и гневить (Тишину)* в ст. 38). Такие пары, подобно анафоре, представляющие собой одну из примитивных форм параллелизма, также содействуют плавности, равномерности, спокойствию движения стиха и принимают участие в создании сверхзвукового смыслового ритма, без которого немислимо истинно художественное стихотворное произведение.

Параллелизмы в более тесном смысле представляют собой своеобразные развернутые синтаксические конструкции. К числу последних относятся и

⁴⁵ В ст. 27 и 28 союз «и», сохраняя оттенок присоединительного значения, в первую очередь играет роль эмоционального усилителя (в грамматической терминологии — усилительной частицы).

⁴⁶ В первом из этих случаев (27/28) начальное «И» входит в состав более обширной анафоры и яркого лексико-синтаксического параллелизма.

⁴⁷ Параллелизм 17—18/21—22 отличается от других указываемых здесь случаев тем, что устанавливает связь между фразами не смежными, а параллельно расположенными в двух смежных строфах. О параллелизме осененная — очарованный см. в § 3.2.

⁴⁸ В последнем примере стоит отметить и такую деталь: в предшествующем стихе распространено препозитивное подлежащее, в последующем — препозитивное сказуемое.

развернутые сложные целые, уже рассмотренные выше (§ 4.3.a), и некоторые другие синтаксические схемы — в частности, причастные обороты и распространенные приложения. На тех и других надо сейчас остановиться, потому что и они принимают активное участие в образовании того описательного стиля, который обнаруживается в рассматриваемом стихотворении. Эти конструкции в тексте стихотворения переплетаются с параллелизмами, а отчасти и между собой.

Один из причастных оборотов (31—32, точнее 31—36) входит в состав первого из развернутых сложных целых (29—36) и составляет значительную его часть: именно от одного из его членов, как было уже отмечено, и зависят два соподчиненных предложения. А сам этот причастный оборот относится к существительному (31 «сон»), которое служит приложением (к именованному члену составного сказуемого при нулевой связке «пора» в 30); стало быть, в этих шести стихах (31—36) имеем и развернутое приложение; вместе с тем, оно служит первым звеном трехчленной цепи приложений: во втором из входящих в его состав зависимых предложений имеется распространенное приложение «на земле ... неразлучный и радостный круг» (35—36) к существительному «всплески ...» в ст. 34 (опять-таки именованному члену составного сказуемого при нулевой связке), а к одному из членов этого распространенного приложения («на земле») относится третье распространенное приложение «на зеленой поляне» (35); наличие развернутых приложений к одинаковым членам предложения во вторых двестишестидесяти VII и IX строф во взаимодействии с самими этими конструкциями (двусоставные субстантивные предложения), создает между этими строфами сложный и яркий параллелизм.

Остальные причастные обороты относятся к личным местоимениям и подчеркиваются параллелизмами. В ст. 11 и 12 — два совершенно параллельных и однородных распространенных причастных определения к местоимению «ты» в первом из этих стихов; параллельность их проявляется, между прочим, в том, что действительные причастия, относящиеся к личным местоимениям, приближаются по своему грамматическому значению к деепричастиям (приобретают оттенок второстепенного сказуемого) и, следовательно, тяготеют к спрягаемо-глагольному сказуемому своего предложения. В ст. 17 и 21 — распространенные причастные определения к местоимениям «ты» (18) и «я» (22), входящие в состав образующих яркий параллелизм первых двестишестидесяти двух смежных строф*.

4.3.e. Плавности течения речи содействуют и другие способы распространения существительных — эпитеты и вообще нераспространенные согласованные определения. Из 65 случаев употребления существительных (включая субстантивированные наречия «сегодня» и «вчера» в ст. 32-м) в 27 случаях они сопровождаются нераспространенными согласованными определениями⁴⁹. Немало среди них определений, обладающих большим семантическим весом и в силу этого — известной степенью предикативности — например, «тайная воля твоя» (2), «сокровенного слова» (2a), «прозрачные звуки» (9), «легкокрылая младость» (25), «воздушная участь» (26), «умирающих знаков» (29), «безбурное солнце» (37); но встречается и такое малосодержательное, сближающееся с постоянными эпитетами устной народной поэзии, как «с белых плеч» (14), и это подчеркивает тенденцию к сопровождению существительных определениями. Есть среди них и местоименные (притяжательные) определения (4, 16, 19, 24, 44⁵⁰), в двух случаях — в сочетании с прилагательными, и один

* Заметка, приложенная к этому месту, гласит: «Упомянуть о словообразовательной, эвфонической и силлабической поддержке параллелизма: *Осенняя — Очарованный*».

⁴⁹ Остальные 38 распределяются таким образом: с родительным атрибутивным (7 в том числе 1, в ст. 33-м, с двумя однородными родительными; кроме того, 1, в ст. 20, с родительным в предшествующем стихе и с согласованным определением и потому вошедший в число 27), 1 с причастным оборотом и 30 без всякого определения.

⁵⁰ В 44-м стихе местоименное определение относится сразу к двум однородным определениям.

случай — двух однородных определений к одному существительному (36). Примечательно однако, что существительные, обозначающие доминирующие в стихотворении образы — «Радость», «Тишина», «пляска», «хоровод», — лишены определений за исключением «блага» в ст. 17 и «воля (твоя)» — существительное, которое в данном значении — «желание», «требование»⁵¹ — необходимо вызывает указание на лицо, проявляющее желание, выражающее требование.

Нераспространенные согласованные неместоименные определения, не включая и самых веских в смысловом отношении, в подавляющем большинстве (16 из общего числа 21⁵²) не выделены инверсией: стоят непосредственно перед определяемым существительным. Значительное преобладание препозиции такого определения над постпозицией является в русском языке нормой не только для разговорного стиля, но и для художественной, в частности — поэтической речи. Но, независимо от количественного соотношения препозитивных и постпозитивных определений, поэт не может отказаться от такого мощного средства выразительности, как словорасположение — тем более, что возможно варьировать место определения не исчерпывается выбором между препозицией и постпозицией. В поэтической речи свободно применяется и дает значительный смысловой и эмоциональный эффект инверсия в форме нарушения непосредственной смежности нераспространенного определения с определяемым (нарушение контактности, дистантность определения). В тексте рассматриваемого стихотворения только в одном случае инверсии неместоименного определения (в ст. 3-м) использована постпозиция; такую же инверсию находим и в заглавии (ср. в черновике вариант без инверсии: «Осенняя пляска»). В остальных четырех случаях (8, 10, 30, 31; в последнем имеется в виду словосочетание «заветных ... знаков») имеем дело с дистантностью: между препозитивным определением и определяемым вклинивается какое-либо знаменательное и притом не зависящее от определения слово. Самую сильную из таких инверсий находим в ст. 10, где два препозитивных определения — чисто адъективное и местоименное — поставлены в необычном порядке: местоименное определение помещено между определением-прилагательным и определяемым.

В отличие от чисто адъективных причастных нераспространенных, местоименные (притяжательные) определения в 6 случаях из 7 поставлены в постпозиции (ст. 2, 4, 16, 19, 24, 44; единственный случай препозиции — в ст. 10 — случай осложненный — уже рассмотрен). Постпозиция местоименного притяжательного определения в художественной речи вполне обычна, хотя и ощущается как инверсия. В одном случае (ст. 4) местоименное определение не только постпозитивно, но и дистантно — отделено от определяемого им подлежащего включением сказуемого.

Что касается распространенных согласованных определений, которые представлены в стихотворении причастными оборотами, то три из их числа (в ст. 11 и 12, образующие параллелизмы, и в ст. 31) занимают свое нормальное место — в постпозиции, а два других (в ст. 17—18 и 21—22) также вступающие между собой в отношение параллелизма, инверсированы в препозицию; все они, кроме 31, усилены, кроме параллелизма, еще и тем, что относятся к личным местоимениям.

Оценивая место расположения определений, констатируем, что их инверсия всякий раз вызывает повышение их экспрессии. Постпозиция неместоименного определения почти всегда увеличивает (а в очень редких случаях, в стихотворении не представленных, — уменьшает) его акцентный и смысловой вес, сообщая определению известную степень предикативности,

⁵¹ «Толковый словарь русского языка» под ред. Д. Н. Ушакова, т. I, 3-е значение слова «воля».

⁵² Считая единственный случай двух однородных неместоименных определений (ст. 36) за одно «слитное определение». См. «слитные члены предложения» и среди них «определение» в предметном указателе к кн.: А. А. Шахматов. Синтаксис русского языка, изд. 2-е, Л., 1941, с. 599.

и способна в подходящих условиях текста создавать оттенок высокого стиля. Постпозиция местоименного определения, если на него не падает усиленное ударение, вызывает только эмоциональный и указанный стилистический эффект. Дистантность нераспространенного определения несет те же функции, но является выразительным средством более сильным, чем постпозиция, а присоединяясь к постпозиции, усиливает ее действие и всегда создает эмоциональное напряжение. Причастный оборот в препозиции способен к резкому обособлению и приобретает отчетливую, хотя и второстепенную, предикативность; а при личном местоимении он реализует эту способность с необходимостью.

К определениям близки по своей функции приложения. Инверсивное обособление (препозиция) распространенных приложений, широко применяемое в поэтической речи, всегда создает обособление, стало быть — предикативный оттенок и, кроме того, заметное эмоциональное напряжение; характерно, что все распространенные приложения в стихотворении (они сосредоточены в VIII и IX строфах и были уже рассмотрены) занимают свое нормальное место, в постпозиции, что содействует констатированной выше напряженности сложного синтаксического целого, в котором они помещены.

Менее ярко художественная функция инверсии других членов предложения — отчасти, вероятно, потому, что эти инверсии столь же свободно и широко и с теми же функциями применяются вне сферы художественной речи — в речи разговорной и деловой. Но не только потому: ведь такое соображение в значительной мере можно отнести и к определениям. По-видимому, существенное значение имеет и то, что определения и приложения в художественной речи подвергаются особенно богатой разработке; во всяком случае дистантная инверсия нераспространенных определений или инверсивная препозиция обособленных распространенных приложений — явления характерные именно для художественной речи.

Многочисленные случаи усиленной постпозиции существительного в роли подлежащего, и притом преимущественно (во всех случаях, кроме ст. 5) на самое сильное место — в конец синтагмы; и это действительно (кроме ст. 5 и 23) случаи, где подлежащее обладает усиленным семантическим и акцентным весом: см., со сделанными оговорками, ст. 5, 6, 8, 9, 14, 27, 28, 43. Но этот принцип, конечно, не проведен педантически: в ст. 2а и 10 семантически веские подлежащие оставлены в препозиции, т. е. на своих нормальных местах. В ряде случаев инверсированы существительные в роли обстоятельств и дополнений; в большинстве случаев эта инверсия создает смысловое усиление и во всех случаях — известное напряжение: см., например, дополнение «хороводов» (19), обстоятельство «в хороводах» (15), обстоятельство «в небесах» (6), «с белых плеч» (14); особо следует отметить препозицию обстоятельства «за кружевом (тонкой березы)» (7), где усиливается все словосочетание, и главным образом — последнее существительное, несущее усиленное (синтагменное) ударение. Постпозиция местоименного подлежащего при отсутствии на нем усиленного ударения (11, 18, 22) уменьшает его акцентный вес и повышает эмоциональность предложения.

4.4. Подводим главнейшие итоги ритмическому и синтаксическому анализу стихотворения.

Стихотворение написано анапестом, т. е. одним из трехсложных размеров, и расчленено на строфы. В строении стихотворения обнаруживается высокая степень совпадения синтаксических единиц — фраз, предложений, синтагм — с единицами метрико-строфическими — стихами, полустрофами и строфами; имеющиеся в стихотворении переносы ничтожны по числу и силе.

Почти все предложения в стихотворении двусоставны, почти все фразы — повествовательные.

Построение фраз, даже наиболее обширных, отличается простотой и четкостью.

Последовательные фразы сочетаются по преимуществу в порядке присоединения.

В построении фраз широко использованы параллелизмы и парные сочетания слов.

Значительная часть существительных снабжена определениями.

— Таковы факторы, создающие эффект плавности ритмизованной речи.

В метрическом строении стихотворения обнаруживаются приблизительно в одной трети общего числа стихов отягчения словоударения на метрически слабых слогах (правда, почти исключительно в первой стопе, где отягчения более или менее обычны).

В ритмическом строении стихов обнаруживаются синтаксические сечения, крайне ограниченные количественно и отнюдь не характеризующие течение ритмизованного потока речи в целом; только один из случаев сечения отличается значительной резкостью.

Первая строфа стихотворения отступает от принятой в дальнейших строфах четверостишной схемы и содержит пять стихов.

VII строфа по ряду синтаксических признаков, тесно связанных с ее смысловым содержанием, создает перебой в плавном течении потока речи.

— Все эти факторы нарушают плавность течения речи и вносят в стихотворение элементы напряженности, борьбы.

ДОПОЛНЕНИЕ К ПУБЛИКАЦИИ ПЕРВЫХ ОПЫТОВ Б. ПАСТЕРНАКА *. ПЕРЕВОДЫ ИЗ РИЛЬКЕ

Е. В. Пастернак

Тема «Рильке и Пастернак» привлекает огромное число исследователей, поскольку общеизвестны признания Пастернака в том, какую большую роль Рильке сыграл в его жизни и судьбе, как Рильке сделал его поэтом.

«J'avais toujours pensé que, dans mes tentatives originales, dans toute mon activité artistique, je ne faisais que traduire ou deversifier ses motifs, que je n'ajoutais rien à son originalité et que je nageais toujours dans ses eaux», — писал Пастернак М. Aucouturier в 1959 г. Рассказ идет о том времени, когда Пастернак только начинал писать стихи, то есть, главным образом, о периоде, который охарактеризован в нашей публикации в IV Семиотике (с. 239—281). Действительно среди опубликованных там текстов обнаруживаются попытки переводить Рильке. Так же как и для позднейших переводов, оригиналы взяты из сборника *Das Buch der Bilder*.

На с. 241 — II Ты птица та, что снизошла крылами — *Der Schutzengel* (*Du bist der Vogel, dessen Flügel kamen*) переведены две первые строфы, последние 15 строк остались не сделаны.

На с. 242 — III Die Engel (И их уста усталых ровны) — *Sie haben alle müde Münde* — переведены две первые строфы, последние 5 строк не сделаны.

На с. 278 — LXV О если б стать таким, как те — *Der Knabe* (*Ich möchte einer werden so wie die*) — из 20 строк стихотворения переведены только две.

Сличение разбора рукописи с немецким текстом показывает правильность чтения этих вещей.

К сожалению, перевод стихотворения Рильке *Die Stille* (LXIV Слышишь, любовь, шевелю я рукою) — *Hörst du, Geliebte, ich hebe die Hände* — прочитан с ошибками, т. е. с пропусками, поскольку аналогично построенные строчки были отнесены к вариантам, а не к особому стилистическому рисунку стихотворения.

Объясняется это структурой рукописи переводного стихотворения, где строчки пишутся не в том порядке, как они должны идти в стихотворении, а одновременно переводятся разные куски из разных мест и располагаются, как придется, часто даже в разных направлениях. Рукопись этого стихотворения разнесена по трем страницам и содержит, кроме этого стихотворения, попытку перевести *Musik* (первая строчка нами отнесена в список разрозненных не разобранных строк на с. 240), *Der Knabe* (LXV) и еще разные, не относящиеся к ним строчки (с. 240).

Своими стилистическими приемами, — тройной анафорой (у Рильке даже 4 раза), не равномерно чередующимися короткими и длинными строками, необычным трехсложным размером, своеобразной лексикой — это стихотворение уникально в творческой манере Пастернака.

* Ю. М. Лотман. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста. Приложение: Первые опыты Бориса Пастернака. В сб.: Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 236, с. 206—281; (Данные в тексте страницы даются из этой публикации).

Die Stille

- | | | |
|-----|---|----|
| 1. | Слышишь, любовь, шевелю я рукою | 1 |
| | Чу! Шорох рук | 2 |
| | Найду ль одинокий движенье такое | 3 |
| | Что не подслушали б вещи вокруг | |
| 5. | Слышишь, любовь, я смыкаю ресницы | 4 |
| | Как и этот шорох до слуха достиг | 5 |
| | Слышишь любовь их попытку раскрыться | 6 |
| | Отчего ж ты не здесь в этот миг | 7 |
| 9. | Движений малых моих отпечаток | 8 |
| | Шелковой тишью проступит как след | 9 |
| | Каждый порыв, как бы ни был он краток | |
| | И каждый мой вздох погрузит поднимая | |
| | Звезду с собой | |
| 14. | У моих губ ароматы сошлись к водопою | 10 |
| | И кисти рук я прозреваю | |
| | Далеких ангелов | |
| | | |
| 1 | а Слышишь, любимая руки | |
| | б Слышишь, любимая поднял я руки | |
| 2 | а Слышишь шум | |
| | б Чу! Как шумит | |
| 3 | <i>var.</i> Есть ли у одиноких движенье такое | |
| 4 | а Ах и это шум для тебя | |
| | б Этот шум достигает тебя | |
| | в Достигает и этот шум | |
| | г Но и шорох слуха достиг | |
| | д Но и шум их | |
| | е Неужели их шум слуха достиг | |
| 5 | Слышишь любовь вот я поднял их снова | |
| 6 | а Отчего же нет тебя здесь | |
| | б Отчего же нет тебя тут | |
| 7 | а И малых движений моих отпечаток | |
| | б И малых жестов моих | |
| | в Малейших жестов моих | |
| 8 | Разрушимых как бы ни был бы краток | |
| 9 | И каждый вздох мой возносит и | |
| 10 | а И ароматы у | |
| | б Благоухания | |
| | в У губ ароматы сошлись к водопою | |

Стихотворение переведено все, за исключением двух последних коротких строчек.

Если обозначить страницы сложенного пополам листа бумаги по порядку 1, 2, 3, то строки 1—4 написаны на 3-ей странице, строки 5—8 оказались на 1-ой и поэтому были приняты за первоначальные попытки начать стихотворение, там же среди текста есть название стихотворения *Die Stille*, написанное красивым готическим шрифтом, — строки 9—16 — расположились на 2-ой странице.

В строке 10 немецкий текст подтвердил прочтение непонятого слова «тишью» (Шелковой тишью проступит как след — *Bleibt in der seidenen Stille sichtbar*), а строчка 14, написанная наверху страницы и под углом к тексту, выпущенная из первоначального прочтения (см. в списке строчек на стр. 240), нашла свое место, благодаря сличению с оригиналом.

На первой странице на правом поле под углом в 45° по отношению к тексту *Die Stille* написаны наброски еще одного стихотворения Рильке *Musik (Was spielst du, Knabe? Durch die Garten gings)*.

Зачем играл ты мальчик. В сад прошел
Шаги гурьбою шепчущих велений
О не играй, душа твоя в пленении
За прутьями

1
2

- Г Зачем играл ты мальчик. <вышел в сад>
2а Пролетев
б Как множество шагов
в Гурьбой шагов лепечущий
г Гурьбой шаги от шепчущих велений

Публикация в IV сборнике Семиотики не затрагивала вопросов литературного происхождения и творческой истории разбираемых отрывков. Речь о возможном присутствии в их числе переводов из Рильке возникла после того, как работа была закончена.

N. KAUCHTSCHISCHWILI.
LA NARRATIVA DI I. S. TURGENEV.
PROBLEMI DI LINGUA E ARTE. MILANO 1969

Нина Каухчишвили — итальянский литературовед, исследователь русской литературы XIX в.¹ — видит новые возможности изучения художественного произведения в анализе всех коммуникативных проявлений персонажей, отнюдь не только вербальных. Прежде всего — это жесты героев, их кинетическое поведение. И в этом смысле рецензируемая книга необычна. Анализ жестового поведения героев Тургенева представляет собой большую часть книги — настолько значительную ее часть, что остальные главы кажутся композиционно случайными².

Всю книгу пронизывает глубокая убежденность автора в справедливости следующих исходных тезисов:

1. В художественном произведении большого мастера все неслучайно. Заметное влияние в данном случае оказывает не только общая установка, но и конкретная работа — знаменитая статья Б. Эйхенбаума «Как сделана «Шинель» Гоголя», где также говорится о жесте, но, как мы увидим дальше — в несколько ином смысле.
2. Новейшие структурные методы — есть универсальная и надежная отмычка ко всем тайнам творчества писателя³.

Жестовое поведение героев художественного произведения в принципе можно изучать двояко. Во-первых, можно описывать их как обычные человеческие жесты, сравнивая их с неким полным инвентарем и отмечая тем самым, какие именно жесты свойственны данным персонажам, какие — нет. Так обычно анализируют лексику художественных произведений.

Во-вторых, жесты можно описывать «с точки зрения» автора романа, делая при этом попытку понять их функциональную значимость.

Н. Каухчишвили избирает второй путь.

Жесты героев Тургенева, по ее мнению, знаки. И как всякие знаки они немотивированы, произвольны. Например, разбирается сцена появления Рудина в доме Дарьи Михайловны Ласунской. Рудин, садясь, держит шляпу

¹ Кроме рецензируемой книги ею написаны: *Silvio Pellico e la Russia*. Milano, 1963; *L'Italia nella vita e nell'opera di P. A. Vjazemskij*. Milano, 1964, а также подготовлен к печати и издан дневник Д. Фикельмон (*Diario di D. F. Fiquelmont*. Milano, 1968).

² Композиционно остальная часть книги весьма пестра — это главы о пребывании Тургенева в Италии, о влиянии на него немецкой философии, о фонической стороне языка писателя и о функции собственных имен.

³ Цитируемая и привлекаемая «структуралистская» литература очень современна и обширна — это работы Э. Косериу, Ц. Тодорова, В. Эрлиха, Р. Уеллека — А. Уоррена, Ф. де Соссюра, Л. Ельмслева, Е. Бенвениста, А. Мартине, Э. Фишер-Фюргенсен, Э. Сэпира, Р. Якобсона, Р. Бэрдвистла, Н. Хомского, Дж. Миллера, С. К. Шаумяна, Ч. Хоккета (имена перечисляются в соответствии с их появлением в книге). Особенно подробно изучены работы русских исследователей — Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова, В. Шкловского, Л. С. Выготского, М. Бахтина, Б. Томашевского, В. В. Виноградова.

на коленях. Дарья Михайловна говорит банальности. Рудин, умно отвечая Пигасову, заинтересовывает общество собой. Дарья Михайловна кладет руку на лоб. Рудин являет себя блестящим оратором. Дарья Михайловна тихоноcko отнимает шляпу у Рудина. Именно последний жест хозяйки дома — знак (znak)⁴, он означает признание ею Рудина.

Н. Каухчишвили различает жест-знак (*il gesto-znak*) и жест-признак (*priznak*), сопровождающий нечто, но собственного значения не имеющий. В последнем случае имеет место несомненно лингвистическое недоразумение: слово «признак» разлагается автором, видимо, как ПРИ+ЗНАК, т. е. нечто побочное (*by-sign*).

Жесты в произведениях Тургенева повторяются — так, например, ситуация, когда герой кладет себе что-то на колени, описывается в «Затишьи», «Дворянском гнезде», «Дыме», «Андрее Колосове», «Бретёре», «Трех встречах», «Бригадире», «Вешних водах». Эта повторность жеста представляется автору неслучайной, в ней усматривается особая «функция колен» (*la funzione delle ginocchia*).

Конкретное описание жестов у Тургенева строится Н. Каухчишвили по определенной схеме. Рассматривается поочередно семиотическая значимость (семиология) трех видов жестовых состояний — изолированного жеста, кинемы и сложного жеста. Последние два понятия необходимо расшифровать. Кинема — это не инвариантная единица движения (как это можно предположить), а некоторое фиксированное состояние человеческого тела: так, в книге имеются разделы «Ногти», «Ресницы и веки», «Вид и убор головы». Таким образом, кинематически описываемыми являются такие последовательности как «рассматривала свои ногти», «с длинными розовыми ногтями», «Господин в фуражке», «почти с нежным чувством посмотрел на эту шляпу» и т. д.

Сложный жест, или «лейтмотив», есть некоторое повторяющееся движение, своей частотой становящееся таким образом элементом характеристики, чертой, причем, значимой характерной чертой героя. Такова, например, «игра пальцами» Увара Ивановича в «Накануне».

Изолированные жесты разбираются подробнее остальных. Структура их описания следующая: 1) называются сами действия, 2) перечисляются произведения с этим действием и приводятся (в контексте) соответствующие примеры, 3) дается лингвистический анализ данного словосочетания (*considerazioni linguistiche*), 4) дается литературоведческий анализ.

Простые, изолированные — это «грозить пальцем» (сюда же входит и «поманить пальцем» и устарелое «кивнуть пальцем»), «чесать-чесаться», «нюхать табак».

Некоторые, но не все, жестовые ситуации разбираются с точки зрения уже ставшей классической схемы распределения коммуникативных компонентов, предложенной Р. Якобсоном⁵. К сожалению, автор останавливается здесь на полдороге — выявляет лишь участников коммуникативного акта, но не функцию данного сообщения, а ведь в этом самое сильное место идеи Якобсона.

Лингвистический анализ представляет собой в основном толкование русских слов, указание на их грамматические признаки — вид, время, падеж и т. д. Иногда приводится содержательная интерпретация слов, дополняющих основное выражение — ядро оборота. Например, «слуги задумчиво чесали свою спину» («Контора»). Введение наречия «задумчиво» выражает, по мнению Н. Каухчишвили, «нетерпимость слуги по отношению к хозяину», может быть переведено как «оставьте нас в покое, мы больше не можем, мы тоже должны жить и отдыхать»⁶.

Аналогичная «точность» методики анализа представлена и в литерату-

⁴ Термины «знак» и «признак» приводятся автором по-русски.

⁵ R. Jakobson, *Linguistics and poetics*. «Style in Language». 1960.

⁶ Рец. произв. с. 84.

роведческих комментариях. Проиллюстрируем это примером. Герасим, герой, «Муму», быстро плывет на лодке. Из шалаша выходит хромой старик, смотрит на Герасима. Постоявши, старик возвращается, хромая, в шалаш. При этом он «почесал себе спину сперва левой, потом правой рукой».

Этот отрывок представляется Н. Каухчишвили наиболее интересным по группе «чесаться».

Анализ этого отрывка: «Почесал себе спину» — означает дезориентацию лица, пораженного изумлением, и заканчивает центральную фабулу сюжета: любви Герасима к собачке Муму. Художественный прием, значительно подчеркнутый, интенсифицируется во второй части — «сперва левой, потом правой рукой». Подробное описание этих мелких жестов старого хромого контрастирует с мощными движениями Герасима, уводящего лодку прочь от людских козней. Эти мелкие жесты абсолютно бесполезны, его <Герасима — Т. Н.> они достичь не могут, но они ярко демонстрируют превосходство моральной силы глухонемого в четком контрасте с окружающим его сервильным миром⁷.

Такова конкретная часть книги.

Однако, как уже говорилось выше, научный аппарат, привлекаемый автором, несомненно свидетельствует о значительности объема привлекаемой современной по методам литературы — семиотической, кинесиологической, историко-литературоведческой, не говоря уже о фундаментальной эрудиции в области тургеневедения.

И все же очевидно, что предлагаемая трактовка жестов литературных персонажей может вызвать нарекания. Это первая, скорее импрессионистская, реакция читателя.

В чем же тут дело?

Конечно, мы не претендуем ответить на этот вопрос. Представляется, однако, что дело в следующем — в книге нет цели. Нет цели у самого автора, т. е. неясно, что же он хочет получить, проведя исследование. Неужели только общие фразы о том, что жест у Тургенева играет большую роль — как это говорится в конце книги? Предлагаемое описание не является ни дескриптивным, ни функционалистским. А именно — для первого нехватает всего уже сложившегося методического аппарата дескриптивного анализа⁸. В собственно кинесиологической литературе принято уже описывать жесты определенным образом — единицы более крупные строятся из низших, также жестовых. Н. Каухчишвили выделяет жестовые единицы, насколько это можно понять, по лингвистическому принципу — по ведущему слову словосочетания, смысловому центру речевого отрезка. При таком подходе собственно словесная ткань художественного произведения и реальные жестовые поступки, стоящие за словами, смешиваются, становятся как бы единым уровнем, что противоречит исходной презумпции автора о неслучайности всех авторских проявлений⁹.

Для функционального подхода автору нехватает второй системы, с которой сопоставлялись бы жестовые единицы и через отношение к которой они бы анализировались. При всяком таком исследовании очевидно, что должны сопоставляться данные двух совокупностей фактов¹⁰. Эту неразработанность второй, интерпретационной, системы показывает приведенный пример. При таком подходе жесты у Тургенева не являются кодовыми единицами, несмотря на то, что автор пытается показать их арбитранность.

Однако появление такой книги весьма симптоматично — оно указывает на все более четко осознаваемую потребность введения точных методов в

⁷ Рец. произв. с. 86.

⁸ И в этом отношении на широком фоне изученной литературы удивляет отсутствие ссылок на работы К. Пайка по общей теории человеческого поведения, хотя именно работы К. Пайка здесь несомненно были бы «к месту».

⁹ Упоминание жеста в статье Эйхенбаума более сложно по замыслу — речь идет о жете-рассказе, элементе сказа как манеры.

¹⁰ Сходные проблемы возникают при анализе речевых отрывков, взятых из художественных произведений, в целях собственно лингвистических.

анализ художественного произведения. Это с одной стороны. С другой стороны — очевидно, что освоение конкретных методов структурного описания требует практической подготовки и не является простым результатом знакомства с набором теоретических произведений, считающихся программными. В-третьих, наглядно демонстрируется рост требований к т. н. семиотическому описанию; явно уже не всякое описание с «семиотической» проблематикой, предложенное читателю, может вызвать позитивный интерес.

Т. М. Николаева

IV. ЛЕТНЯЯ ШКОЛА ПО ВТОРИЧНЫМ МОДЕЛИРУЮЩИМ СИСТЕМАМ (ТАРТУ, 17—24 АВГУСТА 1970 Г.)

О. Г. Ревзина

1.

Тема занятий IV Летней школы — «Семиотика и культура». «Исходной является предпосылка, что вся деятельность человека по выработке, обмену и хранению информации с помощью знаков обладает известным единством»¹. Поэтому «... наряду с подходом, который позволяет построить серию относительно автономных наук семиотического цикла, допустим и другой, с точки зрения которого все они рассматривают частные аспекты *семиотики культуры*, науки о функциональной соотносительности различных знаковых систем»¹. Итак, в самой формулировке темы отразился новый этап в развитии семиотических исследований. Действительно, на первом этапе движение шло от первичной моделирующей системы, какой является язык, к вторичным моделирующим системам — различным формам общественного сознания (миф, религия, фольклор), художественным текстам (поэзия, проза), несловесным искусствам (кино, живопись, архитектура и т. д.). Пафос этого первого этапа состоял во вскрытии и показе структуры конкретных моделирующих систем второго ранга, применении лингвистических и отработке семиотических методов анализа. Симпозиум по структурному изучению знаковых систем (1962 г.), работа трех Летних школ, посвященных вторичным моделирующим системам (1964, 1968, 1968), — таковы вехи данного периода. IV Летняя школа ознаменовала, как представляется, новый этап в развитии семиотики, при котором предлагается рассматривать как систему целую совокупность вторичных моделирующих систем, связанных между собой определенной сеткой отношений (и в эту сетку включается отношение к первичной моделирующей системе — языку). В обосновании и формулировании данного подхода, так же как в прохождении первых шагов по этому новому пути, заключается, как кажется, научная ценность работы IV Летней школы.

В «Предложениях по программе IV Летней школы» были сформулированы основные проблемы, составляющие — в современном представлении — содержание семиотики культуры. Это вопросы о строении культуры, без ответа на которые не может быть построена модель культуры (число знаковых систем, входящих в культуру, их иерархия, их соотношение по признаку первичности — вторичности и т. д.); о месте каждой из семиотических систем в общем комплексе, их воздействии друг на друга; о типологии культур, об эволюции культуры и т. д. Реально на занятиях IV Летней школы была обсуждена лишь часть проблем, названных в «Программе». В представленных докладах вопросы семиотики культуры ставились в двух аспектах: теоре-

¹ Предложения по программе IV Летней школы по вторичным моделирующим системам. Тезисы докладов Летней школы по вторичным моделирующим системам. 4. Тарту, 1970, с. 3.

тическом и конкретном. Большая часть докладов была посвящена анализу различных моделирующих систем, и вопрос о семиотике культуры здесь вставал опосредствованно, в связи с анализом данной системы. Объекты анализа — «традиционные» для Летней школы: структура фольклорных текстов, миф в системе культуры, семиотика текста, язык искусства, поэтика. В лингвистике можно выделить проблему универсалий, то есть инвариантных черт языка, и проблему типологии, то есть конкретных реализаций этих постоянных черт в разных языковых системах. Если считать вторичные моделирующие системы различными языками культуры, тогда справедливо, что и в семиотике движение идет от типологии к универсалиям, и на занятиях IV Летней школы была сделана попытка (наряду со структурным изучением отдельных «языков») сформулировать первые семиотические универсалии в области культуры.

2.

Первый круг вопросов, обсуждавшихся на занятиях IV Летней школы, — это *вопросы возникновения, развития и строения культуры в семиотическом плане*. Этой проблематике были посвящены вступительные доклады Ю. М. Лотмана, В. В. Иванова. Смежные вопросы рассматривались в докладе В. Н. Топорова «От космологии к истории (к характеристике раннеисторических описаний)», а также Д. М. Сегала и Ю. П. Сенжосова «К типологии культур с точки зрения ритуала».

Ю. М. Лотман определил культуру как коллективную память человечества. До тех пор пока существует гомеостазис человека с природой, отсутствует история. Зарождение ее связано с нарушением данного гомеостаза. Возникновение истории имеет неизбежным следствием накопление коллективной памяти или, по-иному, формирование культуры.

Каково строение культуры? Для ответа на этот вопрос необходимо в первую очередь определить минимальное число систем, входящих в культуру, и далее исследовать характер взаимоотношений между ними. Обязательным компонентом культуры является язык. Наряду с языком в систему культуры должны входить минимум две семиотические системы. Язык выступает посредником между системами культуры².

Ю. М. Лотман указал на два типа отношений, которые могут связывать семиотические системы в пределах культуры. Один из них можно было бы назвать, пользуясь термином Л. Ельмслева, отношением интердепенденции. Такова связь изобразительного знака и рисунка (ср. двуязычие слова и рисунка в дешифровке, лубке, немом кинематографе и т. д.). Другой тип — отношение детерминации. В культурном срезе выделяются ядерная система, обладающая высокой степенью организации, и периферийные системы с меньшей степенью организованности. Происходит экспансия ядерной системы на периферийные. При этом ядерная система входит в толщу культуры как механизм организации, она дает форму, и эта форма автоматизируется, семантика же всегда берется из других систем. Поэтому в культуре отдельные части переплетены и очень сложно влияют друг на друга. Изучая форму, мы получим морфологию культуры, но этим, конечно, нельзя ограничиться.

Семиотические системы, входящие в культуру, различаются также по функциям. Интересно в этой связи указать на такое явление, как мода. Мода может рассматриваться как бескорыстный механизм, отсчитывающий культурное время, то есть это механизм, обслуживающий само развитие. Другое замечание: в систему культуры включаются не только моделирую-

² В прениях по докладу Ю. М. Лотмана Ю. А. Левада в связи с данным утверждением высказал мнение, что язык вообще представляет аналитическое вычленение лингвистов. Будучи связан постоянно с коммуникативной функцией, язык содержится во всякой (словесной) вторичной моделирующей системе и уже в этом, так сказать, диффузном виде он входит в культуру.

щие системы, но и описывающий их метаязык. При этом сама культура вырабатывает представление о самой себе, свою модель точности — и той системы, которая берет на себя выражение этой точности (право в данной культуре заменять место точного) ³.

Качественная характеристика вторичных моделирующих систем одного и того же культурного среза была дана в докладе В. В. Иванова. В. В. Иванов указал, что различие между культурами (как в синхронно-типологическом, так и в диахроническом планах) проходит по числу и характеру входящих в культуру вторичных моделирующих систем, и в особенности по тому, как один и тот же по преимуществу материал содержания, стоящий за культурным срезом, по разному дробится и охватывается этими моделирующими системами. Эта точка зрения может рассматриваться как распространение на культуру известной гипотезы Сепира—Уорфа, по которой языки в семантическом плане отличаются не отражаемым материалом содержания, но способом представления его в языке, то есть той специфической категориальной сеткой, которую каждый язык накладывает на неязыковую действительность. В подтверждение подобного подхода В. В. Иванов указал, что и типы противопоставлений, и сложность задач, стоящих в современной культуре, не слишком отличаются от культуры древней и во всяком случае сопоставимы с ней ⁴. Процесс интеграции, характерный для современной культуры, находит аналог в синкретизме древней культуры. При этом для интеграции характерно не просто механическое объединение элементов культуры отдельно от деятеля, но и — что существенно — культурный полиглотизм (многоязычие). Следовательно, как и при синкретизме, объединение различных типов культурной деятельности при интеграции не отделяется от субъекта этой деятельности. Глубинный характер современной интеграции в культуре доказывается также наличием сквозных тем и сквозных приемов для разных моделирующих систем, составляющих культуру. Таков принцип дополнительности, имеющий неизбежным следствием дискретное описание и множественность точек зрения на один и тот же объект, утвердившийся как в науке, так и в искусстве (ср. другой аналог в сквозном приеме, объединяющем разложенную игру японского актера, комбинацию иероглифов в японском письме, ср. также разложение предмета в современной живописи при котором видны швы, в сопоставлении с другими проявлениями дискретности в культуре XX в. и т. д.) ⁵.

Если в докладе Ю. М. Лотмана вопрос о соотношении языка и культуры был поставлен на уровне самих объектов, то В. В. Иванов коснулся этой же проблемы на уровне описания этих объектов. В. В. Иванов подчеркнул, что семиотика развивается не только на основе изучения естественного языка, но и наоборот, другие семиотические системы помогают лучше понять устройство естественных языков ⁶. Так, в лингвистической семантике была

³ Введение относительности в понятие точности представляется особенно интересным и оправданным в связи с развитием структурной лингвистики. Определенный период понятие лингвистической точности стремились совместить с понятием математической точности. Вряд ли это справедливо: есть много примеров, когда математически точная модель не дает адекватного описания, в то время как менее строгий, но при этом понятийно более богатый аппарат позволяет глубже заглянуть в структуру лингвистического объекта.

⁴ Правда, для современного общества характерен экстенсивный характер потока информации, которая уже захлестывает человека. Метод во многих древних обществах был иной: оно многократно обращалось к одному и тому же тексту, черпая из него все новую информацию. В этой связи В. В. Иванов напомнил замечание М. Пруста в романе «В поисках утраченного времени»: вместо газет подписчикам следовало бы высылать ежедневно «Мысли» Паскаля.

⁵ Укажем в этой связи на еще один пример взаимодействия семиотических систем в пределах одной культуры, приведенный Ю. М. Лотманом, который указал на такой факт: возможность множества точек зрения и в науке и в искусстве была заложена всегда и так или иначе реализовалась, но не связано ли само осознание такой возможности с тем, что режиссер стал двигать камеру?

⁶ Любопытно в этой связи проследить путь развития современной структурной лингвистики. Этот путь характеризуется активным взаимодействием лингвистики с

показана ценность конструирования смысла знака, исходя из дифференциальных семантических признаков. Но семантическое исследование кино, например, вскрывает возможность иного подхода, ориентированного не только (и не столько) на компоненты знака и даже не на отдельный знак, сколько на целое высказывание, что находит аналоги в идеях последних статей Э. Бенвениста (1969 г.) о подходе к семиотике, ориентированном на высказывание, а не на знак (как в книгах М. М. Бахтина 20-х годов)

В докладе В. Н. Топорова «От космологии к истории (к характеристике раннеисторических описаний)» был проанализирован круг вопросов, связанных с возникновением истории (которая, по мнению Ю. М. Лотмана, и дает начало существованию культуры). В. Н. Топоров исходит из того, что «об истории целесообразно говорить лишь тогда, когда наличествуют человеческие *res gestae*, обладающие некоторой самостоятельной ценностью для данного коллектива»⁷. На эмическом уровне история имеет дело со структурами, соотносимыми с *res gestae*. *Res gestae* — это узлы в системе (в синхронии) или точки ветвления (при процессе порождения). Максимально противопоставлен историческому космологическому периоду, а между космологическим и историческим лежит, условно говоря, переходный период, в котором черты космологии постепенно трансформируются в черты истории. Противопоставленность космологии и истории прослеживается как в сфере человеческого сознания и его представлениях о мире, так и в соответствующих мифопоэтических текстах. Для сознания человека космологического периода характерны следующие черты: 1) тождество макро- и микрокосма, 2) включение в сферу высших ценностей, т. е. осознание как существенного, реального лишь того, «что сакрализовано, а сакрализовано лишь то, что составляет часть космоса или выводимо из него. Только в сакрализованном мире известны правила его организации в пространстве и времени»⁸. Отсюда значимость понятий «центра мира» (акт творения) и «в начале» (время творения) и постоянная воспроизводимость в ритуале акта творения. Отсюда же чувство опоры и устойчивости человеческого сознания, непричастность сомнению, отчаянию и неприкаянности («Космологическая драма — пример и руководство в жизни человека и общества того периода»⁹). Для человека исторического периода (начало которого для народов и государств от Средиземноморья и до Тихого океана относится приблизительно к I тысячелетию до н. э.) характерно нарушение гармонии микро- и макрокосма, включение человека и жизни общества в сферу ценностей, взрыв закрытости космологической схемы, замена ее открытым, прямым и необратимым временем («история как научная дисциплина есть причинность плюс движение во времени»). Технику этого перехода от космологии к истории можно проследить, обратившись к структуре поэтических текстов. Тексты, отражающие акт творения, построены как ответ (или серия ответов) на вопрос, их членение связано с понятием «начала» в акте творения, в них

другими научными дисциплинами в пределах общей системы наук. В содержательном плане данное взаимодействие распадается на два этапа. На первом этапе лингвистика взаимодействует с науками, разобщенными с ней по объекту (математика, логика). Эти науки импортируют в лингвистику свои методы, обладающие, с одной стороны, достаточной абстрактностью и соответственно неспецифичностью (вследствие чего они и оказались применимыми к объекту лингвистики), а с другой стороны, той точностью и однозначностью, которых так не хватало традиционной лингвистике факта. На втором этапе (который по времени должен быть приравнен к последнему десятилетию) лингвистика начала экспортировать свои методы в науки в разной степени смежные с ней по объекту (литературоведение, история, культурная антропология и т. д.). Первый этап соответствует идейному взрыву, второй — периоду проработки выдвинутых идей. В настоящее время идейный взрыв явно переместился в область семиотики. При этом интересно, что, как отмечает В. В. Иванов, лингвистика, породившая этот взрыв, сама находится в орбите его влияния.

⁷ Тезисы докладов Летней школы... 4, с. 37.

⁸ Тезисы докладов Летней школы... 4, с. 58.

⁹ Там же.

наблюдается «последовательное нисхождение от космологического и божественного к историческому и человеческому»¹⁰. Таковы тексты, описывающие собственно космологические схемы. В схемах мифо-исторической традиции, как они предстают в «исторических преданиях», наблюдаются две знаменательные особенности: в них появляются человеческие существа, **подобные** носителям данной традиции, а события охватываются актуальной памятью коллектива. Раннеисторические предания строятся таким образом, что они по структуре сохраняют основные черты космологической схемы, но при этом вмещают новое содержание (описание новых героев, ситуаций и т. д.) Отсюда вопросно-ответная форма (история как «расспрашивание», цикличность времени в раннеисторических описаниях и попытка хотя бы частично «распрямить» временной цикл и т. д.). Космологический и исторический периоды связаны неразрывно друг с другом (последний член космологического ряда — царь в функции верховного священнослужителя — есть и первый член исторического ряда). В связи с этим встает вопрос о будущем истории. Возможно, что за историческим периодом следует иной, когда на первый план выходят ценности духовного плана, где временной план не нужен, основным является нахождение общих принципов человеческого знания, а личное бытие возводится в историческую субстанцию.

Таковы основные идеи, изложенные в докладе В. Н. Топорова. В его логике можно отчетливо видеть эффективность семиотического аппарата (в содержательном аспекте), поскольку все обращение с материалом построено на выявлении и снятии определенных противопоставлений.

В докладе В. Н. Топорова уже была вскрыта роль ритуала в развитии человеческого общества. «Цель и смысл жизни человек космологического периода видел именно в ритуале, основной общественной и экономической деятельности коллектива»¹¹. Отсюда ясна целесообразность попытки избрать ритуал в качестве типологического критерия для сравнения культур, принятой в докладе Д. М. Сегала и Ю. П. Сенокосова «К типологии культур с точки зрения ритуала». В ритуале находит отражение представление о взаимодействии космоса, социума и индивидуума, характерное для определенного типа сознания. «Наиболее простым, типологически исходным звеном можно считать ритуал нулевого типа»¹², в котором обряды инициации сочетаются «с простыми коллективными и индивидуальными ритуальными действиями, не носящими сезонного циклического характера, а совершаемыми, так сказать, экспромтом, по мере потребности». Усложнение ритуала идет по линии увеличения семиотичности (коллективное представление, индивидуальная драма, коллективная ритуальная драма), концентрации сакральности, постепенным оформлением *моделирующего* представления, характерного для «т. н. *слитных систем* сознания, в которых достигнута взаимная идентификация *микрокосма* и *макрокосма* — человека и вселенной»¹³. Подключение в данное единство третьего компонента — социума — связано и с выдвиганием его на первый план: «в статическую картину мира вводится момент истории (ср. историю восьми первопредков и космической жертвы Лебе у догонов, культы божеств дема в Микронезии ...), пусть пока мифологической»¹⁴. Таким образом, в данном докладе дается характеристика доисторического периода с ориентировкой на современные бесписьменные и первобытные (охотничьи и земледельческие) племена. Особого внимания в этой связи требует вопрос об «актуальной памяти» коллектива, рассмотренный В. Н. Топоровым в связи с «квазиисторическими» описаниями. В. Н. Топоров отметил важность для космологического периода схем, описывающих систему родства и брачных отношений в следующем смысле: «генеалогия со-

¹⁰ Тезисы докладов Летней школы ... 4, с. 59.

¹¹ Там же, с. 59.

¹² Там же, с. 76.

¹³ Там же, с. 80.

¹⁴ Там же, с. 81.

здает временной диапазон данного поколения — от предков в прошлом до потомства в будущем»¹⁵. Одновременно В. Н. Топоров, следуя за Левин-Строссом, определил схемы родства и правила брачных отношений как «переинтерпретацию в социальных терминах проблемы продолжения коллектива в потомстве и регулирования половых связей». Поэтому правила родства и брачных отношений оказываются важнейшими структурными компонентами, организующими жизнь общества, и действительно «отражают важнейший участок процесса универсального обмена (échange) культурными ценностями, без которых не может существовать ни один коллектив»¹⁶. Этот взгляд на систему родства и брачных отношений также нашел переключку в докладе Д. М. Сегала и Ю. П. Сенокосова. В прениях по этому докладу В. В. Иванов предостерег от выдвижения прямой эволюционной схемы развития религиозных представлений (подчеркнем, что для авторов важна была типологическая схема). Кроме того, как указал В. В. Иванов, характеристика общества по ритуалу и типу хозяйства не является исчерпывающей. Дело не в том, чтобы отказаться от выделения типов, а в опасности приурочения типов к какому-то отрезку времени, этапу развития: делая так, мы всегда оказываемся перед опасностью натолкнуться на сходное явление совсем другого периода.

3.

Выше были подвергнуты обсуждению проблемы развития и строения культуры при семиотическом подходе, как они трактовались в докладе IV Летней школы. Другой комплекс теоретических вопросов, поднятых на занятиях Школы, связан с научным аппаратом семиотики. В этой связи необходимо остановиться на докладе гостя IV Летней школы проф. Т. Себеока «Структурная классификация знаков». Себеок дал определение следующим знакам: сигнал, симптом, синдром, изображение, индекс, символ, эмблема, имя. *Сигнал* — это данный индивидуальный знак, вызывающий (механически или условно) определенное действие со стороны получателя. Примером сигнала может служить эхолокация у дельфинов или слово «старт». *Симптом* — принудительный автоматический безусловный знак, в котором означающее связано с означаемым естественной связью (ср. симптом болезни). *Синдром* представляет конфигурацию симптомов. *Изображение* (иконический знак) содержит геометрическое (топологическое) подобие между знаком и его денотатом (ср. образы, диаграммы, метафоры у Пирса, ср. фотографию или алгебраическую формулу). Для *индекса* характерно отношение смежности между означающим и означаемым. Этот признак совершенно отсутствует у *символа*, имеющего свой интенционал. *Эмблема* представляет абсолютный синоним слова «символ», можно сказать, что это сильно формализованный символ. *Имя* противопоставлено символу в том отношении, что оно не имеет интенционала, но в нем очерчен экстенционал.

Данная классификация объединяет типы знаков, фигурирующие в разных областях человеческого знания: с одной стороны, это сигнал (основное понятие теории информации), с другой — симптом и синдром (используемые в медицинской семиотике), наконец, знаки, используемые различными моделирующими системами. Признаки, по которым они выделяются, не являются релевантными для всего набора. Таковым, видимо, выступает только один признак — отношение к означаемому, которое может быть естественным (как в симптоме и синдроме) или условным, постоянным или окказиональным (сигнал). Другие признаки единичны, то есть они значимы для одного-двух

¹⁵ Тезисы докладов Летней школы... 4, с. 61. Роль генеалогической схемы в установлении актуальной памяти коллектива была продемонстрирована также В. В. Ивановым в докладе «Двойной принцип описания и построения знаковых систем» на конференции «Методологические проблемы кибернетики» (5—7 октября 1970 г.), организованной Научным Советом АН СССР по комплексной проблеме «Кибернетика» (Напечатано в «Материалах конференции», т. 2, М. 1970).

¹⁶ Тезисы докладов Летней школы... 4, с. 59.

видов знаков. Таков признак активности, призыва к действию со стороны получателя, вводимый в определение сигнала, или признак несистемности (то есть возможности изолированного существования знака), присутствующий в сигнале, а также, как кажется, в символе. В связи со сказанным те определения знаков, которые были даны проф. Т. Себеком, истолкования, по-видимому, трактовать как попытку лексикографического истолкования соответствующих языковых понятий, и в этом качестве классификация Т. Себека представляется полезной и поучительной.

Чрезвычайно существенным для семиотики культуры является вопрос о разных типах знаков, используемых моделирующими системами, входящими в культуру. Здесь сразу бросается в глаза различие между употреблением знаков в первичной моделирующей системе (языке) и вторичными моделирующими системами. В языке значение слова вывывается в треугольнике слово — вещь — понятие (слово, экстенционал, интенционал), причем наиболее трудно обычно определить интенционал. Этот треугольник, видимо, является не только аппаратом метаязыка, но его составляющие ощущаются и носителями языка. В этой связи следует указать на доклад Ю. И. Левина «Русская загадка: синтез, структура, отгадывание». Ю. И. Левин показывает, что при отгадывании мы идем от интенционала к экстенционалу, то есть от понятия к вещи. Доклад Ю. И. Левина может быть проинтерпретирован следующим образом: загадка — вид художественного творчества, объектом которого выступает как раз знаковая природа слова и устройство словесного знака. При этом, поскольку исходной точкой выступает интенционал, а интенционал знака вообще определим с трудом, постольку возникает многозначность загадки, и исследование формальной семантической структуры загадки сводится к способам задания интенционала при условии намеренной зашифрованности в отнесении к денотату и принципа художественной трансформации реальности.

Для вторичных моделирующих систем существенно, что знак, имеющий означающее и означаемое (вещь + понятие), одновременно используется как означающее второго ранга, которое связывается с новым означаемым (составляющим материал содержания вторичной моделирующей системы). И так, во вторичных моделирующих системах употребляются знаки повышенной сложности. При этом связь «вторичного» знака с передаваемым им материалом может быть очень различной. Вот некоторые случаи.

В докладе М. Б. Мейлаха «Куртуазный универсум как вторичная моделирующая система» совокупность основных представлений культуры Прованса XI—XIII веков и их иерархия — «куртуазный универсум» рассматриваются как модель мира носителей этой культуры, а в узком смысле — как модель, определяющая творчество трубадуров. Устанавливается корреляция фактов поэтического языка трубадуров и куртуазной культуры. В вершине иерархии культурной поэзии находится система знаков, определяющих понятие куртуазной любви. Эти знаки построены на взаимодозначном соотношении с соответствующими понятиями (например *Amors* «любовь» — выбран словесный знак, имеющий значение «любовь», этот знак поставлен в прямую связь с оппозициями куртуазной любви (*Fin 'Amors*) и символизирует ее в отличие от плотской «низкой любви» (*Fals 'Amors*) и данный знак целиком покрывает понятие любви в куртуазном универсуме).

Но между языковым знаком и символизируемым им понятием может быть и иное отношение — абсолютной произвольности, при котором значение символа можно знать, но его нельзя вывести. Это отношение было вскрыто, в частности, А. М. Пятигорским в докладе «Мир символов древней буддийской культуры». Рассматривая способ семиотизации, характерный для древней буддийской культуры, А. М. Пятигорский выделил два набора символов: первичные (*солнце, луна, дерево* и т. д.) и вторичные, причем в качестве вторичного символа может выступать любой предмет. Вторичная символика является принципиально немотивированной (ср. *заяц* как символ мужской силы), и каждая вещь существует одновременно в двух измерениях — как

реальный феномен и как потенциальный или реальный символ, при котором вещь теряет все свои свойства.

Между этими крайними полюсами — абсолютной выводимостью и абсолютной невыводимостью символа — возможен целый ряд промежуточных состояний. Вторым различительным признаком является изолированность — неизоллированность знака — символа.

В докладе Б. Ф. Егорова «Славянофильство, западничество и культурология» была сделана попытка показать, что такие факторы, как быт и поведение, неслучайным образом связаны с идеологическими позициями представителей двух общественных течений России 40-х гг. XIX в. При таком подходе (аргументированность которого в данном случае не обсуждается) одежда, внешний вид, человеческие поступки выступают симптомами, стоящих за ними морально-этических представлений.

Для таких знаков характерны две черты: 1) устанавливается определенная неконвенциональная связь между означающими (каковыми выступают уже не словесные знаки, а определенные характеристики человеческой личности) и означаемым, почему и можно говорить о симптоме, или, если угодно, о квазисимптоме¹⁷, 2) означаемое (в данном случае — идейные концепции двух противоположных общественных групп) фиксируется не одним знаком, а целой суммой знаков (ср. борода, поддевка и т. п. как символ «исконности» и т. д.)¹⁸.

Симптоматический характер знаков вообще, видимо, присутствует в тех моделирующих системах, которые оперируют с несловесными знаками. Эта симптоматическая знаковость может быть выявлена в «вещном» мире волшебной сказки и в ее сюжете (вопросам семантического анализа волшебной сказки был посвящен коллективный доклад Е. М. Мелетинского, С. Ю. Неклюдова, Е. С. Новик и Д. М. Сегала). Так, в статической модели волшебной сказки *молочная еда* дома и *жареного и мясного* у ведьмы отражает противопоставленность своего и чужого, а в динамической модели та же оппозиция проглядывает за такими событиями, как выезд героя в чистое поле, переезд через реку, въезд в темный бор или на гору, предвещающие встречу с противником. Другой пример того, как сюжет выступает в качестве симптома, можно видеть в материале, представленном Т. В. Цивьян в докладе «Баллада о «мертвом брате» в балканском фольклоре». В этой балладе выделяются общие элементы сюжета, характерные для всех вариантов, и одновременно разного рода дополнительные мотивировки, «логические связи». Так, один из вариантов содержит дополнительную мотивировку «братья хотя и имеют родню на чужбине», за которой стоит более глубокий сюжетный ход — «удаление сестры за пределы своего мира»; в свою очередь данный сюжетный ход реализует оппозицию свой мужской/свой женский (результат частичной перекрестки двух оппозиций, важных для сюжета «мертвый брат»: свой/чужой и мужской/женский); эта оппозиция, наконец, может быть возведена к противопоставлению мужского класса женскому, и тогда

¹⁷ Таким образом, симптом не есть только термин медицинской семиотики, а может быть использован (очевидно, в несколько трансформированном виде) при анализе моделирующих систем культуры.

¹⁸ Вопросам знакового поведения и знаковых характеристик общества был посвящен также доклад И. М. Бакштейна «О диахронном изменении семиотичности общества» и П. Г. Богатырева «Семантика и функция сельского этикета». В докладе П. Г. Богатырева было показано, как за различными народными обычаями и обрядами (похоронными, свадебными и др.) проглядывают более общие оппозиции, которые могут быть отнесены к сельскому этикету. В таком понимании сельский этикет может быть сопоставлен с языком в его противопоставленности речи (оппозиция *langue — parole* по Соссюру). П. Г. Богатырев проанализировал в этом плане фашианковские обряды, происходящие в последние дни масленицы в Моравской Словакии. В выборе «старека» и «младика» (организаторов увеселений, в отношениях фашианкаров и музыкантов, в том, что стареком выбирался католик, а младиком — евангелик (в селе, где присутствовали оба вероисповедания), в танцах «соло», исполнявшихся в честь отдельных групп населения и т. д., получают отражение уважение молодежи к старшему населению, «посполитость» — единство, коллективность всего населения на фашианках и т. д.

удаление сестры из семьи предстает как осуществление экзогамических тенденций. Этот случай интересен в том отношении, что в нем симптом дан в диахронии, при этом строится такой ряд, при котором каждый предшествующий член является симптомом предыдущего.

До сих пор рассматривались случаи, когда разные означающие симптоматически указывают на одно и то же означаемое, но при этом не уточняются отношения между самими означающими. Эту упорядоченность отношений между означающими можно наблюдать в мифе, для которого характерна эквивалентность симптомов одного и того же означаемого. В докладе Т. Я. Елизаренковой и В. Н. Топорова «Мифологические представления о грибах в связи с гипотезой о первоначальном характере сомы» была проанализирована роль грибов в мифологических представлениях в связи с оппозицией мужской/женский, а также в соотношении с молнией, громом, грозой и мотивом червей, вшей, мух, жаб и т. д. Касаясь деления грибов на мужские и женские, опирающееся, в целом, на их внешний вид, авторы показывают, как эта оппозиция отождествляется с целым рядом других оппозиций (противопоставлены мужские и женские названия грибов (ср. *матреча*, *окуля*, *арина*, *дуня*, но *васюха*, *иванчик*); в приметах — много мальчишек к войне и большой урожай грибов — тоже к войне; «в интерпретации символов орнамента, когда мужские и женские знаки одного уровня осмысляются как символы двух типов грибов на другом уровне; наконец, в сюжете войны мужских и женских грибов друг с другом»¹⁹ и т. д.). В этом же докладе дается и более сложный пример отождествления или связи друг с другом мифологических мотивов, за которыми стоит один и тот же пучок противопоставлений. Грибы как элементы мифологических представлений связываются, с одной стороны, с молнией и громом, грозой (иногда в их божественном воплощении), и, с другой стороны — с червями, вшами, мухами, жабами и т. д. Эти два типа связей находят отражение в названиях грибов (ср. русск. *громовик*, *дождевик* — мухомор, нем. *Fliegenpilz*, англ. *toadstool* и т. д.). Появление грибов на земле связывается с действием грома и молнии, и тогда устанавливается аналогия с реконструкцией мифа о свержении Громовержцем с неба своих сыновей и обращении их в червей, змей, жаб. Относительно данного мифа «можно предполагать, что сыновья бога грома были свергнуты им в связи с нарушением какого-то запрета, скорее всего относящегося к правилам, регулирующим отношения между полами. Похоже, что сходная тема на других уровнях существенна и для мифологических представлений о грибах»²⁰. Наконец, еще один момент — «связь грибов с молнией объясняет устойчивые мотивы, объединяющие грибы с огнем, огнивом, кремнем . . .», что снова возвращает нас к тематике соития и рождения, связанной как с огнем, так и с грибами»²¹.

Гипотеза Р. Г. Уоссона о соме как об одном из видов мухомора как раз и основана на том, что сома выступает в Ригведе как находящийся на пересечении мифологических мотивов, связанных с грибами. Сомы может рассматриваться как «дитя, возникшее в результате оплодотворения Громовержцем, Молнией Земли, *посредник* между Землей и небом»²², прослеживается связь сомы с огнем, с мужским началом и т. д.

Итак, в мифе можно видеть набор противопоставлений, до известной степени отождествляемых друг с другом и с этой точки зрения служащих эквивалентными симптомами одного и того же смысла. Интересно проследить, как такая многосмысленность знакового ряда отражается в тексте. В докладе Б. А. Захарьина «К семантическому анализу одного стародакшмирского текста» был проанализирован гимн Бхаттанараяны «Волшебная драгоценность

¹⁹ Тезисы докладов Летней школы по вторичным моделирующим системам. 4. с. 42.

²⁰ Там же, с. 43.

²¹ Там же, с. 44.

²² Там же, с. 45. Ср. рецензию Леви-Стросса на книгу Уоссона о соме в «L'homme», 1970.

восхваления» (IX век). Б. А. Захарьин устанавливает для этого гимна множество значений, которое обусловлено многозначностью исходных элементов (слов), образованием суперсегментных блоков в тексте и разнообразием их значений и т. д. Таким образом, текст имеет несколько перифрастических смыслов, причем такая возможность диктуется лингвистически уже на уровне корней.

4.

Выше был подвергнут обсуждению ряд докладов IV Летней школы в плане только одной проблемы — специфики тех знаков, которые используются в разных типах вторичных моделирующих систем. Необходимо теперь более подробно остановиться на вопросах, связанных с семиотическим исследованием конкретных моделирующих систем.

Специальное занятие IV Летней школы было посвящено *семиотике фольклора*, на котором были заслушаны уже упомянутые доклады Т. В. Цивьян (Баллада о мертвом брате в балканском фольклоре), Ю. И. Левина (Русская загадка: синтез, структура, отгадывание) и коллективный доклад Е. М. Мелетинского, С. Ю. Неклюдова, Е. С. Новик, Д. М. Сегала (Вопросы семантического анализа волшебной сказки)²⁴. Этот последний доклад, представляющий часть результатов глобального семиотического исследования русской волшебной сказки, предпринятого авторами²⁵, заслуживает более детального изложения.

Цель анализа — выявление единой мифологической картины мира русской волшебной сказки. Метод состоит в построении семантического словаря отдельных текстов и выявлении на его основе семантических полей, формирующих категоризацию сказочной семантики. Основные выводы можно свести к следующему: 1) сказочная картина мира возникает на основе фундаментальных категорий обыденного сознания — *человек, место, время*; 2) модель сказочного мира стремится к «полноте» или «замкнутости» через этапы «внутреннее состояние человека» — «внешнее состояние» — «внешнее состояние мира» — «внутреннее состояние мира». «При этом характеристики внутреннего состояния мира и человека часто совпадают (в мире «темно и холодно», а человеку «страшно и зябко»)²⁶; 3) разные типы сказок характеризуются специфическими чертами в семантической модели. Например, змеоборческому типу свойственны следующие черты: в классах «человек» и «место» дихотомия *царского/не царского*, в классе «мест» также деление на *верхний* и *нижний мир*, возникает тема *золота, драгоценностей* и т. д. 4) семантическая модель связана также с развитием сюжета. Сюжетному узлу соответствует тенденция к концентрическому укрупнению плана повествования (так, в сказках о Морозко *лес → деревня → двор → небо → горница → печь → героиня около печи, плачущая о своем горе* (внутреннее состояние)).

Предложенный анализ, кроме того, что он уже оправдал себя в предыдущих исследованиях, привлекает простотой и естественностью перехода от данных, доставляемых первичной моделирующей системой, то есть языком, к реконструкции по тексту сказочной картины мира, то есть вторичной моделирующей системы.

²⁴ Кроме того по теме «Структура фольклорных текстов» были представлены тезисы следующих докладов: С. Ю. Неклюдов. Эпические соответствия в русском и монгольском фольклоре: исторические и структурно-типологические обоснования (к постановке вопроса); Г. А. Левинтон. Некоторые общие вопросы изучения свадебного обряда; Его же. Свадебный обряд в сопоставлении с другими.

²⁵ См. Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик, Д. М. Сегал, Проблемы структурного описания волшебной сказки. «Труды по знаковым системам 4». Тарту, 1969.

²⁶ «Тезисы докладов Летней школы... 4». Тарту, 1970, с. 12.

По теме *семиотика мифа*, кроме уже изложенного доклада Т. Я. Елизаренковой и В. Н. Топорова о грибах, были представлены два доклада: Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров «К реконструкции образа Велеса—Волоса как противника громовержца (на основании вторичных источников)», Б. Л. Огибенин «Миф как частный случай семантической структуры»²⁷. Доклад о Велесе—Волосе интересен в двух отношениях. С одной стороны, он представляет образец лингвистической палеонтологии. Привлекая данные «Сказания о построении града Ярославля» (опубликовано в 1876 г., восходит к рукописи архиепископа ярославского Самуила 1781 года), а также лингвистические данные, авторы находят новые доказательства в пользу рассмотрения Велеса—Волоса — «скотьего бога» как противника Перуна в пантеоне древнерусских богов, преобладающего на северных и восточных территориях «Руси всей», а также его отождествления со св. Власием²⁸. Одновременно указывается на связь культа Велеса—Волоса с волхвами — скомохолами и приводятся те доводы (ср. Боян — *Велесов внук* в «Слове о полку Игореве»), которые позволяют сблизить «Волоса—Велеса с традицией шаманско-поэтического синкретического действия, ср. также использование медведя в культе Волоса»²⁹. С другой стороны, показательно отношение к данным вторичных источников, предложенное в докладе. Снимается оппозиция фальшивости — подлинности памятника³⁰ и выдвигается необходимость текстологического, но не священного подхода. По отношению к «Сказанию о построении града Ярославля» интересно (именно с учетом того, что текст «Сказания» был переписан и перемонтирован заново) отделить такие сведения, которые не могли быть измышлены редактором и подтверждаются анализом бесспорно старинных источников.

В докладе Б. Л. Огибенина, посвященном методике исследования мифа, представляется достойным внимания предостережение от слишком свободных трансформаций одного мифа в другой, которые возникают, по мнению Б. Л. Огибенина, в результате того, что исходные семантические составляющие мифа задаются слишком обобщенно, без сохранения их частной мотивировки (это актуально и для волшебной сказки при исследовании сюжетных трансформаций).

Следующая большая тема занятий IV Летней школы — это семиотический анализ художественных текстов и языка искусства³¹. Здесь нам хотелось бы подробнее остановиться на докладе В. В. Иванова «О структуре

²⁷ В тезисах по данной теме представлен также доклад Е. С. Семеки «К типологии оппозиций «молоко-кровь» в ритуальных и мифологических системах Индии и Цейлона».

²⁸ О Велесе—Волосе см.: В. Н. Топоров. Фрагмент славянской мифологии. «Краткие сообщения Института Славяноведения», № 30, и многочисленные статьи Р. Якобсона.

²⁹ Тезисы докладов Летней школы ... 4, с. 49.

³⁰ Подобный подход имеет значение и для анализа других памятников, ср. спор о подлинности «Слова о полку Игореве».

³¹ Сюда относятся следующие доклады: Б. А. Успенский. Фонетическая структура стихотворения М. В. Ломоносова «О сомнительном произношении буквы г в русском языке»; Г. А. Лесский. Разговор с Анакреонтом (из истории русской легкой поэзии); З. Г. Минц. О некоторых особенностях детского словесного искусства; В. М. Петров, Н. Е. Прянишников. Заметки о некоторых особенностях передачи пространства традиционными формами искусства Востока (на примере японской гравюры уки-э). Ср. также доклады по поэтике: Д. М. Лашманов. К проблеме полноты описания семантических слоев художественного произведения; В. А. Сапогов. Опыт экспликации понятия «стихотворный ритм»; Я. Пыльдмяз. О типологии систем стихосложения; Его же. Еще раз о критериях типологической характеристики верлибра; П. А. Руднев. Ритм — метр — ритмическая форма (к вопросу об уточнении стиховедческой терминологии); Т. Р. Вийтсо. Я. Пыльдмяз. К аксиоматике и транскрипции ритмы. Кроме того, были представлены тезисы следующих докладов: М. Л. Гаспаров. Оппозиция стих-проза в становлении русского стихосложения; О. Г. Ревзина. Фразеологизмы в соотношении с языковой жизнью общества и системой языка (на материале песен В. В. Маяковского «Баня» и «Клоп»); В. Н. Топоров. Без лица и названия (к реминисценции символистского образа); Б. А. Успенский. «Грамматическая правильность» и поэтическая метафора.

знаков кино», в котором были развернуты принципы новой, формирующейся науки — семиотического киноведения.

Исходным знаком, формирующим структуру кино, является кадр. В строении кинокадра можно заметить следующие особенности, отражающие как специфику кино в сравнении с другими вторичными моделирующими системами, так и развитие этого вида искусства: 1) кино по своим техническим данным могло бы быть целиком отражательным, но оно как раз не пошло по этому пути; принцип моделирования в кино окружающей действительности состоит в том, что эта действительность воспринимается как избыточное описание самой себя, а кино дает неизбыточное описание, сделанное под определенным углом зрения; 2) реализация этого принципа достигается через метонимию, являющуюся основным способом строения кинокадра. При этом очень интересно наблюдать, как в развитии структуры кинокадра по-разному воплощалась идея Р. Якобсона о том, что поэзия — это есть перевод парадигматики в синтагматику, а на языке кино — выражение метафоры через метонимию. Кадр может быть построен на основе чистой метонимии (пенснэ врача заменяет самого врача). Кино может реализовать метафору через монтаж, когда понимание метафоры основано на постановке сравниваемых предметов в одинаковый контекст (причем в одном из случаев контекст может быть имплицитным, ср. у Чаплина герой ест свои шнурки так, как если бы это было спагетти). Наконец, третий случай, в особенности характерный для современного кино, — это соединение метафоры с метонимией таким образом, что метонимическое кино дает сюжетную мотивировку для метафоры. В этом последнем случае огромную роль приобретает глубинная композиция кадра; 3) другими важными структурными признаками кинокадра является способ организации в них пространства и времени. В частности, в кино исходно заложена возможность передачи проницающего глазами действующего лица. Поэтому здесь очень актуален вопрос о точке зрения. В истории кино можно видеть смену принципа последовательного переключения точек зрения принципом синтагматического объединения нескольких дополнительных друг по отношению к другу или взаимноисключающих точек зрения («эффект Куросавы» в «Расёмоне»).

5.

Последний круг вопросов, на которых мы хотели бы остановиться — это вопрос *об общих чертах вторичных моделирующих систем, входящих в культуру*. Такая важнейшая их черта, как знаковость, системный характер, уже показаны выше. И. И. Ревзин во вступительном докладе указал еще на следующий признак: семиотика изучает такие системы, для которых чрезвычайно существенным является наличие определенных правил и норм и отношение к этим правилам. В отличие от законов естественных наук правила в языке и вторичных моделирующих системах имеют различный «ценностный» ранг (ср. также игры, законодательство): одни из них непреложны — это правила, конституирующие данную систему; другие могут нарушаться (в разной степени), причем самая возможность нарушений может служить мощным стимулом для творчества. Привлечение внимания к этой стороне устройства семиотических систем представляется очень важным. Взять хотя бы естественный язык. Разве не существованием правил с разной силой запрета порождено различие, скажем, между устной и письменной речью, и сама возможность развития языка не связана ли непосредственно с этим свойством языковой системы? Очевидно также, что новаторство и «остраненный» (по Шкловскому) характер поэтических текстов основаны, в частности, на тонком ощущении того, что еще разрешено и уже запрещено в данной системе.

В другом докладе «К развитию аналогии между языком как знаковой системой и игрой в шахматы» И. И. Ревзин остановился более подробно на роли различного рода правил, продолжив сравнение языка с игрой в шах-

маты, предложенное де Соссюром. В докладе последовательно сопоставляются язык и шахматная игра на уровне элементов, отношений, операций и правил. Это сопоставление показывает, сколь прозорливым и глубоким было в действительности сравнение де Соссюра, которое при первом взгляде может показаться лишь удачной метафорой. Действительно, на уровне элементов бросается в глаза общий принцип — из небольшого числа замкнутых элементов (фигур в шахматах, морфем в языке) образовать достаточно большой, хотя и конечный словарь, а на его основе — бесконечное множество предложений (позиций в шахматах), образующих текст (партию), результатом которой является понимание — неполное понимание — непонимание (выигрыш, ничья, проигрыш). На уровне отношений прослеживается сходство между валентными связями слов — и фигур, между памятью о связях слова и предложения — и предшествующих и будущих позициях, на уровне операций — между стратегией и тактикой в шахматах и поверхностной и глубокой структурой в языке. Наконец, сходными являются правила, действующие в языке и шахматах, причем среди них выделяются правила, конституирующие систему (см. выше), и правила, направленные на достижение максимального эффекта внутри системы, и именно с этими последними связаны различные возможности их нарушений. Конечно, шахматная игра является более простой системой, поскольку она не несет моделирующей функции, но именно поэтому подобное сравнение имеет эффект объяснительной силы по отношению к языку³².

И. И. Ревзин указал еще на один признак, важный для семиотических систем и связанный с их моделирующей функцией. В знаке, наряду с перифрастическим смыслом, то есть тем инвариантом, который сохраняется при переводе, можно выделить категориальный смысл, возникающий от специфического взаимодействия инвариантного значения с конкретным материальным воплощением знака. Очевидна эффективность такого разделения для языка (собственно с данным подходом связано все направление, так ярко заявившее о себе уже в книге Брюно «*La pensée et la langue*»). Также и если взять один и тот же смысл, находящийся материальное воплощение в знаках различных моделирующих систем, то отчетливо вскрыется несовпадение их категориального смысла (И. И. Ревзин ссылался на работы П. Г. Богатырева, показывающие особый эффект, который возникает при исполнении обычного драматического текста в кукольном театре)³³.

Для большей части моделирующих систем существенным является вопрос о воплощении в них в той или иной мере акта коммуникации, и в связи с этим актуальна дальнейшая разработка (выделение важнейших составляющих, их взаимодействие) акта коммуникации, а также подход к моделирующим системам в терминах говорящего — слушающего. Этой теме был посвящен доклад Ю. М. Лотмана «О двух моделях коммуникации и их соотношении в общей системе культуры». Ю. М. Лотман рассмотрел случай, когда адресант — адресат совпадают («я — я», внутренняя коммуникация или автокоммуникация, противопоставленная «я — ты», внешней коммуникации). При автокоммуникации происходит трансформация исходного текста благодаря новому коду; и эта трансформация состоит в возрастании информации через взаимодействие текста с новым кодом. Из двух типов автокоммуникации —

³² В частности, существенно еще одно замечание И. И. Ревзина: и в шахматах, и в языке кибернетическое моделирование натолкнулось на принципиальные трудности, связанные с тем, что в обоих случаях человек существенно пользуется своей интуицией, которая не моделируется в терминах полного перебора.

³³ Близкое к данной идее, но более дробное разграничение смыслов было предложено в докладе Д. М. Лашманова «К проблеме полноты описания семантических слов художественного произведения». (Автор оперирует понятиями значения, значимости, смысла, содержания.) Конкретный пример взаимодействия двух смыслов (фантастического, реально-аллегорического) содержался в докладе З. Г. Минц «О некоторых особенностях языка детского словесного искусства». З. Г. Минц показала, что произведения К. И. Чуковского делятся на две группы: одноплановые и двуплановые («Крокодил», «Тараканище»), содержащие аллерию. Дети по-разному воспринимают эти два типа произведений (хотя аллегорический смысл для них вроде бы не существует).

мнемонического (сообщение себе с целью сохранения имеющейся информации) и инвенционного (сообщение себе с целью прироста информации), особенно интересен последний, поскольку он позволяет разобрать системы, организованные на уровне синтактики (ритмическая повторяемость) и при этом вбирающие в себя произвольно связываемую с ними семантику. Такие системы характерны для фольклора, и они позволяют перекинуть мост от фольклора к авангардизму как искусству, принципиально ориентированному на организованную синтактику, содержание которой создается воспринимающим (ср. абстрактную живопись)³⁴.

6.

Заканчивая обзор занятий IV Летней школы, необходимо еще указать на ряд интересных дискуссий, развернувшихся вокруг отдельных докладов. Так, например, в связи с докладом Л. Э. Мяля «Три термина праджняпарамитской психологии» встал вопрос о существовании буддизма как единого течения философской мысли. Л. Э. Мяль защищал точку зрения, что буддизм как цельная школа не существует, в нем столько же школ, сколько и в западной философии. Л. Мялю возражал А. М. Пятигорский, указавший, что под буддизмом следует понимать единство типа умонастроения, типа человека и типа текста и что можно выделить такие общие инвариантные признаки во всех буддийских школах, которые именно позволяют и даже требуют говорить о нем как о цельном и замкнутом философском направлении.

Содержательным было также обсуждение верлибра (в связи с докладом В. А. Сапогова «Опыт экспликации понятия стихотворный ритм», ср. также доклад Я. Пыльдыя «Еще раз о критериях типологической характеристики верлибра»). По мнению В. В. Иванова, отсутствие теории верлибра связано с тем, что его рассматривают как наиболее расслабленный стих. Между тем для верлибра как раз характерна строгая ограничительность, скажем, в пределах 2—3 строк, которая снимается при переходе к 4-ой строке. Ю. И. Левин предложил следующее определение: верлибр — это стих, где автор сам выбирает для себя набор ограничений.

Специальное заседание было посвящено обсуждению книги Б. А. Успенского «Поэтика композиции» (М., изд. «Искусство», 1970).

Занятия IV Летней школы окончены. Семиотические исследования вторичных моделирующих систем продолжают.

³⁴ По данной теме были предложены также тезисы доклада Ю. И. Левина «Об описании коммуникативных ситуаций», в котором строится формальная модель коммуникативной ситуации включающая оценку сообщения различными адресатами в параметрах истинности, ложности, абсурдности и т. д.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Вяч. Вс. Иванов. Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики	5
--	---

Миф, фольклор и религия как моделирующие системы

Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров. К проблеме достоверности поздних вторичных источников в связи с исследованиями в области мифологии (Данные о Велесе в традициях Северной Руси и вопросы критики письменных текстов)	46
Т. В. Цивьян. Сюжет «приход мертвого брата» в балканском фольклоре (К анализу сходных мотивов)	33
В. Н. Топоров. О космологических источниках раннеисторических описаний	106
С. Ю. Неклюдов. Заметки об эпической временной системе	151
Ю. И. Левин. Семантическая структура русской загадки	166
А. М. Пятигорский. Психологическая система раннего буддизма и некоторые семиотические проблемы теории современной психиатрии	191
Уку Мазинг. О влиянии индо-германской модели отрицания на семитские и финно-угорские языки	201

Семиотика культуры

Ю. М. Лотман. О двух моделях коммуникации в системе культуры	227
М. Б. Мейлах. К вопросу о структуре «куртуазного универсума» трубадуров	244
Б. Ф. Егоров. Славянофильство, западничество и культурология	265
А. М. Пятигорский. Замечания о структуре текста Дхаммасангани (III)	276
Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский. Миф — имя — культура	282

Семиотика искусства

П. Г. Богатырев О взаимосвязи двух близких семиотических систем (Кукольный театр и театр живых актеров)	306
--	-----

А. М. Пятигорский. Введение в психологию Абхидхаммы (Несколько замечаний по психосемантике)	330
Б. М. Гаспаров. Статья Ф. Гершковича и проблемы структурно-семиотического изучения музыкального текста	341
Ф. Гершкович. Тональные истоки шенберговой додекафонии	344

Поэтика. Анализ текста

Ю. М. Лотман. Замечания о структуре повествовательного текста	382
З. Г. Минц. Функция реминисценций в поэтике А. Блока	387
М. Г. Тарлинская. Опыт атрибуции стихотворного текста	418
Р. Д. Тименчик. К семиотической интерпретации «Поэмы без героя»	438

Общие вопросы семиотического описания

Ю. К. Лекомцев. Психическая ситуация, предложение и семантический признак	444
Д. А. Здоровов. К вопросу о связанности текста	464

Публикации и обзоры

Н. Тарабукин. Смысловое значение диагональных композиций в живописи	472
Ю. М. Лотман. О. М. Фрейденберг как исследователь культуры <i>Приложение: Список научных работ О. М. Фрейденберг</i>	482
Из научного наследия О. М. Фрейденберг	
1. Происхождение пародии	
2. Происхождение литературной интриги	
3. Что такое эсхатология?	490
Ю. И. Левин. <u>С. И. Бернштейн</u>	515
С. И. Бернштейн. Художественная структура стихотворения А. Блока «Пляски осенние».	521
Е. В. Пастернак. Дополнение к публикации Первых опытов Б. Пастернака. Переводы из Рильке	546
Т. М. Николаева. Рецензия на книгу: N. Kauchtschischwili, La narrativa di I. S. Turgenev. Problemi di lingua e arte. Milano 1969	549
О. Г. Ревзина. IV Летняя школа по вторичным моделирующим системам (Тарту, 17—24 августа 1970 г.)	553

SISUKORD

V. V. Ivanov. Missugune tähtsus on tänapäeva semiootikas M. M. Bah- tini seisukohtadel märgist, lausungist ja dialoogist?	5
--	---

Müüt, folkloor ja religioon modelleerivate süsteemidena

V. V. Ivanov, V. N. Toporov. Hülste sekundaarsete allikate usal- dusväärseuse probleemist seoses mütolooogia-alaste uurimustega (Andmeid Veesi kohta Põhja-Venemaa traditsioonides ja kirjalike tekstide kriitika küsimused)	46
T. V. Tšivjan. «Surnud venna tuleku» süžee Balkani folklooris (Sar- naste motiivide analüüsi)	83
V. N. Toporov. Varajaste ajalooliste kirjelduste kosmoloogilistest alli- katest	106
S. J. Nekljudov. Märkmeid eepilisest ajasüsteemist	151
J. I. Levin. Vene mõistatuste semantiline struktuur	166
A. M. Pjatigorski. Varabudismi psühholoogiline süsteem ja täna- päeva psühhiaatria teooria mõned semiootilised probleemid	191
Uku Masing. Indo-germaani eituse mudeli mõjust semiidi ja soome-ugri keeltele	201

Kultuuri semiootika

J. M. Lotman. Kommunikatsiooni kahest mudelist kultuuri süsteemis	227
M. B. Meilakh. Trubaduuride «kurtuaasse universumi» struktuuri küsimusest	244
B. F. Jegorov. Slavofiilsus, läänlus ja kulturoloogia	265
A. M. Pjatigorski. Märkmeid «Dhammasangani» teksti struktuuri kohta (III)	276
J. M. Lotman, B. A. Uspenski. Müüt — nimi — kultuur	282

Kunsti semiootika

<u>P. G. Bogatõrjov</u> . Kahe lähedase semiootilise süsteemi vastastikus- test seostest (Nukuteater ja tavaline teater)	306
A. M. Pjatigorski. Sissejuhatus Abhidhamma psühholoogiasse (Mõned psühho-semantilised tähelepanekud)	330
B. M. Gasparov. F. Gerškoviči artikkel ja muusikateksti struktuurilis- semiootilise uurimise probleeme	341
F. Gerškovič. Schönbergi dodekafoonია tonaalsed allikad	344

Poeetika. Teksti analüüs

J. M. Lotman. Märkmel juhustava teksti struktuuri kohta	382
Z. G. Mints. Tsitaadi funktsioon A. Bloki poeetikas	387
M. G. Tarlinskaja. Luuleteksti atribuutsiooni katse	418
R. D. Timentšik. «Kangelaseta poemi» semiootilisest interpretatsioonist	438

Semiootilise kirjeldamise üldküsimumi

J. K. Lekomtsev. Psüühiline situatsioon, lause ja semantiline tunnus	444
J. A. Zdorovov. Teksti seotuse küsimusest	464

Publikatsioonid ja ülevaateid

N. Tarabkin. Diagonaalkompositsioonide mõtteline tähendus maalikunstis	472
J. M. Lotman. O. M. Freidenberg — kultuuriuurija. Lisa: O. M. Freidenbergi teaduslike tööde nimekiri	482
O. M. Freidenberg.	
1. Paroodia päritolu	
2. Kirjandusliku intriigi päritolu	
3. Mis on eshatoloogia?	490
J. I. Levin. <u>S. I. Bernštein</u>	515
S. I. Bernštein. A. Bloki luuletuse «Sügisese tantsud» kunstiline struktuur	521
J. V. Pasternak. Täiendus B. Pasternaki «Esimeste katsetuste» väljaandele. Rilke tõlked	546
T. M. Nikolajeva. Retsensioon: N. Kauchtschischwili, La narrativa di I. S. Turgenev. Problemi di lingua e arte. Milano 1969	549
O. G. Revzina. Sekundaarsete modelleerivate süsteemide alane IV suvekool (Tartu, 17.—24. august 1970)	553

CONTENTS

- V. V. Ivanov. The significance for contemporary semiotics of the ideas of M. M. Bakhtin on the sign, utterance and dialogue 5

Myth, Folklore and Religion as Modelling Systems

- V. V. Ivanov, V. N. Toporov. On the problem of the reliability of late secondary sources in connection with studies in mythology (Data on Veles in the tradition of Northern Russia and questions of the criticism of written texts) 46
- T. V. Zivyan. The subject "advent of the dead brother" in Balkan folklore (On the analysis of similar motifs) 83
- V. N. Toporov. On the cosmological sources of early historical descriptions 106
- S. I. Nekhlyudov. Some notes on the epic temporal system 151
- B. I. Levin. The semantic structure of the Russian riddle 166
- A. M. Pyatigorsky. The psychological system of early Buddhism and some semiotic problems of the theory of contemporary psychiatry 191
- Uku Masing. On the influence of the Indo-German pattern of negation 201

Semiotics of Culture

- J. M. Lotman. About two models of communication within the system of culture 227
- M. B. Meilakh. About the problem of the structure of "l'univers courtois" 244
- B. F. Jegorov. Slavophilism, occidentophilism and culturology 265
- A. M. Pyatigorsky. Some notes on the structure of the Dkhammacangani texts (III) 276
- Y. M. Lotman, B. A. Ouspensky. Myth — Name — Culture 282

Semiotics of Art

- P. G. Bogatyrev**. On the interrelationship of two close semiotic systems (Puppet show and theatre of living actors) 306
- A. M. Pytigor'sky. An introduction to Abhidhammic psychology (Some psychosemantic considerations) 330
- B. M. Gasparov. F. Gerschkovic's article and some problems of the structural-semiotic study of a musical text 341
- F. Gerschkovic. Tonal sources of A. Schönberg's dodecaphony 344

Poetics. Textual Analysis

J. M. Lotman. Some remarks on the structure of a narrative text . . .	382
Z. G. Minz. The function of quotations in the poetics of A. Blok . . .	387
M. G. Tarlinskaya. An attempt at the attribution of a poetic text . . .	418
R. D. Timenchik. Towards the semiotic interpretation of "A poem without a hero"	438

General Questions of Semiotic Description

I. K. Lekomtsev. Psychological situation, sentence and sematic sign . . .	444
Y. A. Zdorovov. On the problem of continuity of a text	464

Publications and Reviews

N. Tarabukin. The semantic significance of diagonal compositions in painting	472
J. M. Lotman. O. M. Freudenberg as a culture theoretician. Appendix: The works of O. M. Freudenberg	482
O. M. Freudenberg. 1. The origin of parody 2. The origin of literary intrigue 3. What is eschatology?	490
I. M. Levin. [S. I. Bernstein]	515
S. I. Bernštejn. Artistic structure of A. Blok's poem "Dances of Autumn"	521
Y. V. Pasternak. An addition to the publication "B. Pasternak's early works. Translations from Rilke"	546
T. M. Nikolayeva. A review of N. Kauchschischwili. La narrativa di I. S. Turgenev. Problemi di lingua e arte. Milano, 1969	549
O. G. Revzina. Fourth Summer School on Secondary Modelling Systems (Tartu, August 17—24, 1970)	553

Цена 4 руб. 33 коп.

TÜ RAAMATUKOGU



1 0300 00511812 2