

ЕЖИ ФАРИНО

*Введение
в литературоведение*



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ



Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена

Ежи Фарино

ВВЕДЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Учебное пособие

*Допущено Учебно-методическим объединением
по направлениям педагогического образования
Министерства образования и науки Российской Федерации
в качестве учебного пособия
для студентов высших учебных заведений*

Санкт-Петербург
Издательство РГПУ им. А. И. Герцена
2004

**ББК 83.3(2Рос)я73
Ф 24**

На обложке воспроизведена работа С. А. Гончарова «Сны Кота»

Фарино Ежи

Ф 24 Введение в литературоведение: Учебное пособие. СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. — 639 с.

ISBN 5–8064–0524–9

Книга известного польского слависта Ежи Фарино является и учебным пособием, и научным трудом, который вводит в систему представлений о мире литературного произведения и поэтических языках, моделирующих этот мир.

В книге предлагаются способы и пути анализа и интерпретации литературного произведения (и шире — произведения искусства) через объяснение смысловой значимости всех его структурных компонентов. Теоретико-литературные вопросы разбираются на примерах из русской литературы, иногда с параллельными примерами из польской, привлекаются произведения других видов искусства, фольклорный и мифологический материал. Учитывается обширный корпус современных западноевропейских и русских структурно-семиотических и культурологических исследований.

Книга рекомендуется в качестве учебного пособия не только в образовании филологов по курсам «Введение в литературоведение», «Теория литературы», «Поэтика». Она будет полезна будущим искусствоведам и культурологам, а также всем, кто стремится к пониманию произведения искусства и умению его интерпретировать.

ББК 83.3(2Рос)я73

ISBN 5–8064–0524–9

© Ежи Фарино, 2004
© С. А. Гончаров, вступительная статья, 2004
© А. А. Корольчук, оформление обложки, 2004
© Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004
© Copyright by Polish Scientific Publishers P.W.N.,
Warszawa, 1991

ОГЛАВЛЕНИЕ

Западная славистика. Ежи Фарино.....	5
Предисловие	9
Часть I. ВВОДНЫЕ ГЛАВЫ. МИР: ПЕРСОНАЖИ.....	11
1. Художественное произведение	13
1.0. Эстетическая функция	13
1.1. Творческий процесс	20
1.2. Произведение как источник информации.....	25
1.3. Стрoение произведения.....	27
1.4. Структура и моделирование	36
1.5. Код — поэтическая система — поэтика	46
2. Наука о литературе	49
2.0. Источник сведений	49
2.1. Литературная критика	51
2.2. История литературы	55
2.3. Теория литературы	57
2.4. Поэтика и ее разновидности	59
2.4.1. Нормативная поэтика	61
2.4.2. Имманентная поэтика	63
2.4.3. Описательная поэтика.....	64
2.4.4. Историческая поэтика.....	65
2.4.5. Структурная и порождающая поэтика	66
2.4.6. Основные разделы поэтики	67
2.5. Описание — анализ — интерпретация	69
3. Моделирующий характер мира произведения.....	71
3.0. Язык как «мир» и мир как «язык».....	71
3.1. Значимости мира	71
3.2. Символ и аллегория	83
4. Литературные персонажи	103
4.0. Общая характеристика	103
4.1. Состав персонажей	109
4.2. Имена	127
4.3. Формы обращения	155
4.4. Портрет	162
4.5. Костюм и нагота.....	179
4.6. Тело. Анатомия. Метаморфозы	201
4.7. Дефекты. Недуги.....	229
4.8. Поведение. Жесты. Этикет.....	241
4.9. Второстепенные сведения	261
4.10. Некультурность.....	266

Часть II. ПРЕДМЕТНЫЙ МИР. ОРГАНИЗУЮЩИЙ ХАРАКТЕР ТЕКСТА	271
5. Предметный мир	273
5.0. Вводные замечания	273
5.1. Природа	276
5.2. Свет. Темнота	295
5.3. Звук. Тишина	307
5.4. Цвет	316
5.5. Запах	327
5.6. Форма. Фактура	336
5.7. Движение	345
5.8. Пространство и время мира	356
5.9. Искусство в искусстве	371
5.10. Пространство и время текста. Организующие инстанции	374
Часть III. РЕЧЕВЫЕ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ УПОРЯДОЧЕННОСТИ ТЕКСТА	425
6. Речевые уровни текстового образования	427
6.0. Речевая организация текста	427
6.1. Ритмическая организация текста	430
6.2. Личность и ритм	433
6.3. Ритм и творческий процесс	440
6.4. Ритм и восприятие	460
6.5. Ритм и исполнение	465
6.6. Функции ритма	469
7. Линейность и дискретность текста	475
7.1. Линейность — последовательность — градация	478
7.2. Дискретность — беглость — подробность	504
7.3. Симультианность — непрерывность	557
<i>Примечания</i>	<i>580</i>
<i>Литература</i>	<i>612</i>

ЗАПАДНАЯ СЛАВИСТИКА. ЕЖИ ФАРИНО

Более десяти лет эту книгу ждали в России ученые, преподаватели и студенты. Несколько издательств брались за ее переиздание, но всякий раз, когда, казалось, оставался один шаг до завершения работы, возникали непреодолимые препятствия. Эта книга — учебник и одновременно научный труд — связана со всей филологической судьбой Ежи Фарино, она вобрала его многолетний опыт монографических разборов огромного количества конкретных текстов.

Жанр этой книги — порождение литературоведческой культуры XX века Восточной и Центральной Европы (Польши, России, Чехии). На Западе литературоведческих трудов, тяготеющих к форме учебного пособия, не знают (там пишутся трактаты). Но и в пределах своего жанра она занимает совершенно особое и самостоятельное место. Е. Фарино учитывает опыт предшествующих описательных поэтик, но модифицирует его в сторону поэтики функциональной, согласуя с достижениями актуальных структурно-семиотических исследований, прежде всего с традициями тартуской и московской структурно-семиотической и культурологической школ. Отличает эту книгу и ее установка, внешне оппозиционная к схеме описательных поэтик. Ни проблематика, ни опыт этих поэтик нигде не вычеркиваются, только иначе ставятся вопросы и дается иная последовательность изложения, цель которой — показать концептуализирующий характер привлекаемого литературой материала. В книге нет открытой полемики с исследованиями по литературе. Чужие наблюдения вводятся либо на правах равноправных, либо как возможные толкования (здесь ссылочная литература — не столько цитируемые источники, сколько своеобразная хрестоматия-справочник по данному вопросу или источник иной интерпретации данного текста, — подобное знакомство было особенно важно в годы намеренного замалчивания большинства таких публикаций). Полемический аспект направлен тут на другое — на преодоление инерции приносимых в университеты расхожих представлений о культуре, литературе или искусстве и часто яростно защищаемых студентами. Но опять-таки ученый полемизирует не в форме прямого отрицания, а под видом показа, каким образом подобные представления функционируют в нашей культуре и как они могут стать активным материалом литературы. Вот это, думается, и гарантировало данной книге совершенно особое и самостоятельное место в западной славистике.

Интерес к тартуской и московской структурно-семиотической и культурологической школам возник у Ежи Фарино после знакомства с книгой Норберта Винера *Кибернетика и общество*, определившей его понимание принципов порождения информации (попутно отметим значение этого труда и для самой тартуской школы). Первая диссертационная работа так и называлась — «Формирование информации в литературном тексте» (защита не состоялась, ибо тема была закрыта в связи с событиями 1968 года). На работу в этом же направлении автора ориентировало и хорошее знакомство с трудами Гумбольдта, Потебни, Выготского, а несколько позднее (с 1965 года) — работы тартуско-московской школы. Ежи Фарино никогда не понимал тех, кто жаловался на трудность *Структуры художественного текста* Ю. М. Лотмана или подобных книг: «Ко мне *Лекции по структуральной поэтике* попали (из

Праги!) на одну ночь в самом начале моей ассистентуры и никаких затруднений в понимании их не вызывали, на следующий день, отдав книгу, я мог излагать ее положения как некие очевидности», — вспоминает Е. Фарино.

Фарино был первым переводчиком на польский язык в 60–70-е годы работ Ю. Д. Апресяна, В. В. Иванова, Ю. М. Лотмана, З. Г. Минц, В. Н. Топорова, И. И. и О. Г. Ревзиных, Т. В. Цивьян, А. К. Жолковского, потом Н. Д. Арутюновой, М. Л. Гаспарова и др. — это более 50 статей и 2 книги. Интуитивный выбор авторов оказался удачным, и польская славистика получила возможность познакомиться с лучшими советскими теоретическими работами, которые актуальны до сих пор и входят в классический набор обязательных текстов в образовании филолога. Следует, наверное, сказать и о том, что популяризация советской структурно-семиотической школы в 60–70-е годы в Польше была поступком, требующим смелости. В значительной степени уход Ежи Фарино из Варшавского университета был связан с научной ориентацией на структурно-семиотический метод, тем более что и в самом СССР развитие научной мысли в этом направлении не одобрялось. Кстати, даже рецензию (разумеется, по-студенчески восторженную) на первое издание *Введения в литературоведение* Фарино, вышедшее в Катовицах, которую автор этих строк написал, будучи студентом, совместно с Петром Трублаевичем, газета, издаваемая тогда ЛГУ им. А. А. Жданова, не опубликовала.

Ежи Фарино давно знают в России как оригинального и глубокого исследователя семиотики и мифопоэтики русского авангарда; автора монографий, капитальных трудов по творчеству Марины Цветаевой и Бориса Пастернака (список основных работ см. в конце книги), а в последние годы — участника международного лекционного цикла «Западные слависты в Герценовском университете» в Петербурге, лектора в РГГУ в Москве, автора статей российских журналов и межвузовских сборников, организатора серии престижных международных конференций, главного редактора академического журнала «*Studia Litteraria Polono-Slavica*» и, наконец, руководителя проекта «Мифологемика и мотивика XIX–XX вв.». Его статьи публикуются во многих европейских славистических журналах и наиболее авторитетных международных сборниках, редкая международная конференция проходит без его участия, университеты многих стран приглашают Фарино провести курсы лекций. Теоретические идеи Фарино и его метод обрели сторонников в разных странах, их развивают талантливые исследователи Анна Маймескулов и Роман Бобрик в Польше, не без влияния идеи автореферентности Фарино строит теорию литературного дискурса Арпад Ковач в Венгрии, заметно влияние его работ и в российских исследованиях. Однако широкую известность в научных и преподавательских кругах получило — и не случайно — именно его *Введение в литературоведение*; первое трехтомное издание (1978–1980, Катовице), ставшее давно библиографической редкостью, затем дополненное и переработанное второе издание прежнего третьего тома (1991, Варшава) появились малым тиражом в Петербурге, Москве, Омске, Одессе, Перми, Ижевске и других городах. Первая апробация книги давно прошла во многих зарубежных и российских вузах, и с тех пор литературоведы надеялись на ее переиздание в России, чтобы она стала доступной каждому студенту.

Эта уникальная и фундаментальная книга является оригинальным и нетрадиционным учебным пособием сразу по нескольким филологическим курсам — «Поэтике», «Введению в литературоведение» и «Теории литературы», кроме того, она полезна не только филологам (студентам, магистрантам и аспирантам), но и обучающимся по другим направлениям, например «Художественное образование», ибо дает как общие, так и конкретные приемы анализа и интерпретации не только текста литературного, но вообще художественного. Книга ценна не только своей теоретической системой, но и подкрепляющей ее практикой анализа. В ней теоретические положения выводятся из разбора огромного количества самых

разнообразных стихотворных, прозаических, живописных и других текстов. Каждый разбор оригинален и нагляден последовательностью литературоведческого исследования, мотивацией и аргументами; прочтение текстов ученого открывает по-новому практически каждую рассматриваемую им поэтику (от Пушкина и Гоголя до Булгакова и Пастернака). В этом отношении книга становится не только хрестоматией по анализу текста, своеобразным справочником и микроэнциклопедией, но и методическим пособием для студентов. Она действительно может научить видеть и читать текст, и не только литературный.

Учебная и методическая ценность и достоинство книги Ежи Фарино сочетаются с серьезностью и глубиной научного труда, в котором предлагается системная разработка целого комплекса современных литературно-теоретических проблем и аспектов с семиотической точки зрения (мифологизация и этимологизация как источники семантики, интертекстуальность и интермедальность и др.). Опираясь на обширный корпус новейших исследований советских и западных филологов, культурологов, искусствоведов, актуализируя целый ряд проблем, автор удачно сочетает репрезентативность современной филологии с разработкой собственных положений.

Ежи Фарино сосредоточивает читательское внимание на различных аспектах литературного произведения, на его «мире» и поэтических языках, организующих и моделирующих этот мир. Одна из проблем преподавания литературы заключается в том, что, во-первых, чаще изучается не столько литература, сколько дискурс о литературе, а во-вторых, ее мир обсуждается чаще всего как мир, который находится вне слова и текста. Существующие отечественные пособия и учебники, в отличие от книги Фарино, как правило, исходят из самых общих категорий, при помощи которых можно, скорее, **только квалифицировать-классифицировать, но не анализировать**, в результате чего сфера теоретического знания существует в отрыве от предмета познания. Можно много знать о тропах, персонажах и т. д., уметь их определять и квалифицировать, но не уметь анализировать текст. Миметические и гносеологические концепции искусства долгие годы в отечественном литературоведении фактически подменяли предмет анализа, особенно в тех литературных формациях, которые отмечены «жизненным правдоподобием» (этот подход наиболее сильно ощущается до сих пор в школьном и вузовском преподавании). Словесный текст, его общеязыковые, первичные свойства и возможности обычно анализируются в отрыве от других уровней текста. Так не замечаются глазом стекла, сквозь которые мы смотрим на мир. Вот о таких «стеклах» и их свойствах, определяющих особенности литературного мира, и идет речь в исследовании. Даже только знакомство с оглавлением книги обнаружит необычность и ее построения, вычлененной системы категорий/свойств, с помощью которых описывается литературное произведение.

Кроме того, литература в понимании Фарино автореферентна, т. е. она направлена на саму себя и только из себя строит собственный смысл. Он выводится из «языка»/значимостей социофизического мира, всего его состава и его свойств, которые неразрывно связаны с семантическим универсумом культуры и его историей. Исторический/диахронический аспект здесь присутствует имплицитно в конкретных разборах текстов как универсум культуры, осуществляющий непрерывное наследование и трансформацию смыслов на всех уровнях мира произведения и текстопостроения. Этим объясняется широкое привлечение фольклорно-мифологического, этнографического, литературного, социально-исторического, этимологического и другого материала как источника информации. Вопросы «мастера» (так его зовут ученики), обращенные к тексту: почему и для чего автор произведения ввел в свой мир именно эту реалию, имя, лексему, придал именно такое словесное выражение, наделил именно такими предикациями, какова их функция, что и каким образом извлекается и актуализируется автором текста из семантики культуры?

Очень важное место в системе ученого занимают понятия словесного выражения атрибута, предиктирующего элемента и парадигматической серии, которые соотносятся с семантикой объекта в культуре. И здесь Фаино освещает одну из сложнейших проблем современной теории литературы: как соотносятся языковые ярусы друг с другом и с ярусами внеязыковыми и каков механизм их семантизации? Вот центральная проблема, которую детально разработал и блестяще продемонстрировал на конкретных разборах Фаино. Все это, разумеется, не означает, что работа решает и «закрывает» все проблемы анализа и интерпретации текста, напротив, она является стимулом для дальнейших размышлений. Остается еще только ожидать, что автор все-таки закончит приостановленную на данном томе переработку своего *Введения*, т. е. в том же ключе допишет прежние I и II тома.

Но так или иначе, российская высшая школа получила ценное учебное пособие, а литературоведы и искусствоведы — стимул для плодотворного диалога.

С. А. Гончаров,
доктор филологических наук, профессор,
проректор РГПУ им. А. И. Герцена
1993–2004 гг.

ПРЕДИСЛОВИЕ

С первых же слов уместно предупредить читателя, и прежде всего студента, что предлагаемая книга не являет собой ни исчерпывающего свода знаний о литературном произведении, ни тем более свода незыблемых истин, подлежащих заучиванию. Основная ее задача — привлечь внимание к важнейшим свойствам литературного произведения и показать хотя бы некоторые из функций этих свойств. Предполагается, что, ознакомившись с приводимыми здесь примерами, читатель будет в состоянии подобрать аналогичные и, вероятнее всего, более удачные свои, обратить внимание на некие новые, здесь не рассматриваемые, свойства литературного текста, а также поставить вопрос о весомости данного явления для произведения, автора, литературной формации и о его исторической эволюции.

Предпочтение свойств текста и их функций объясняется дидактической практикой автора. Работа студента с художественным произведением, как литературным, так и в случае театральной постановки, фильма или картины, чаще всего затормаживается на самом пороге, сводится лишь к обсуждению его событийного уровня и к механическому опознанию некоторых так называемых «художественных приемов». Более же принципиальный очередной шаг обычно даже и не подразумевается. В частности, не предвидится такой существенный вопрос, как вопрос о функции и о смысловой нагрузке опознанных компонентов текста. Не вызывает никакого вопроса не только проблема взаимосвязи между отдельными «приемами», но даже и влияние «приемов» на смысл событий. О разнице же между одними и теми же событиями возникающей в результате применения речевых, сценических, фотографических или живописных средств говорить уже и вовсе не приходится.

В этом отношении предлагаемая книга сознательно отклоняется от принятых образцов учебных пособий. Она исходит из следующего фундаментального положения: любой элемент текста, любое его свойство может нести определенную смысловую нагрузку, может быть *з н а ч и м о*. Спрашивая, какими свойствами обладает художественный текст, и описывая обнаруженные свойства, она одновременно спрашивает и о другом: «Как данное свойство используется литературой и какими смыслами оно может нагружаться?» Короче говоря, здесь постоянно объединяются опознание и интерпретация, знания и их применение, т. е. оба смысла заглавного слова, «литературоведение», которое подразумевает ‘вѣдение’ как «знание» литературы или, точнее, литературного произведения, с одной стороны, а с другой — как «знание» науки о литературе. Первое — «введение в литературное произведение» — осуществляется как при помощи многочисленных разборов конкретных произведений или их фрагментов, так и при помощи выбора проблематики и ее последовательности. Второе же — «введение в науку о литературе» — при помощи частых отсылок к существующей научной литературе и расширенных выдержек.

Новейшие достижения языкознания, литературоведения, искусствоведения и других гуманитарных дисциплин расширили круг представлений о способах и средствах закрепления и передачи информации (смысла). Знакомство с ними позволяет обнаружить в литературном тексте *з н а ч и м о с т ь* таких, порой весьма элементарных, свойств, которые до недавнего времени либо вообще не замечались, либо считались содержательно безразличными и поэтому оставались за пределами даже наиболее современных учебных пособий. Включая такие сведения в данное изложение, мы были озабочены не столько эрудицией читателя, сколько диапазоном осознания литературоведческой проблематики, с одной стороны, а с другой — подготовкой студента к относительно беспрепятственному общению с актуальной критической и теоретической литературой.

Литература не существует изолированно от других видов коммуникации. Как известно, специфика одного предмета ярче всего выявляется на фоне другого. По этой причине, рассматривая некоторые свойства литературы, мы неоднократно включаем в наш кругозор не только другие виды искусства и не только теоретические искусствоведческие исследования, но и явления массовой культуры.

Литературное произведение не существует вне языка. Ошибочно, однако, было бы считать, что литература говорит по законам бытового общения и что она говорит лишь одним этим языком. Распространено мнение, что литература «показывает» мир. Но это справедливо только отчасти: мир редко бывает ее конечной целью. Чаще всего литература говорит также и всеми возможными свойствами «показываемого» мира. В таких случаях мир получает права своеобразного другого «языка», становится «средством коммуникации». Этот факт отражен в предлагаемом пособии в виде отдельной части, специально посвященной проблемам мира литературного произведения. Но оба этих «языка» (а точнее, обе разновидности литературного материала, т. е. речь и мир) не независимы друг от друга, а связаны сложными диалектическими отношениями. Задача показать эти отношения возложена на последовательность изложения, на композицию данного пособия.

Правда, пособие построено так, что его можно читать в произвольном порядке, в зависимости от предпочтений или потребностей им пользующихся. Но тем не менее у предлагаемой последовательности есть ряд серьезных преимуществ. Во-первых, она движется от уровня (от «мира»), свойственного и многим другим искусствам, в сторону уровней, свойственных только данному искусству (литературе). Во-вторых, она начинается с уровня, считающегося наиболее «понятным», легче всего воспринимаемым, к уровням чаще всего пренебрегаемым, считающимися широким читателем, зрителем или слушателем «второстепенными». В-третьих, эта последовательность — в отличие от традиционной — позволяет показать зависимость структуры мира от используемых речевых средств и связь между отдельными вычленяемыми уровнями произведения. В-четвертых же, она показывает существенную разницу (по крайней мере, функциональную) между внешне такими же уровнями в бытовом высказывании и в высказывании художественном. Об этом мне приходилось уже говорить в «Заключительных уточнениях» первого варианта данного пособия, но осуществить там сказанное предоставляется возможность лишь теперь, во втором варианте. Этот отличается от предыдущего главным образом перекомпоновкой в «обратном» порядке. Так, бывшее «Частью III» вошло сейчас в части I и II. Остальные изменения носят более принципиальный характер — они не только следствие перекомпоновки или смены иллюстративного материала, но и иной методологической установки на выявление внутритекстовой динамики. Ее читатель обнаружит в постепенном переходе с описания в случае мира на вопросы текстопостроения и трансформаций в случае разборов речевой организации произведения.

Как и в первом варианте, книга задумана в нескольких относительно самостоятельных частях, в которых рассматривается мир литературного произведения, моделирующий характер речевых средств и те аспекты, которые вытекают из коммуникационного статуса литературного высказывания. Предлагаемое издание еще, однако, не охватывает многих вопросов и тем, разбиравшихся в прежней «Части I», и особенно «Части II», поэтому нынешним изданием они никак не деактуализируются, а их такая же принципиальная переработка соответственно с установкой на трансформативность — дело будущего, т. е. частей IV и V.

В первом издании я благодарил моих друзей из Осло, Стокгольма и Обо/Турку, чья поддержка была мне крайне важна в первой половине очень строгих 70-х годов, когда я излагал на семинарах и лекциях основные положения этого «Введения». Теперь я с большим удовольствием дополняю тот список Педагогическим университетом им. А. И. Герцена в Санкт-Петербурге.

Ежи Фарино

Часть 1

ВВОДНЫЕ ГЛАВЫ.

МИР: ПЕРСОНАЖИ

1. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

1.0. ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ

Руководствуясь некими, порой весьма безотчетными, представлениями, мы довольно легко вычленим из окружающего нас мира предметы, которые считаются или могут считаться произведениями искусства. Но одновременно эти же представления едва ли позволяют ответить на следующий вопрос: какими свойствами должен обладать данный предмет, чтобы можно было назвать его именно произведением искусства? Не исключено, что причина затруднения кроется не столько в самом определяемом предмете, сколько в нашем вопросе: не исключено, что он сформулирован неверно. Дело в том, что, спрашивая об отличительных свойствах, мы предполагаем, что объект, называемый нами произведением искусства, действительно обладает такими отличительными свойствами. Достаточно, однако, взглянуть хотя бы на некоторые из заведомо художественных произведений, чтобы убедиться, что никакие особые отличительные свойства от массы остальных (считающихся нехудожественными) объектов в них не обязательны.

Известный фильм Джакопелли *Mondo cane* состоит из нескольких репортажей, в которых постановщик картины заснял сцены из жизни разных народов в разных уголках мира. Поэтому его можно смотреть как своего рода этнографический (кино)журнал, и так, в частности, он и демонстрируется на занятиях со студентами этнографических отделений или посетителям этнографических музеев. Но в то же время его можно смотреть и иначе: все эпизоды подобраны в нем так и расположены в такой последовательности, что кроме чисто документального они получают еще один — дополнительный (традиционно выражаясь: метафорический) — смысл. В связи с этим мы могли бы заключить, что отличительной чертой произведения искусства является то, что составляющий его материал получает некий — отсутствующий в его естественном состоянии — дополнительный смысл. По всей вероятности, так оно и есть, с тем, однако, что не всегда такой смысл очевиден, не всегда поддается словесному выражению (вербализации), с одной стороны, а с другой — его возникновение не всегда переводит объект в ранг художественного произведения: от того, что демонстрируемые

на экране поведения и атрибуты читают этнографы в их переносном «обрядовом» смысле, ни фильм в целом, ни отдельные его эпизоды не становятся заснятым сценическим произведением¹

В оговариваемом фильме дополнительный смысл возникает по двум причинам. Одна из них состоит в том, что автор фильма выстраивает снятый материал в определенной последовательности и стремится к тому, чтобы эта последовательность была замечена зрителем. Другая же причина заключается в том, что по крайней мере некоторые из зрителей обратили внимание на эту последовательность и приписали ей определенное значение. Более того, для зрителей, которые данной последовательности не заметили, фильм не стал художественным произведением, а так и остался лишь любопытным, во многом экзотическим, киножурналом.

Не очень трудно подыскать и противоположный пример. Случайно найденные камни, корни, сучья, случайно образовавшиеся сочетания пятен, теней, облатков мы готовы признать иногда настоящими произведениями искусства без какого-либо дополнительного нашего вмешательства. О намеренной, авторской организации материала говорить тут не приходится. А это значит, что поиск определения художественного произведения следует вести не со стороны автора и не со стороны свойств предмета, а со стороны воспринимающего субъекта (реципиента). Поэтому рассмотрим теперь поведение именно воспринимающего субъекта.

В качестве примера мы можем взять любое явление из окружающей нас среды и любой предмет из нашего обихода: пейзаж, происшествие на улице (драка, автомобильную катастрофу), самый обычный стул, зубную щетку, рабочий комбинезон, обрывок бытового разговора и т. п. Вопрос поставим не так: являются ли они произведениями искусства? а так: в каких условиях мы могли бы их рассматривать как произведения искусства? Ответ напрашивается сам собой: если бы пейзаж смотрелся в парке², драка или автомобильная катастрофа демонстрировалась на сцене или на экране³, названные предметы были экспонатами в каком-нибудь музее искусств или в художественном выставочном зале⁴, а бытовой разговор звучал со сцены или был напечатан среди произведений признанного писателя⁵. Кстати, ничего нового мы здесь не предлагаем: с утварью былых эпох (независимо от приписываемой ей тогда ценности) мы почти всегда сталкиваемся в наших национальных галереях; предметы типа зубной щетки и одежды тоже не редкость в музеях — особенно если они относятся к довольно отдаленным временам либо к другой, чем наша, культуре (например, японской). Мы не привыкли к одному — рассматривать как произведения искусства предметы нашего современного обихода в их естественном контексте. Для этого нам необходимы дополнительные условия: временная дистанция или же специальные «рамки». Поэтому уместно спросить: в чем же заключается смысл такого разрыва?

Говоря о фильме *Mondo cane*, мы отмечали два разных к нему отношения, две разные точки зрения. Если с одной из них он может рассматриваться как репортаж, документ, то для другой его документальный характер отодвигается на задний план и может быть вовсе не принят во внимание, поскольку во всех снятых эпизодах читается их дополнительный, метафорический смысл. Иначе говоря, для этой точки зрения совершенно безразлично, отсылают ли эти эпизоды к чему-то существующему в действительности или же все они фиктивны, сочинены самим режиссером. Вторая точка зрения, как видно, абстрагирует рассматриваемый объект от его практической и референтной (в случае киноизображений) функции и свое внимание сосредоточивает на совершенно других достоинствах и аспектах этого объекта. Отсюда следующая наша задача: разобраться, при каких условиях мы меняем нашу точку зрения, при каких условиях мы безразличны к практической и референтной функции предмета.

Начнем с самого элементарного, но одновременно и самого фундаментального условия. Наша культура, наше общество должны располагать определенным набором (системой) отношений к окружающему миру по крайней мере двух видов: практических и непрактических, а в случае знаковых явлений — отсылающих к конкретному обозначаемому (предмету, т. е. референту) и лишенных такой отсылки (т. е. безреферентных), так как без дифференциации этих отношений искусство вообще бы не возникло. Однако одного этого условия не достаточно — необходимо еще и объективировать эти отношения, перевести их на общественный, межличностный (интерсубъективный) уровень.

С одной стороны, эта необходимость требует дифференциации не только внутри субъекта (образования в нем нескольких, по крайней мере двух, точек зрения), но и во внешнем мире, т. е. в самих предметах. С другой же — это должна быть не любая, не произвольная дифференциация, а легко опознаваемая всеми членами общества, т. е. она должна подчиняться каким-то определенным правилам, нормам.

Первое требование хорошо объясняет, например, появление на предметах дополнительных отличительных признаков — и таких, как их чисто внешнее оформление типа орнамента, и таких, как усложнение внутренней структуры предмета. В обоих случаях необходимое при смене точки зрения усилие воспринимающего субъекта заменяется усилием со стороны субъекта, создающего данные предметы: и внешнее оформление и усложнение внутренней структуры играют одну и ту же роль: они либо вообще устраняют практическую функцию предмета, либо отодвигают ее на задний план (во всяком случае, всегда ослабляют к ней внимание воспринимающего субъекта). В большинстве случаев, конечно, обе функции предмета более или менее уравновешены, не редки, однако, и случаи парадоксальные. Последние мы повседневно наблюдаем в области моды: практическая функция пальто — хранить человеческое тело от холода, но иногда ею пренебрегают ради функции непрактической и укорачивают пальто даже морозной зимой⁶.

Второе же требование проливает свет на такое явление, что в определенную эпоху только некоторые предметы попадают (либо могут попасть) в разряд произведений искусства: от этих предметов требуется строго определенное внешнее оформление и строго определенная внутренняя структура. А это значит, что возможны и такие случаи, когда предметы, не считавшиеся прежде произведениями искусства, меняют свой ранг и попадают именно в сферу искусства, так как они обладают такими свойствами, которые в данный период стали дифференцирующими признаками искусства. Такова судьба, например, текста *Священного Писания*, которое в результате перевода на греческий «семидесятью толковниками» стало терять свою референтную историографическую функцию, превращаясь в текст исключительно сакральный, а в настоящее время все чаще воспринимается и вне культовой функции — именно как художественное произведение. Этот же механизм объясняет судьбу многих забытых либо непризнанных современниками произведений и авторов (ближайший пример — Норвид).

Вернемся теперь к вопросу о смысле временного разрыва. Ответ напрашивается сам собой: временной, равно как и культурный и модальный (вызванный специальным обрамлением), разрыв играет роль внешнего оформителя предмета и являет собой объективированную смену точки зрения, — благодаря временной отдаленности либо инокультурному происхождению, даже самые обычные предметы повседневного обихода или уже совсем потеряли свою прямую связь с практической функцией, или эта их функция отошла на второй план, и нас привлекают теперь иные достоинства данных предметов. А из этого факта легко вывести следующее существенное заключение: любой предмет можно перевести в ранг произведения искусства при условии, что мы лишим его (по крайней мере мысленно) его практической функции. Значительно труднее другое: устроить так, чтобы данный предмет был признан произведением искусства и остальными членами нашего общества. Для этого необходимо либо выполнить уже обсуждавшиеся требования, либо разрушить или перестроить представления о произведении искусства, свойственные нашим современникам. Это явление наблюдается, кстати, повсеместно в художественной жизни XX века — на большинстве выставок то и дело демонстрируются нам разные «нехудожественные» предметы именно как произведения искусства.

В начале нашего столетия Марсель Дюшан (Marcel Duchamp) бросает традиционную скульптуру и живопись и обращается к готовым изделиям (*ready-made*), которые без каких-либо изменений демонстрирует на разных художественных выставках (ср., например, его *Сушилку для бутылок* 1914 года или показанную в Нью-Йорке предварительно закупоренную в Париже пустую стеклянную банку с надписью *50 см³ парижского воздуха* в 1919 году). Раньше мы сказали, что абстрагирование предмета от его практической функции происходит за счет его дополнительного оформления либо усложнения внутренней структуры. Пример же Дюшана подсказывает, что это условие необязательное: в

случае его предложений роль оформителя, регулирующего точку зрения воспринимающего субъекта, играет сам факт помещения нужного предмета в особом «художественном» пространстве (в выставочном зале, музее, поэтическом сборнике, парке, в том или ином обрамлении и т. п.). Сам предмет от этого, конечно, нисколько не меняется, меняется наше к нему отношение, с одной стороны, а с другой — наше представление о том, что может быть произведением искусства, и разрушаются наши традиционные схемы мышления и восприятия. Само собой разумеется, что успех предложений Дюшана и его последователей покоится именно на возможности двойного отношения к предмету, на возможности абстрагировать от его практической функции и на исконной условности понятия «искусство». В культурах и обществах, где точки зрения на предмет не дифференцированы и не получили устойчивого институционального выражения (типа выставочных залов, музеев, а шире — понятия «искусство») и устойчивого разграничения на предметы художественные и нехудожественные, — в таких условиях Дюшан как явление был бы совершенно невозможен.

Переходя к некоторым итогам изложенных рассуждений, уместно еще напомнить основные положения, высказанные Яном Мукаржовским в 1935–1936 годах по поводу эстетической функции (Мукаржовский 1975, с. 253 и 255):

1) Эстетическое само по себе не является реальным свойством вещей и не имеет прямой связи с какими-либо их свойствами. 2) Эстетическая функция вещей не находится и в полной власти индивидуума, хотя, с чисто субъективной точки зрения, все что угодно может приобрести эстетическую функцию (или, наоборот, лишиться ее) независимо от своего склада. 3) Стабилизация эстетической функции является делом коллектива, эстетическая функция есть элемент отношения человеческого отношения к миру. [...] Роль фактора общественного бытия эстетическая функция выполняет благодаря своим основополагающим свойствам. — Главное из них Э. Утиц [...] определил как способность изолировать предмет, затронутый эстетической функцией. Весьма сходно с этим и определение, согласно которому эстетическая функция означает сосредоточение максимального внимания на данном предмете [...]. Всюду, где в социальном бытии появляется потребность выделить какой-либо акт, вещь или личность, обратить на нее внимание, освободить ее от нежелательных связей, эстетическая функция выступает как сопровождающий фактор; такова, например, эстетическая функция любого церемониала (включая церемониал религиозных культов), такова эстетическая окраска празднеств. [...] Изолирующая способность эстетической функции — или скорее ее способность приковывать внимание к вещи или к лицу — делает ее важным спутником эротической функции; ср., например, одежду, особенно женскую, в которой обе эти функции порой сливаются так, что их нельзя различить.

Итак, универсальное, не исключающее ни одного объекта, который бы считался произведением искусства, определение произведения искусства, определение, отсылающее к отличительным признакам определяемого объекта, невозможно. Вместо определения мы вынуждены указать лишь на механизм, который порождает произведения искусства: для того чтобы возникло художественное произведение, необходимы определенная установка (точка зрения) и определенные требования общества, но сам предмет не обязательно должен чем-либо выделяться из массы других («нехудожественных») предметов. Иначе го-

вора, быть произведением искусства — это выполнять определенную функцию в данной культуре, в данном обществе.

То, что мы обычно относим к разряду произведений искусства, может, но не обязательно должно отличаться какими-либо дополнительными свойствами от предметов «нехудожественных» и может, но тоже не обязательно, отличаться особой внутренней организацией. Предметы, называемые нами произведениями искусства, могут обладать очень сложной внутренней организацией, но могут быть и исключительно просты; могут обладать особыми свойствами, но могут также намеренно не выделяться из своего нехудожественного окружения. Одно и другое зависит от того, как в данное время данное общество понимает категорию «произведение искусства» и как оно понимает его функцию.

В любых условиях, однако, в сознании общества должна присутствовать категория «произведение искусства» (т. е. деление на предметы художественные и нехудожественные) и обязателен взгляд на данный предмет именно как на «художественный», независимо от интенций и условий, какие этот предмет породили. Более того, от автора (создателя) не требуется, чтобы он заранее создавал предмет искусства, — такое отношение к предмету требуется лишь от воспринимающего субъекта. Тем более что последний и к предмету заведомо художественному (т. е. признанному обществом) может отнести лишь как к практическому, игнорируя существующую либо предполагаемую систему функций и шкалу ценностей. Ср. следующий эпизод из *Привычного дела* Белова, который в таком или ином варианте может случиться и в действительности:

Бабы как взглянули, так и заплевались, заругались: картина изображала обнаженную женщину.

— Ой, ой, унеси лешой, чего и не нарисуют. Уж голых баб возить начали! Что дальше-то будет?

— Михайло, а ведь она на Ньюшку смахивает.

— Ну! Точно!

— Возьми да над кроватью повешай, не надо и жениться.

— Да я лучше тридцать копеек добавлю...

— Ой, ой, титьки-то!

— И робетёшка-то вон нарисованы.

— А этот-то чего, пьет из рога-то?

— Дудит!

— Больно рамка-то добра. На стену бы для патрета.

— Я дак из-за рамки бы купила, ей-богу купила.

Картину купили «для патрета». По просьбе хозяйки картины Мишка выдрал Рубенса из рамки, свернул его в трубочку.

Очередное существенное положение заключается в следующем: понятие произведения искусства исторически изменчиво. Одни и те же предметы то попадают в сферу искусства, то исключаются из нее. Механизм отбора кроется в изменчивости требований и отношений к окружающим нас и создаваемым нами предметам.

Все сказанное относится также и к предметам, созданным из словесного материала, т. е. к словесным текстам. Одни из текстов становятся «художественными», другие этот ранг теряют. Меняются также и требования к литературе: в одно время от нее требуется изящество формы, особое построение, отличное от бытового высказывания, в другое же, наоборот, она теряет свои прежде выработанные особенности и сближается с практическими текстами. В истории русской литературы, например, известны такие периоды, когда особо ценными считались тексты, созданные по определенным образцам, и такие, когда на первое место выдвигалось требование неповторимости, оригинальности; такие, когда постулировался «высокий вымысел», и такие, когда высшим достоинством литературного текста считалась его достоверность, его документальный характер.

Изучая любое искусство и любое конкретное художественное произведение (свое национальное или инокультурное, давнее или современное), следует учитывать условия, в которых оно возникло, и систему предъявляемых к нему либо предполагаемых им самим требований, с одной стороны, а с другой — учитывать разницу между пониманием произведения искусства, современным исследователю, и пониманием произведения искусства, бытующем в исследуемую эпоху.

Ради большей убедительности напомним еще несколько фактов из истории некоторых наиболее распространенных категорий из области искусства. Они в основном греческого происхождения, но сегодняшний их смысл далеко не тот, в каком они употреблялись в Древней Греции.

Так, например, слово «поэзия» (*poiēsis*), происходящее от слова *poieō* («делать»), первоначально означало любое изделие, а слово «поэт» (*poiētēs*) — любого изготовителя, а не только сочинителя стихотворений. Понятие поэзии исключалось из понятия искусства. Дело в том, что само слово «искусство» (*technē* — *τέχνη*) означало любое, требующее соответствующего умения, производство. «Под этим названием, — говорит Татаркевич (*Tatarkiewicz* 1962, s. 37), — они понимали любой ч е л о в е ч е с к и й (в отличие от природы) труд, если этот труд п р о и з в о д и т е л ь н ы й (в отличие от познавательного), если он пользуется у м е н и я м и (а не вдохновением) и если он сознательно основан на о б щ и х правилах (а не только на навыке)»⁷ Поэзия же считалась делом вдохновения, поэтому она и не могла войти в состав искусства.

Современное понимание слова «искусство», под которым подразумеваются живопись, скульптура и архитектура, оформилось лишь в XIX веке. До этого же времени преобладало греческое понимание (с различными модификациями) и сохранялось во многих европейских языках.

В русском языке «на протяжении почти всего XVIII века слово "искусство" осмысливается не только как 'опыт', но и как 'знание' (умение, мастерство), полученное с помощью опыта, с помощью практики» (Будагов 1971, с. 17). А вот приведенные Будаговым примеры на такое именно употребление слова «искус-

ство» в научных работах этого времени: «искусство свидетельствует, что воде повольно есть и невозбранно теши от мест высоких к местам низким»; воздух «может быть тепел и холоден, что нам ежедневное искусство подтверждает» (там же)⁸ Связь слова «искусство» со смыслом 'опыт' объясняется этимологически: «[...] вкус и искусство (ис-куство), — объясняет Буслаев, — происходит от одного корня кусити (санскр. куш, exregiri). С понятием искусства соединяется мысль об обмане, прельщении, что видно из родственных с ним слов: иску-ситель: искуситель, искушение [...]. И уже в наше время М. Фасмер этимологически связывает искусство с искус, искусный, искусить, укр. кусити 'испытывать'» (там же, с. 16–17). В дальнейшем произошел следующий постепенный переход: «мастерство (вообще) > мастерство в определенной области > мастерство в определенной области художественного творчества > художественное творчество (вообще)» (там же, с. 19).

Но такое значение слова «искусство» вовсе не означает, что XVIII век не различал предметов художественных и нехудожественных. И именно слово «художество» (в отличие от «ремесла») называло тогда сферу искусства и встречалось в таких сочетаниях, как «художественное ремесло», а под конец века — «художественное творчество». Правда, слово «искусство» уже готово принять на себя значение «художественного творчества», но окончательно оформится в этом значении лишь к половине XIX столетия, причем и теперь оно чаще всего появляется в сочетании «изящное искусство», где слово «изящное» предохраняет от возобновления старых этимологических связей с «опытом», «знанием», «мастерством» или «умением». Несколько позже нужда в слове «изящное» отпадает, а слово «искусство» (сохраняя свою полисемию) называет в первую очередь живопись, скульптуру и архитектуру. И хотя для современного сознания искусством является, например, и литература, тем не менее, говоря слово «искусство», мы обычно литературу упускаем из виду и без колебаний употребляем дифференцирующее сочетание «искусство и литература». Зато сказать «искусство и живопись» либо «искусство и скульптура» воздерживаемся (хотя в XVIII веке такое выражение звучало бы совершенно естественно).

Как видно, даже самый беглый исторический экскурс хорошо показывает как изменчивость самого представления об искусстве, так и изменчивость семантики искусствоведческих терминов. Об этой изменчивости необходимо помнить не только при изучении самих объектов искусства, но и при чтении различных высказываний на тему любого художественного произведения. Кроме этого следует еще помнить о том, что разные искусствоведческие или литературоведческие работы пишутся в рамках определенных представлений о своем предмете и поэтому одно и то же слово у разных авторов может получать не один и тот же смысл.

1.1. ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС

Творческий процесс не получил еще сколько-нибудь удовлетворяющего и объясняющего описания. Имеющиеся же концепции творческого процесса основываются на фрагментарных наблюдениях и на интуитивных предпосылках. И во многих трудах научного характера, и во внехудожественных высказываниях самих художников, и в многочисленных эстетико-философских трактатах художественное творчество резко противопоставляется логическому познанию как непосредственный опыт (наитие, интуиция, ощущение и т. п.) опосредствованному (дискурсивному) мышлению. Действительно, если сравнить обычный практический текст с художественным, то разница тут налицо. В первом случае мы сообщаем или получаем нечто вроде выводов из предварительно проанализированного потока информации, поступающей из внешнего (наблюдаемого нами) мира. В случае же художественного текста такие выводы или такую информацию нам предстоит извлечь самим. Художественный текст становится в данном случае своего рода субститутутом мира (источником информации, подлежащим анализу). Понять практическое высказывание — это, собственно, идентифицировать те элементы мира, которые имеются в виду данным высказыванием (Lalewicz 1977, s. 10). Понять же художественное произведение (а в частности, литературное) — это нечто совершенно иное: отвлечься от референтности (т. е. выполнить условие отрыва от практической функции — см. 1.0) и установить принципы отношений между вычленяемыми в нем элементами и их свойствами, что то же самое, что и понять любое иное явление мира.

Изложенное различие покоится на предпосылке, что художественное произведение являет собой *материальную* вещь, а не интеллектуальное построение. По словам Лосева, искусство

[...] начинается там, где мастер, не ограничиваясь только своими эстетическими переживаниями, берет в руки те или иные материалы, вполне внешние, вполне беспорядочные и ползуче-чувственные, и создает из этих материалов некоторого рода материальную вещь, которая соответствует его эстетическим намерениям. Следовательно, та самодовлеющая созерцательная ценность, которая смутно и бессознательно зародилась в глубине сознания художника, должна найти свое уже чисто материальное воплощение. Только при этом условии создаваемая художником вещь становится произведением искусства. [...] Произведение искусства есть не только структура, не только его скелет, но все его живое тело, весь его трепещущий организм.

Однако ради соблюдения точности исследования необходимо сказать, что скелет тоже может быть художественным произведением, как и его структурная система, как и его бездушный каркас. Ведь можно сделать скелет чего-нибудь, хотя бы даже и живого существа, и сделать так, что он будет иметь самодовлеющую созерцательную ценность. Но ясно, что это не будет уже ценностью нашего исходного художественного произведения, но вполне самостоятельной художественной ценностью, ценностью, которая только отдаленно связана со структурно-скелетным каркасом, а может быть даже и никак с ним не связана. Искусствоведы, например, для иллюстрации пространственного ритма в рублевской *Троице* чертят на бумаге только общие контуры трех ангелов — в этой системе соотношения кривых, действительно, вполне ощутимо выявляется ритмика произведения. Но, взятая сама по себе, эта ритмика представляет собой совершенно особое художественное произведение, а вовсе не есть анализ рублевской *Троицы* (Лосев 1973, с. 9).

Если согласиться с тезисом, что художник создает не сообщение (информацию), а предмет (источник информации), то тогда придется предположить, что творческий процесс протекает в направлении, противоположном процессу объемной коммуникации.

Сообщая что-либо, мы уже знаем, что именно мы хотим сообщить, и наше высказывание строим соответственно с намеченным содержанием. Содержание в данном случае является известной нам целью, которая регулирует и подчиняет себе последующее речевое поведение. В случае же художественного произведения такое вынесенное вперед содержание-цель, которому были бы подчинены речевые операции художника, вероятнее всего, отсутствует или не играет решающей роли: содержание не может опередить самого произведения, так как оно не формулируется, а извлекается из произведения (из чего-либо уже имеющегося). Как ни парадоксально, но произведение существует как будто до его создания и до его автора, оно как будто не создается, а обнаруживается, а творческий акт регулируется не целью, а имеющимся результатом. Чтобы разобраться в этом положении, необходимо лишний раз уяснить себе, что предмет, называемый художественным произведением, строится из разнообразного материала — по крайней мере из мира, «языка» (в широком смысле), позволяющего построить этот мир (а воспринимающему — опознать его), и закрепителя⁹

Мир, которым распоряжается и манипулирует художник, — не некий абсолютно внешний мир, а мир зафиксированный, мир-запись. Художник-живописец, например, работает не с естественным деревом, а с «деревом-рисунком» (зафиксированным средствами живописи). Так же и писатель располагает не имеющимся перед глазами деревом-предметом, а словом «дерево», которое, называя и вводя в текст определенный объект, является одновременно и артикуляционно-звуковым комплексом, и определенной грамматической категорией, и своеобразной стилевой ценностью (в противовес, например, форме «древо») и т. д.

Иначе говоря, в основе творческого процесса лежит, по всей вероятности, восприятие мира сквозь определенные средства фиксации. У Арнхейма по этому поводу (но с иной целью) говорится так:

Во время прогулки по полю фотограф, вероятно, глядит на мир глазами своего фотоаппарата и реагирует только на то, что подходит для фотоснимка¹⁰. Художник не всегда художник. Однажды Матисса спросили, выглядят ли для него помидоры одинаковыми, когда он их ест и когда рисует. «Нет, — ответил он. — Когда я их ем, я их воспринимаю такими же, какими они кажутся всем людям на свете». Умение охватить «ощущение» помидора в изобразительной форме отличает реакцию живописца от бесформенного созерцания, которое характерно для нехудожника, когда он реагирует на те же самые объекты.

[...] Однако нельзя утверждать, что изобразительное понятие всегда предшествует созданию произведения. Мощным источником вдохновения является само изобразительное средство. Оно часто снабжает художника формальными элементами, которые оказываются подходящими для

выражения опыта. Нет ничего логически противоречивого в том, что рифма подсказывает содержание. Существует много художников (например, Пауль Клее), про которых так и хочется сказать, что их идеи непосредственно вырастают из изобразительных средств. Но для процесса творчества хронологическая последовательность не является важной (Арнхейм 1974, с. 163).

Второе наблюдение Арнхейма относительно роли самого изобразительного средства (т. е. фиксирующих средств — «языка» и закрепителя) отнюдь не противоречит первому: и в одном и в другом случае художник занимает позицию воспринимающего субъекта, а мир или закрепитель — позицию воспринимаемого объекта.

Творческий процесс, таким образом, правильнее понимать не как шифровку чего-то заданного, а как своеобразный анализ, постижение и осмысление фиксируемого мира и фиксирующих средств.

Один из любопытнейших следов такого именно направления творческого процесса имеется в *Поэме без героя* Ахматовой. В ней стих:

Ясно все:
Не ко мне, так к кому же?

помечен звездочкой, отсылающей к примечаниям (входящим в состав текста поэмы), где сказано: «Три "к" выражают замешательство автора». Сначала, по всей вероятности, возник стих, после чего включилось артикуляционно-акустическое восприятие поэтом фактуры стиха и далее возникла, видимо, проблема сохранения или устранения неблагозвучного стечения трех «к» («таК К Кому же?»). Решение известно — стих сохранился с двусмысленным толкованием: «Три "к" выражают замешательство автора», где «замешательство» можно приписывать и «я = героине поэмы» и самой поэтессе (Ахматовой); причем в первом случае это было бы душевное смятение героини, а в другом — возмущение эстетического слуха самой Ахматовой, замешательство Ахматовой же по поводу возникшего смысла ('заикание' как признак зловещего) и, наконец, признак неподвластности героини и текста их автору. Конечно, наивно было бы считать, что и данный стих и данное примечание были заранее запланированы автором *Поэмы без героя*. Но не будь комментария, мы бы восприняли этих три «к» как намеренный ход поэта. Теперь же мы можем с большей уверенностью сказать, что данных три «к» не столько намеренно созданы, сколько намеренно сохранены, а этим самым и целесообразны. Думается, что вообще в произведении искусства всего его компоненты и аспекты целесообразны прежде всего за д н и м ч и с л о м. То же, что не поддается осмыслению и оправданию и не поддерживается остальными компонентами текста, подлежит устранению.

При таком подходе к творческому процессу его результат — произведение — получает статус весьма случайного (не задуманного и часто неожиданного даже для самого художника) и далеко не окончательного (исчерпанного, жестко

организованного) образования¹¹ И, видимо, как раз поэтому оно допускает множество различных толкований со стороны реципиента¹² Но восприятие творца во время творения, в процессе творческого акта, хотя и родственно восприятию реципиента, все-таки носит особый характер. Дело в том, что реципиент имеет перед собой уже готовый текст с некоторой заданной последовательностью (в случае временных искусств — литературы, театральной постановки, фильма, танца, музыки), тогда как само произведение могло образовываться в совершенно иной последовательности, а сохраненная последовательность реального текста вошла в произведение как одно из его значимых свойств, как носитель определенного смысла.

Рассмотрим это явление на примере сонета Вячеслава Иванова *Есть мощный звук: немолчною волной...* из цикла *Золотые завесы*:

Есть мощный звук: немолчною волной
В нем море Воли мается, вздымая
Из мутной мглы все, что — Мара и Майя
И в маревах мерцает нам — Женой.

Уст матерних в нем музыка немая,
Обманный мир, мечтаний мир ночной...
Есть звук иной: в нем вир над глубиной
Клокочет, волн гортани разжимая.

Два звука в Имя сочетать умей:
Нырни в пурпурный мир пучины южной,
Где в раковине дремлет день жемчужный;

Жемчужину схватить рукою смей —
И пред тобой, светясь, как Амфитрита,
В морях горит — Сирена Маргарита.

Во вступительной статье к изданию Иванова 1976 года это произведение прокомментировано так: «В девятом сонете из цикла *Золотые завесы* зыбкая музыка звуков "м — р" и "г — р — т", медленно густея, оформляется в загаданное с самого начала и названное лишь в самом конце имя — Маргарита (так звали жену Максимилиана Волошина, которой и посвящен весь цикл). Мы словно присутствуем при таинстве рождения членораздельного слова из морской пены — из бессловесного лепета. И это не единственный случай, когда фонетическая стихия языка выбрана поэтом в качестве чувственно пережитой темы целого стихотворения. Поэзия как бы вглядывается в самое себя и воспекает свой собственный материал» (Аверинцев 1976, с. 48–49).

И действительно, сюжет текста сосредоточен на эволюции артикуляционно-акустического аспекта — от косноязычного нагнетания труднопроизносимых сочетаний согласных (мщн — нмлчн — влн — внмм — вздм — змтн — мгл — стм — хвн — бмн — клкчт — влн — гртн) до «правильной» и легко произносимой последовательности м — р — г — р — т («В морях горит», с легкой запин-

кой «х — г»), завершенной наконец и «правильным» набором промежуточных гласных в слове «Маргарита». Произнося текст, читатель проделает эту именно работу и ощутит рождение (формирование) искомого имени как необходимость.

Тем временем авторское творческое восприятие шло, несомненно, иным путем — от слова «Маргарита». На это есть ряд указаний в самом стихотворении.

Имя «Маргарита» воспринято тут по крайней мере в двух планах: артикуляционно-звуковом и семантическом. Первый осмысляется как двигательноречеобразовательная энергия и просто категория 'звучания' (ср. «Есть мощный звук»; «У ст матерних в нем музыка немая»; «Есть звук иной»; «Клокочет, волн гортани разжимая»; «Два звука в Имя сочетать умей»). Этот план, кроме конструирования мира из звучащих явлений и из усилий этого мира преодолеть свое косноязычие, является одновременно критерием подбора словесного состава по его артикуляционно-фоническим признакам.

Второй план — семантика имени «Маргарита» — является критерием подбора лексики на уровне предметного состава мира. Мотивы «моря», «света» (сначала мерцания «в маревах», потом свечения и горения), «жемчуга» и даже «звука» — все без исключения заданы значением греческого слова «маргарит» (= жемчужина). Именем «Маргарита» подсказан и набор мифологических имен («Мара», «Майя», «Амфитрита» и «Сирена») и двойственный, амбивалентный характер толкования понятия «маргарит». Амфитрита — не просто «море», но третья стихия, пребывающая между землей и воздухом, она растит морских бесстий и часто определяется как «синеокая» (κυανοπῖς) и «гремящая» (αγαστωνος). Мара и Майя — не только варианты имени «Маргарита», но и мифические олицетворения злых сил (Мара) и призрачности и таинственности мира, магического колдовства (Майя; ср. в тексте: «из мутной мглы», «в маревах мерцает», «Обманный мир, мечтаний мир ночной...», «в раковине дремлет день жемчужный»). И наконец Сирена все эти свойства объединяет в одно целое — это манящая и пагубная красота; существо мифическое (Сирена) и человеческое, реальное (Маргарита), звук-пение (Сирена) и свечение (Маргарита-жемчужина), красота физическая (Сирена) и духовная (Маргарита, с подразумеваемым смыслом 'жемчуг = душа').

Итак, все стихотворение целиком есть разработка возможностей, заложенных в фактуре и семантике слова «Маргарита». Далее, обнаруженные возможности даются не в последовательности их постижения реальным автором (Ивановым), а в уже организованной и создающей убедительный эффект откровения (как для лирического субъекта, так и для читателя).

Убедительность, а вместе с этим впечатление полной осознанности и абсолютной законченности художественного произведения заключаются как раз в том, что в нем учитываются прежде всего естественные возможности используемого материала. И весь секрет художественного творчества таится именно в постижении и закономерностей и возможностей этого материала (объекта, «языка» и закрепителя). В этом смысле художественное творчество —

всегда открытие, всегда новая концептуализация предмета (будь им событие, вещь, бесформенный мазок на холсте или слово). И если это так, то легко понять, почему искусство редко изобретает новые необычные ситуации и предметы, а охотнее всего обращается к предметам, явлениям и ситуациям, достаточно хорошо известным всякому.

Для реципиента это означает, что в произведении искусства следует искать не сообщений (сведений), а предлагаемой им концепции мира (а уже — ситуации, предмета, явления и т. п.). Причем концепция эта, как правило, не дается эксплицитно, не вербализуется, наоборот, предлагаемый искусством мир осуществлен по законам определенной концепции. «Правильно» воспринять произведение искусства можно, лишь став носителем этой концепции и хотя бы на время забыв обо всех прочих (без выполнения этого условия невозможен был бы японский чайный культ — см. 5.10), в остальных же случаях мы либо воспринимаем произведение по-своему, либо становимся наблюдателями и исследователями (см. примечания 11 и 12). Само собой разумеется, что даже в пределах одного произведения возможна полемика с иной художественной системой, однако и тогда от реципиента ожидается солидарность не с опровергаемой системой, а с опровергающей.

1.2. ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК ИСТОЧНИК ИНФОРМАЦИИ

Вопрос об информации, передаваемой художественным произведением, с особой остротой и с особой сложностью ощущается в случае произведений литературных. По той простой причине, что они закрепляются в таком же материале и в таком же виде, как и любая другая информация, какой располагает общество, т. е. в виде языковых высказываний. Эта тождественность закрепителя и внешнего оформления и является причиной многих недоразумений, а прежде всего — принципиального неразличения обоих видов сообщений. В случае других искусств — музыки, скульптуры, кино, живописи или театра — такие неразличения значительно слабее: там все-таки предполагается некий иной «язык» сообщения, а этим самым и иной информационный статус.

Шерлок Холмс, беседуя со своими клиентами, получает от них гораздо больше сведений, чем они ему сообщают сами. Одни сведения он получает в виде непосредственных высказываний своих клиентов, другие же извлекает сам, без их ведома, и из разных источников: из поведения клиентов во время визита, из их внешнего вида, а также и из их речи — порядка и способа изложения, интонации, строения фразы, дикции, обмолвок, заиканий и т. п. Их речь для Шерлока Холмса — объект наблюдений в первую очередь, хотя немаловажную роль играют и сформулированные в ней сведения. В этом случае, как видно, информация значительно шире и богаче, чем сведения. Целесообразно поэтому разграничить выступающие тут два явления на речь, формулирующую сведения, и

речь, выдающую сведения. Сформулированные сведения инвариантны — они допускают различные способы вербализации (хотя бы на разных этнических языках). Выдаваемые же сведения пребывают в связанном виде (при переходе на другой язык они могут совсем исчезнуть). Высказывания, рассматриваемые как вербализация сведений, мы предлагаем назвать *коммуникатами*, а их содержание — *сведениями*. Высказывания же, рассматриваемые как объекты, целесообразно назвать *источниками*, а их содержание — *информацией*. Легко заметить, что все коммуникаты могут рассматриваться одновременно и как источники, зато не все источники могут быть коммуникатами. Так, например, внешняя физическая среда — постоянный источник информации для человека, но не коммуникат. Аналогично обстоит дело и с произведениями искусства — они только источники, даже если построены по образцу коммуникатов (литература; фильмы, имитирующие репортаж; картины, подделывающие фотографию или рекламный щит): их «коммуникатный» аспект — не цель, а всего лишь материал, требующий подхода как к объекту, а точнее, как к источнику. Легко заметить, что данное разграничение отделяет произведения от «коммуникатов», но не вычленяет их из предметной среды, из естественных источников. В этой плоскости произведения искусства выделялись бы своей «сделанностью», т. е. произведения искусства были бы в данном случае искусственными источниками, которые, в свою очередь, следовало бы вычленить из целого ряда других искусственных источников информации, скажем, типа научных экспериментальных моделей и т. п.

В кибернетике под информацией подразумевается мера погашения неопределенности. Исходным определением информации считается формула, которую в 1949 году предложил Клод Шеннон. «Количеством информации он считает энтропию, являющуюся мерой неопределенности в каком-то сообщении, которая после приема сообщения устраняется в той или иной степени, так что она выражает и меру полученной информации» (Земан 1966, с. 90; см. также с. 84–85, 112–121, 156–165, 194)¹³

Источником информации может быть любое явление. Но, как следует из определений информации и ее количества, оно должно обладать для наблюдателя (реципиента) следующими свойствами: вычленяемостью из общего потока явлений, внутренней членимостью (дискретностью), а также некоторой неопределенностью (или неорганизованностью) вычленяемых элементов и дифференцированностью (неоднородностью) этих элементов. Информация, получаемая из такого явления-объекта, возникла бы за счет погашения первоначальной неопределенности (неупорядоченности), а иначе, — за счет степени открываемой упорядоченности (организованности, закономерностей). Извлечь информацию — значит открыть принцип организации объекта, открыть первоначально неявную организованность этого объекта. Семантизация же открытых закономерностей или упорядоченностей — это уже вербализация полученной информации, ее перевод на языковые средства.

Произведения искусства полностью выполняют эти требования и в этом отношении действительно являются источниками информации. Извлекаемая из них информация не обязательно должна вербализоваться. Тогда мы говорим о интуитивном восприятии или о идентификации реципиента с объектом восприятия (например, подчиненность наших телодвижений ритму музыкального произведения или ритму и последовательности, предусмотренными устроителями родзи — дорожки в саду для чайной церемонии; см. 5.10). При попытках вербализации мы имеем дело с сознательным отдистанцированием реципиента от объекта восприятия и самого процесса восприятия и получаем интерпретацию объекта в лингвистических терминах.

С этой точки зрения ясно, почему ритмическую схему *Троицы* Лосев относит не к анализу, а к самостоятельному своеобразному произведению (см. 1.1). Извлеченная схема — все еще объект, обладающий своей организацией и своей неопределенностью, а этим самым — все еще источник информации.

С точки зрения творческого процесса, построение произведения — это не что иное, как обнаружение в создаваемом или воссоздаваемом объекте его внутренней расчлененности и упорядоченности и закрепление обнаруженного в ином материале, т. е. построение источника информации второй степени. На этом зиждется так называемая «познавательная» функция искусства.

1.3. СТРОЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Искусство не создает своего особого материала и не имеет выбора — оно пользуется материалом уже готовым и обязательным. Искусство может «создать» свой материал в ином смысле: предварительно обрабатывая имеющийся в природе и сообщая ему некие новые свойства, или же вводить в сферу искусства материал, до сих пор в искусстве не употреблявшийся, считавшийся непригодным, и этим самым либо повышать его ранг, либо менять представление о самом искусстве (а точнее, перестраивать шкалу «эстетического»). Такова, например, роль «готовых изделий» Дюшана (см. 1.0), тряпок, макулатуры, утильсырья, промышленных отходов, «находок» с автомобильных кладбищ и т. п. в пластике XX века (ср., в частности, работы таких художников, как Alexander Calder, Lynn Chadwick, Władysław Hasior, Claes Oldenburg, Вадим Сидур).

Не создает своего материала и не имеет выбора и литература — она пользуется материалом уже готовым и обязательным, т. е. языком. Наблюдаемая же свобода литературы — это некоторая свобода в обращении с языковыми средствами и свобода выбора присущих им свойств. Выбор же на уровне языка может быть значим и для автора, и для читателя уже только в рамках культуры многоязычной и многонациональной с дифференцированной ценностью отдельных языков или дифференцированным статусом отдельных наций (ср. разницу меж-

ду польскими и латинскими стихотворениями Яна Кохановского — см. Weintraub 1978).

Скульптор, работающий, например, по дереву, тоже ограничен свойствами своего материала. Но, с одной стороны, этот же материал предоставляет и некоторые особые возможности, отсутствующие в другом материале: поверхность взятого куска дерева можно отполировать, но можно ее оставить и в сыром виде — с шероховатостями, со следами инструментов, которые введут иную фактуру, иначе распределят свет, изменят цветовой оттенок; кору можно снять, но можно ее и сохранить; сучья могут мешать, но можно их и использовать — включить в узор или в рельеф. Результат будет казаться тем удачнее, чем полнее использованы естественные свойства материала. Особенно при условии, что эти свойства будут восприниматься не только как свойства дерева, но и как свойства созданного из этого дерева предмета, и что скульптор не будет скрывать, что его произведение создано именно из дерева, а не, скажем, из глины или из металла.

Как у дерева, так и у языка есть ряд своих особых свойств — и материальных и нематериальных. Причем одни из них присущи языку как таковому, другие же — речи, конкретным реализациям языка. К первым мы бы отнесли звуковой, артикуляционный (с их графической разновидностью) аспекты языка, словарь (лексику) и грамматику (в широком смысле). Ко вторым же — ценностную и узуальную дифференциацию на всех возможных уровнях, синтаксис и свойства сверхфразовых единств (высказываний, текстов).

Основной, но не самой элементарной единицей языкового материала принято считать слово. И хотя существуют определенные правила сочетания слов, литература располагает известной свободой как при выборе слов, так и при выборе их грамматических форм и синтаксических конструкций вообще. Именно расчлененность материала позволяет литературе осуществлять нужные критерии выбора, не нарушая его естественных законов¹⁴ Результат — текст — может поэтому обладать несколькими параллельными организациями одновременно. С точки зрения читателя, это значит, что текст допускает несколько прочтений: и как чисто лингвистическое образование, и как серия упорядоченностей по другим критериям (признакам). В последнем случае возникает эффект «мультипликации» отдельных компонентов текста. Например, одно и то же слово будет читаться несколько раз, т. е. входить в несколько упорядоченностей одновременно и выдавать несколько разных смыслов. Так, в стихотворении *Есть мощный звук: немолчною волной...* (см. 1.1) имя «Маргарита» подключается ко всему ряду слов, в составе которых наличествуют «м — р — г — р — т», заставляя читать их как подспудных носителей или «предвосхитителей» (антиципантов) Маргариты, а само воспринимается как осмысленная реализация ими «предвосхищаемого», по признаку произносимости (артикуляционному) слово «Маргарита» противопоставляется в свою очередь словам с затрудненной артикуляцией и этим самым вводит смысл гармонического космоса, возникающего из косноязычного хаоса («из мутной мглы»); по признаку 'имя собственное'

входит в ряд «Мара — Майя — Жена — Имя — Амфитрита — Сирена Маргарита» и объединяет в себе семантику всех этих имен, а само тоже поднимается на мифический уровень; по семантическому признаку («Маргарита» = «жемчужина») читается еще раз, но уже в ряду слов «уст матерних — волн гортани — в раковине — день жемчужный — жемчужину» с явным углублением в порождающее мировое лоно; по признакам, свойственным предметному уровню (Маргарите = жемчугу), «Маргарита» подключается к цветовой, световой, волновой и др. лексике текста («пурпурный вир», «день жемчужный»; «из мутной (мглы)», «в маревах мерцает», «светясь», «горит»; «волной [...] мается», «вир [...] клокочет», «вир пучины» с признаком «переливания», объединяющим и состояние морской стихии и световые переливы жемчуга) и получает смысл фосфорического, т. е. светородного и светоносного начала.

Все такого рода организации или упорядоченности принято называть *у р о в н я м и*, иногда *р я д а м и* или *п л о с к о с т я м и*. Для единичного объекта эти термины относятся к определенному вычленяемому признаку или свойству данного объекта. Для серии объектов они предполагают наличие данного признака или свойства в каждом из экземпляров, входящих в серию и этим самым предполагают однородность серии. В пределах *у р о в н я* (ряда, плоскости) дифференциация между отдельными экземплярами серии возникает только за счет степени интенсивности признака или свойства (например, по признаку громкости: «оглушающий → беззвучный», по признаку света: «ослепительный → тусклый → угасающий», по признаку фактуры: «шершавый → скользкий» и т. п.). Само собой разумеется, что так понимаемые уровни (ряда, плоскости) могут, но не обязательно должны располагаться иерархически, один над другим, — с равным успехом они могут быть и параллельны, одноранговы по отношению друг к другу. В лингвистике, как правило, термин «уровень» сохраняет свою связь с присутствующим в этом слове представлением о иерархии, в литературоведении же он употребляется и с мыслью о иерархии, и безотносительно к идее иерархичности. Одно и другое употребление всегда отчетливо явствует из контекста, поэтому и здесь мы не пытаемся подменять его каким-нибудь менее употребительным и менее оперативным субститутом.

Уровень литературного произведения, на котором реализуются лишь естественные законы языка и речепостроения и не предусматриваются никакие другие критерии, будем называть *л и н г в и с т и ч е с к и м* или *п е р в ы ч н ы м*. Уровни же, на которых реализуются другие критерии подбора языкового материала, позволительно назвать *сверхлингвистическими*, или *в т о р и ч н ы м и*. Задача первого — построить некий осмысленный текст и поставить материал для вторых. Задача вторых — вторичных — другая: перестроить первый и заставить его выдать неподвластную ему информацию. При этом при помощи вторичных уровней перестраивается как сам текст, так и созданный в его пределах мир.

Поскольку теоретически любой текст можно перевести в ранг художественного (см. 1.0), то само собой разумеется, что в некоторых случаях художественные литературные тексты будут иметь только один лингвистический уровень. Необходимые вторичные обнаружатся в нем не потому, что были «задуманы», а в силу другого механизма. Отрыв от референтности лишит его практической (или другой прежней) функции и превратит в «модель» текста, в текст, изображающий некий другой текст (так, *Письмо* Бабеля не есть письмо, а изображение бытового жанра, называемого письмом), т. е. заставит обратить внимание на прежде нечто самоочевидное и поэтому незначимое. Далее: как изображение письма это письмо станет не коммуникатом, не текстом, сообщаящим сведения, а источником информации как о менталитете отправителя, так и менталитете адресата, т. е. мы получим модель двух менталитетов и модель их общения. Иначе: обнаружатся наиболее естественные и не привлекающие в быту свойства такого текста. Включенный же в один ряд с общепризнанными, так называемыми «высокохудожественными», текстами, этот обнаружит еще целый ряд *о т с у т с т в у ю щ и х* в нем, но считающихся неотменимыми в данное время, свойств художественного произведения и сообщит значимость именно этим отсутствиям, а тем, «неотменимым», сообщит признак условности, необязательности, а то и вовсе — искусственности, неискренности и т. п. Другими словами, на первый план выступают в таком тексте свойства по признаку «конвенциональности» («безыскусный, искренний — условный, сочиненный»). Таковы и *50 см³ парижского воздуха* Дюшана. Попад на художественную выставку, его банка приобрела целый ряд вторичных уровней, моделирующих в первую очередь понятие произведения искусства. Во-первых, тут появился признак «творческий процесс», который при помощи этой банки возведен исключительно в акт воли («то есть искусство, что я называю искусством») и с которого снята обязательность создавать предмет. Признак искусства «воплотиться материально» здесь не только эксплицирован, но и осмеян. Обнаружилась также и прозрачность стеклянной банки и материальность воздуха: считающаяся в быту «пустой», банка оказалась «наполненной», «невидимый» воздух оказался объектом зрительного восприятия. Произведение искусства смоделировано здесь как физически невидимое, как бестелесное, как чисто умозрительный концепт. Спецификация «парижский» в этом контексте играет двойную роль: вводит уровень дифференциации в недифференцируемое («воздух», как будто нью-йоркский был в то время иной) и уровень «артистического вдохновения», которым тогда (1919 год) все еще славился Париж как мировой центр искусств. Слово «парижский» переводит обычный уличный воздух в ранг духа или, по крайней мере, сообщает ему смысл парижской атмосферы, «джинна» парижской богемы.

Другой крайний случай такой, когда тексты обладают только вторичными уровнями, а первичный, лингвистический, в них основательно разрушен: на этом уровне текст может быть непонятным, бессвязным, бессмысленным (как в современной конкретной поэзии¹⁵).

Задача читателя, а прежде всего исследователя, — отыскать критерий организации текста на его вторичных уровнях. Но это чисто формальная задача: выбор материала по определенному признаку создаст некоторую упорядоченность этого материала. Такая упорядоченность может этим и исчерпываться (ср. замечания Лосева о извлекаемой из *Троицы* Рублева ритмической схеме в 1.1), но может и передавать некоторую информацию — иметь смысл. Поэтому очередной шаг читателя (исследователя) — установить функцию, и этим самым и смысл, обнаруженного критерия, который объединяет либо систематизирует те или иные элементы произведения.

Приведем пример:

Aż oto nastał lata ludwikowski barok,
chaos barw, kształtów — istna commedia dell'arte,
tarantele bukietów w kostiumach kolombin,
menuety pstrych krzewów w strojach arlekinów,
kute złocenia, przepych, nawał cherubinów
i pyzaty amorków jabłek na jabłonkach.

Все элементы, характеризующие основной предмет этого высказывания — лето, подобраны по следующим признакам: 'неупорядоченность' — коломбины, арлекины, херувимы и амурсы не составляют однородной группы, они происходят из разных сфер и из разных искусств; 'избыточность, излишество' — всюду множественное число, а также дополнительные характеристики типа «пестрые», «роскошь», «затрясенье», «декоративность» — букеты, костюмы, наряды, кованная позолота, херувимы, амурсы являют собой украшение, а не практические предметы; 'неподлинность, притворство' — букеты в костюмах коломбин, кустарники в нарядах арлекинов, яблоки же приобретают вид херувимов и амуров; и наконец, вообще отсутствие каких-либо предметов — присмотревшись к строению предложений, легко заметить, что место подлежащего (того, о чем речь) всюду занимает не сам предмет, а его «орнамент»: наступило не лето, а барокко, а потом речь идет не о букетах и кустарниках, а о тарантеллах и менуэтах, не о яблоках, а о херувимах и амурсах.

Сами по себе замеченные нами критерии безразличны — не имеют своего устойчивого смысла. Поэтому читатель может их истолковать произвольно, в соответствии с возникающими в данный момент ассоциациями. Одни могут утверждать, что здесь воплощена идея предельного жизнерадостного бытия, другие же, наоборот, — видеть здесь воплощение мысли об абсурдности и ложности такого мира. Дело осложняется еще тем, что и слова «хаос», «настоящая комедия», «роскошь», «затрясенье» могут быть аргументами как в пользу одной интерпретации, так и в пользу другой (даже 'танцы' могут читаться двояко: и как признак 'веселья', и как 'пляска смерти').

Во многих литературных текстах такая неопределенность совершенно естественна, а в некоторых она даже программна — они рассчитаны именно на

множество интерпретаций. Этот же текст иного типа — он регулирует восприятие читателя. Оговариваемая неопределенность возникла по другой причине: выше мы привели и разобрали только одну строфу из более крупного текста Tadeusz Kubiak: *Chaos pełnego lata* из тома *Zdjęcie maski* (его анализ см. в: Faryno 1974a).

В предыдущих строфах стихотворения говорится о зиме и весне. Элементы, составляющие зиму, подобраны по признаку 'простоты' и 'упорядоченности'. Весна же значительно сложнее, чем зима; правда, она все еще проста и упорядочена, но и ее простота и ее упорядоченность состоят из большего числа элементов и из меньшего числа различительных признаков. Если, например, зимой все «либо черное, либо белое», то весной появляется тройной цвет: «синяя и зеленая, с примесью киновари», где зеленый и синий довольно близки друг к другу, а киноварь вносит признак цветного хаоса, пестроты. Более того, зима, весна и лето упорядочены в этом стихотворении по признаку 'естественности': если в зиме обнаруживается связь с простой детской игрой и с детской непосредственностью («как в детской игре»; «дымка, как глаза моей дочурки»), то в весне — с культурой («как полотна великих итальянцев золотого века»), а в лете — с чистой декоративностью. И если зима и весна существуют как самостоятельные явления («Зима исключительно проста»; «Весна исполнена беспокойства»), то лето как таковое отсутствует («И вот наступило *барокко* лета»).

Из этой систематики совершенно ясно, что критерии набора изображающих лето элементов получают смысл 'отхода от натуры', 'отчуждения', 'деградации мира', а не смысл предельного жизнерадостного состояния мира. Доскажем еще, что такое распределение времен года — не произвол Кубяка, а покоится на народном членении годового цикла, согласно которому лето — предсмертная стадия мира, осень — смерть, зима — отдых и предвосхищение весеннего возрождения, весна — возрождение нового годового цикла в жизни космоса.

Разбираемый текст интересен тем, что в нем мы имеем дело с двумя упорядоченностями его элементов. Критерии одного порядка сами по себе не несут какого-нибудь четко определенного смысла. Свой смысл они получают благодаря тому, что одновременно они участвуют и в другом порядке. В этом смысле данный текст регулирует наше восприятие.

Функцию регулятора здесь выполняет наличие критерия более общего. Но этот критерий тоже надо отыскать: он нигде в тексте не назван, а присутствует в виде признака, общего для упоминаемых в тексте явлений и предметов. Возможны, однако, и такие тексты, где этот признак может быть назван и где откровенно высказано отношение к данному признаку. Например, Zbigniew Herbert: *Pokój umeblowany*:

W tym pokoju są trzy walizki
łóżko nie moje
szafa z pleśnią lustra

kiedy otwieram drzwi
 sprzęty nieruchomieją
 ogarnia mnie zapach znajomy
 pot bezsenność i pościel

 jeden obrazek na ścianie
 przedstawia Wezuwiusza
 z pióropuszem dymu

 nie widziałem Wezuwiusza
 nie wierzę w czynne wulkany

 drugi obraz
 to wnętrze holenderskie

 z mroku
 kobiece ręce
 nachylają dzbanek
 z którego sączy się warkocz mleka

 na stole nóż
 chleb ryba pęczek cebuli

 idąc za złotym światłem
 wchodzimy na trzy schody
 przez uchylone drzwi
 widać kwadrat ogrodu

 liście oddychają światłem
 ptaki podtrzymują słodycz dnia

 nieprawdziwy świat
 ciepły jak chleb
 złoty jak jabłko

 odrapane tapety
 meble nie oswojone
 bielma luster na ścianach
 to są wnętrza prawdziwe

 w pokoju moim
 i trzech walizek
 dzień się roztopia
 w snu kałuży

Упоминаемые в тексте предметы распределены по двум сферам — быт и искусство («три чемодана», «кровать», «шкаф с плесенью зеркала» и «картинка», «картина»), которые противопоставлены друг другу по нескольким признакам:

здесь («В этой комнате»)	←————→	{ далеко («Везувий»; «голландский интерьер»)
безобразное («плесень зеркала»; «рванные обои»; «бельма зеркал»	} ←————→ {	прекрасное («султан дыма»; «струя молока»; «золотое сияние»)

безразличие, дикость, бездомность («плесень зеркала»; «бельма зеркал»; «койка не моя»; «не прирученная мебель»; «комната трех чемоданов»; «лужа сна»)	$\} \longleftrightarrow \{$	активность, уют, дом, всеобщая при- ветливость, («действующий вулкан»); «листва дышит светом»; «птицы под- держивают сладость дня»; «мир теплый, как хлеб, золотой, как яблоко»)
--	-----------------------------	--

Смысл этих признаков сводится к одному, более общему: подлинное \leftrightarrow неподлинное. Но этот смысл мы не отыскиваем — он дан в тексте в явном виде («я не видел», «не верю», «ненастоящий мир» и «вот настоящие интерьеры»), в виде отдельных комментариев к изображаемому.

Итак, если смысл критериев, по которым систематизируется материал произведения, может раскрываться двояко — путем введения по крайней мере еще одного критерия на каком-либо другом уровне текста (как в стихотворении Купяка); путем введения эксплицитного комментария (как у Хэрберта). Причем во втором случае текст как бы распадается на два относительно самостоятельных субтекста, тогда как в первом случае текст совершенно однороден, комментарный уровень появляется в нем лишь в заключительных строчках («Все затем, чтоб истлеть в пеплах осени»).

Текст Хэрберта интересен еще и в другом отношении. Сформулированный в комментарии смысл «подлинный \leftrightarrow неподлинный» дан безоценочно: «подлинное» не обязательно должно пониматься как «положительное», а «неподлинное» — как «отрицательное». Оценочная система введена в этот текст иначе — она вписана в «естественные» признаки упоминаемых в тексте предметов. Отрицательная присуща предметам «подлинного» мира: «шкаф с плесенью зёркала», «б е л ь м а зеркал», где, кроме всего, в зеркала вписана «слепота», «неспособность отражать» в противовес «являющим» некий иной мир «картинке» и «картине», «неспособность расширять, увеличивать» мир в отличие от «расширяющей» «картины», «замкнутость» в случае «шкафа» и «выход» в «сад» в случае «картины» и «разверзание» «вулкана» в случае «картинки»; «р в а н ы е обои», где «обои», как и «зеркала», лишены «изображений», они только «бумага» Положительная — предметам «неподлинного» мира: «с у л т а н дыма», «с т р у я», а точнее — «коса молока», что в определенном смысле роднит «молоко» с «вулканом» и противопоставляет «л у ж е сна»; «теплый, как хлеб, золотой, как яблоко».

Само собой разумеется, что, если оценочная система не получает отдельного вербального выражения и получает вид свойств называемых явлений либо предметов, то эти свойства должны отсылать к внетекстовой общеизвестной системе ценностей и оценок, а для читателя она должна отличаться свободной опознаваемостью. «Плесень» и «бельма» зеркал, «рванные» обои и «лужа» сна это требование выполняют, даже если автор текста этого и не хотел. Их отрицательную функцию можно устранить, лишь прилагая особые усилия. Но таких усилий в тексте нет. Зато они наблюдаются в системе предметов с положитель-

ной ценностью. Правда, там она все-таки не снимается целиком, а лишь нейтрализуется при помощи комментариев («я не видел», «не верю», «ненастоящий мир»). Результат таков, что герой текста только указывает, который из миров действительно существует, но системы оценок не меняет: мир подлинный остается все-таки миром неустроенным, отталкивающим, а то и вовсе «анти-миром», миром «трех чемоданов», но не предполагающим ни пространств, даже фиктивных, иллюзорных ('слепые' «зеркала», «лужа сна»), ни тем более передвижений («я не видел»), хотя, будучи «Меблированной комнатой», должен был бы некое передвижение предполагать¹⁶

Очередной наш вывод в связи со строением художественного текста таков: текст может осложняться наличием в нем дополнительной оценочной системы, которая может либо получить вид отдельного субтекста (отдельных словесных выражений), либо же присутствовать в виде естественных свойств упоминаемых предметов и явлений, причем эти свойства должны обладать легко опознаваемым ценностным статусом и во внетекстовой действительности.

И еще одна особенность художественного текста, которую необходимо оговорить уже теперь. Сравнив описание лета у Кубяка и описание картины с голландским интерьером у Хэрберта, мы легко обнаружим существенную разницу.

Хэрберт передает изображение картины путем называния написанных на ней предметов и жестов. Фигурально выражаясь, он говорит «языком» самой картины. Кубяк поступает иначе: все признаки лета указаны здесь опосредованно, непосредственно же названы музыкальные и декоративные явления: «тарантеллы», «менуэты», «позолота», «херувимы» и «амуры». Словом, Кубяк описывает лето не в его собственных (пейзажных) категориях, а в категориях, присущих особому типу искусства. А еще точнее, не описывает, а *п и с ы в а е т* в создаваемый мир иные категории.

В связи с возможной нетождественностью либо несовпадением создаваемого мира с категориями, при помощи которых он может изображаться, мы для удобства введем следующую пару понятий: мир и язык описания. Если под «миром» понимать все то, о чем говорится в тексте (предмет высказывания), то под «языком описания» — категории, при помощи которых этот предмет изображается. Это значит, что в разных текстах и у разных авторов один и тот же предмет будет выглядеть по-разному и получать разные значения.

Итак, материалом, из которого строится литературное произведение, могут быть любые свойства как языковых средств, так и предмета высказывания (мира). Отдельные свойства могут образовывать отдельные уровни, на которых языковые и предметные единицы объединяются по определенным признакам (критериям). Свой смысл эти признаки получают либо благодаря наличию в тексте какого-нибудь иного уровня и иного критерия, либо благодаря наличию в тексте оценочной системы или комментарного уровня. Образ мира зависит от языка описания, от категорий, при помощи которых этот мир изображается.

1.4. СТРУКТУРА И МОДЕЛИРОВАНИЕ

Теперь возникает вопрос о взаимосвязи между вычленяемыми в произведении уровнями, вопрос, который наглядности ради можно сформулировать и так: почему, в силу какого закона отдельные уровни не противоречат друг другу, а само это произведение не распадается на ряд сосуществующих в одном и том же закрепителе самостоятельных сообщений (по типу палимпсеста или алхимических текстов, которые для одного читателя являются простой сказкой, а для посвященного содержат описание химического процесса — см.: Билинкус, Туровский 1968)?

В лингвистике принято считать, что каждый более элементарный уровень языка является планом выражения для надстраиваемого над ним уровня более сложного. Артикуляционные дистинктивные признаки образуют фонему, набор фонем образует способную уже нечто значить морфему, набор морфем создает полнозначное слово, сочетание слов организуется в минимальное сообщение — предложение, из предложений же строится полноценное сообщение — текст, который считается основной единицей общественной коммуникации¹⁷

Независимо от того, для каких целей нужно литературе текстовое образование, она в том ее варианте, в каком мы ее знаем до нынешнего времени, *т е к с т о п о д о б н а*, т. е. имеет все свойства 'сообщения-текста' (безразлично, поддельного ли, как имитация письма в случае *Письма* Бабеля — см. 1.3, или же выработанного собственной традицией и не имеющего бытового соответствия, как в случае лирического стихотворения). Поэтому все лингвистические уровни присутствуют в ней в обязательном порядке, как и в любом другом полноценном речевом образовании, принимают участие в построении, так сказать, ее плоти. Но в литературе (или в искусстве вообще) осмысленное высказывание, коммуникат — не цель, а опять-таки всего лишь материал, в результате чего такие же уровни кроме своей исконной лингвистической роли играют в произведении и еще одну, совершенно иную роль, и с функциональной точки зрения они отнюдь не тождественны уровням, вычленяемым лингвистической. Эту их особую функцию мы предлагаем называть *м о д е л и р у ю щ е й*. Чтобы поставить точку над «і», скажем еще так: лингвистические уровни в литературном произведении удваиваются — в пределах текста как единицы речи они лингвистичны, в пределах того же текста как литературного произведения они же уже нечто другое (своеобразное «изображение» лингвистических, как наше передразнивание чужого произношения не является ни чужим, ни нашим произношением, а нашим изображением чужого произношения) и включаются в текст произведения не столько ради их естественной лингвистической функции, сколько ради другой, моделирующей.

Далее, если согласиться, что произведение искусства строит некие модели внешнего по отношению к себе мира, то вся картина принципиально меняется. Исходным или основным (хотя и не наиболее элементарным) уровнем окажется

тогда именно уровень созданного в произведении мира. Этот уровень может считаться предельным или окончательным хотя бы потому, что любой очередной шаг выше — это шаг за пределы произведения (в культуру в широком смысле слова), а любой шаг вспять — шаг в сторону материального воплощения этого мира, т. е. вовнутрь текстового построения. Что это значит, легко теперь понять.

Любой из уровней, вычленяемых в материале произведения (которые лингвисты зачислили бы в низшие), вводит в мир произведения свое особое членение и подвергает его категоризации и систематизации. Так, например, пространственные параметры членят мир на «верх» и «низ», «широкое, просторное» и «узкое, тесное», «свободное» и «несвободное, навязанное»; предметное заполнение этот же мир членит еще раз: «нематериальное» и «материальное», «легкое» и «тяжелое», «светлое» и «темное», «тихое» и «шумное»; ценностная предметная шкала — на «благородное, возвышенное» и «пошлое, низменное»; синтаксис — на «нечленимое, целостное» и «расчлененное, разрозненное»; грамматика — на «атемпоральное» и «временное», «пассивное» и «активное», «единичное» и «численное», «личностное» и «безличное»; ценностная и узуальная шкала лексики — на «сакральное» и «профаническое», «возвышенное» и «вульгарное»; фонетический состав лексики — на «благозвучное, светлое» и «неблагозвучное, темное»; артикуляция той же лексики — на «легкое, плавное, беспрепятственное, членораздельное» и «трудное, косноязычное»; графика — на «существенное, особо ценное» (крупный шрифт, прописные буквы) и «второстепенное, рядовое, анонимное» (мелкий шрифт, имена с маленькой буквы); ритм — на «гармоническое, упорядоченное» и «дисгармоническое, хаотическое, неустойчивое»; рифмовка — на «созвучное, согласованное» и «разногласицу, разногласье» и т. п.

Как нетрудно заметить, все такого рода уровни выполняют одну и ту же функцию — вносят в мир свое членение и свои категории. При этом ни членение, ни категоризация какого-либо из вычленяемых уровней не строятся на членении и категоризации какого-либо иного уровня и не являются их причиной. В отличие от уровней лингвистических, они не и е р а р х и ч н ы. Наоборот, все они равноправны, и поэтому все они могут, но не должны выступать одновременно и могут, но тоже не должны выступать отдельно, безотносительно к активности или пассивности других. С этой точки зрения, например, самый низкий лингвистический фонетико-артикуляционный уровень может быть связан непосредственно, скажем, с самым высоким — событийным (ср. хотя бы роль инструментовки в стихотворении Фета *Вчера расстались мы с тобой...* или сюжетопорождающую роль артикуляции в разбиравшемся в 1.1 и 1.3 сонете Иванова *Есть мощный звук: немолчною волной...*), а некоторые из «промежуточных» уровней могут вообще оставаться неактивными, а точнее, не использованными, хотя в силу особенностей речевого материала они и присутствуют в произведении.

Разница между отдельными уровнями заключается не в функции, а в приносимых ими членениях и категориях. По отношению к привычному языковедческому членению языка на уровни здесь мы имеем дело с совершенно иной картиной. Все эти уровни оказываются операциональными, и даже самые низкие, например дистинктивные, признаки фонем тут уже не первичны, а как раз «вторичны», они уже не то, из чего нечто строится, а то, что вводит в построенное дополнительное членение и этим самым систематизирует и «интерпретирует» построенное. Артикуляция, звучание, грамматические формы, синтаксические конструкции, строя слово и фразу, одновременно строят и «мир»: сообщают называемому ими миру (предмету) свои свойства одновременно, почему и отпадает надобность (в бытовой речи это уже необходимость) называть их отдельно. Эти речевые свойства «являют» мир наподобие того, как целую массу свойств мира (предмета) являет зрителю живопись, скульптура, фильм или сцена в один и тот же момент (к этому вопросу мы будем возвращаться еще не раз, а пока ср. хотя бы стих «и сам я — шуршащий»: из стихотворения Айги *Шумят березы*, где «шуршание» не только названо, но и при помощи стечения согласных «с — ш — ш — щ» реализуется, звучит из текста, и где причастная форма вписывает это «шуршание» в «я» как его исконное свойство, в результате чего мы слышим не текст о чем-то, а сам процесс «распада в «прах»» «ропщущего» «я»¹⁸

Кроме того, следует отметить и еще одну разницу. Систематика, исходящая из отдельных уровней, не может противоречить систематике остальных уровней — они должны поддерживать друг друга, тогда как в самом речевом построении этот «закон поддержки» или «согласования» не обязателен¹⁹

Итак, если не отождествлять уровни лингвистические с литературными, то более целесообразным оказывается предлагаемый здесь порядок изложения, чем в первом варианте данного и аналогичных других пособий, т. е. от разбора свойств мира в сторону его речевого воплощения и отдельных вычленяемых уровней речи.

Кстати, случайно ли, что так называемое «наивное» восприятие в первую очередь схватывает событийно-предметный уровень произведения и часто на нем и останавливается, пренебрегая его конкретным материальным оформлением или же просто не замечая этого оформления, и что восприятию материального воплощения мира в произведении приходится «учить» (будь то литература, фильм или живопись)? И случайно ли, что литература, например, в современном понимании этого понятия возникла лишь относительно недавно (с возникновением устойчивой графической закреплённости) и что предписанные ее состояния тяготели к фабульным построениям, мало заботясь о деталях их конкретного речевого оформления? Отвечая на такие вопросы, необходимо помнить, что в любом речевом построении присутствуют все лингвистические уровни в обязательном порядке. То, что эти уровни не всегда бывают (или не всегда воспринимаются) как литературные, говорит о том, что их лингвистические функции действительно нечто иное, чем функции литературные, хотя само собой разумеется, что в литературном тексте имеют место обе разновидности

этих функций. Одни строят осмысленный текст, другие же участвуют в его систематизации, т. е. в его художественной перестройке.

Произведение искусства — не коммуникат, а источник информации (с. 1.2). Если от источника информации требуется быть каким-либо образом вычленимым объектом и обладать некоторой степенью неопределенности (т. е. упорядоченности и неупорядоченности), то это значит, что, во-первых, он должен обладать собственными физическими параметрами — собственной протяженностью в пространстве или длительностью во времени — и что, во-вторых, он должен быть внутренне дифференцированным, т. е. члениться на нетождественные состояния²⁰

Как мы покажем позже, физическое внешнее пространство или время, занимаемые произведением, целиком им поглощаются и превращаются в собственность данного произведения. Как правило, они становятся собственностью мира произведения: расстояния между фигурами на полотне становятся расстояниями между персонажами мира картины, а расстояния между актерами на сцене — расстояниями между персонажами в демонстрируемом мире: временные интервалы в музыкальном или речевом потоке — временными интервалами или компонентами с признаком 'отсутствие' самого этого построения²¹ Тем не менее даже и в этом случае пространственная протяженность и временная длительность не исчезают бесследно, а сохраняются в виде «формата» или «размера» произведения. Формат как таковой и особенно длительность не безразличны к своему заполнению (физическому или символическому)²², а ставят перед этим заполнением «композиционную» задачу — задачу размещения или последовательности, а в случае временных образований еще и количества (жестов на сцене, звуков в музыкальном произведении, слов — в литературном).

У прямоугольной плоскости картины есть свои верх и низ, правая и левая сторона, углы, диагонали, центр и периферия зрительного поля; у сцены появляется еще глубина, авансцена и временная последовательность с ее началом, концом и промежуточными позициями; в садах — закрытость или открытость вида, повороты, расстояния до отдельных заполняющих объектов, теневая и солнечная сторона, температура, продуваемость, изменчивость растительного мира по временам года или суток, сама погода, двигательные, обонятельные и другие ощущения посетителей и т. п. Художник свободен в выборе и отчасти также в предусматривании (как в случае устройства японских садов) заполняющих эти параметры элементов и их распределения, но он не в состоянии вообще устранить, например, последовательность или прямоугольность: нечто всегда окажется сверху, а нечто внизу, нечто попадет в начало, а нечто в конец, нечто в центр, а нечто на периферию, нечто будет ближе, а нечто дальше, нечто раньше, а нечто позже.

Иначе говоря, даже в тех случаях, когда заполнитель состоит из абсолютно однородных, точно таких же элементов или состояний, заполняемое место в силу одной своей физической протяженности активно действует на дифференциацию своего заполнителя²³ Элемент, который попадает в середину или в угол, в начало или в конец, оказывается с этой точки зрения не тождественным самому

себе²⁴ Таким образом, любая ограниченная протяженность или длительность подразумевает дифференциацию по признаку нетождественности позиций во времени или пространстве. И это и есть наиболее элементарный и неустраняемый уровень расчлененности. Второй, не менее фундаментальный, покоится на невообразимости абсолютной пустоты — «пустого места не бывает»: оно расценивается либо как отсутствие (заметное) чего-то, либо само становится самостоятельным объектом. Отсюда проистекает особая значимость незаполненной позиции²⁵ Конкретная же заполненность или незаполненность этих позиций зависит уже от художника: они могут заполняться как систематически, регулярно, так и несистематически, беспорядочно. И хаотичность, и упорядоченность предполагают в свою очередь расчлененность или дифференцированность заполнителя. И тут начинаются другие уровни дифференциации произведения. Заполняющие элементы могут дифференцироваться по присущим им физическим свойствам или по связанным с ними смысловым ассоциациям. Обнаружить дифференциальные признаки заполняющих элементов и закономерность, критерий их разброса (упорядоченности) и означает получить (извлечь) информацию из данного объекта (произведения).

Дифференциальным признаком может быть как любое замечаемое свойство, так и любая замечаемая количественная характеристика этого свойства (от наличия до отсутствия). Поэтому «информативные» ряды (уровни) могут строиться не только из элементов с разными свойствами, но из элементов однородных, при условии, что их свойство (или несколько свойств) поддается количественной градации, т. е. способно образовать шкалу. Приведем наиболее элементарный пример. Возьмем хотя бы паруминутный отрезок времени и заполним его отдельными звуками одного и того же тона. Из них можно построить несколько разных произведений: повышая громкость и длительность каждого очередного звука, мы получим информацию типа «рождение и рост звука», а понижая громкость и сокращая длительность, — «замирание звука» (ср. гораздо более сложное, но реализующее именно этот принцип *Болеро* Равеля). В случае литературы многочисленные примеры можно найти в современной графической поэзии — ср., в частности, выражение смысла 'угасающей памяти' или 'возрастающего забвения' при помощи укорачивания слова «забывание» в стихотворении — Stanisław Dróżdż: *Zapominanie*:

ZAPOMINANIE
ZAPOMINANI
ZAPOMINAN
ZAPOMINA
ZAPOMIN
ZAPOMI
ZAPOM
ZAPO
ZAP
ZA
Z

(его анализ см. в.: Trzynadlowski 1979, s. 99–100, а других вещей Дружда в: Sterna-Wachowiak 1976); при произнесении (вокальном исполнении) здесь будет наблюдаться градация по признаку артикуляционному, вплоть до сомкнутости и бездвижности губ, и по признаку громкости, т. е. ее убывания.

Располагая элементами с несколькими дифференциальными признаками, мы можем построить нечто гораздо более сложное: одни из признаков могут постепенно убывать, а другие — постепенно возрастать. Обнаружив же этот принцип данного построения, мы можем его осмыслить как «метаморфозу», «победу» одного над другим (ср. импровизацию *Франко-прусская война* Лямшина в *Бесах* в начале главы *Пред праздником* и комментарий к этому месту романа в: Достоевский 1975, том XII, с. 301–302), «диалектическое единство» и т. д.; ср. еще: Stanisław Dróżdż *Optimum*:

MINIMU	M
MINIM	UM
MINI	MUM
MIN	IMUM
MI	XIMUM
M	AXIMUM

Дифференциальный признак, как видно, — основное условие порождения информации. Но чтобы этот признак вообще смог осуществиться и мог быть замечен реципиентом, необходимо создать соответствующие условия, в частности, его повторение в таком же или в ином носителе, по крайней мере в двух разных позициях или двух разных материальных состояниях, т. е. носитель признака должен иметь по крайней мере два разных состояния или попасть в две неодинаковые позиции. На этом, по всей вероятности, пути должна решаться проблема так называемой элементарной (простейшей) единицы «языка искусства»²⁶

Если исходить из данных наблюдений, то станет самоочевидным, что «языком» литературы не является язык как таковой, что язык (речь) как таковой есть только материал, который поставляет художнику свои дифференциальные признаки (используемые также и для построения других еще дифференциальных признаков). Единицей «языка» литературы (как и любого другого искусства) отнюдь не является слово, а именно дифференциальный признак любого элемента речи (фонемы, графемы, словоформ, фраз, смыслов и т. д.), любого свойства речевых образований и любых внеязыковых явлений, вводимых в текст при помощи лексики, графики или фоники.

Все это позволяет гораздо явственнее осознать наличие двух радикально отличных принципов построения литературных произведений: построений исключительно из языкового материала, т. е. с полным отсутствием мира (типа современной лингвистической и конкретной поэзии, эксплуатирующих главным образом начертательную и вокальную сторону речевых элементов), и построений, которые безразличны к материальным свойствам речи и основной упор де-

лают на мир. Нетрудно заметить, что это есть одновременно и две крайних границы литературы, границы, на которых она уже, строго говоря, не является литературой. На одном полюсе появляется графика или вокальные построения, а на другом — миф (чистая фабула). Литература как таковая осуществляется в промежутке между этими двумя полюсами.

Дифференциальные признаки мы считаем элементарными самостоятельными единицами «языка» искусства. Однако это единицы особые — они не обладают самостоятельным и постоянным значением или смыслом. Поэтому ни они сами, ни их системы не имеют никакого отношения к языку в строгом лингвистическом понимании термина «язык». Более того, дифференциальные признаки не в состоянии сочетаться в какое-либо подобие речевой фразы. Они могут лишь выстраиваться в горизонтальные или вертикальные серии и образовывать отдельные самостоятельные уровни (шкалы, ряды) или парадигматические серии эквиваленций. При этом шкала или ряд создаются в пределах одного класса признаков, а парадигматика в состоянии вводить соответствия между вычленяемыми классами. Признаки разных классов шкалу не образуют: высота звука не может смениться в очередном звуке громкостью или продолжительностью, вес — цветом, фактура — контуром, — высота может градуироваться только по высоте, громкость по громкости, длительность по длительности, вес по весу, цвет по цвету или его тону, фактура по фактуре, а контур по контуру, что не означает, будто все эти признаки не могут выступать одновременно и градуироваться в одном и том же направлении (нарастания или умаления) или же в противоположных (например, возрастает продолжительность и возрастает громкость, возрастает синева и возрастает шероховатость и четкость очертания; продолжительность укорачивается, а громкость усиливается, цвет густеет, а шероховатость слабеет и размывается контур). Эквиваленция же по вертикали, по совпадающим во времени состояниям признаков отдельных параллельных уровней, всегда совпадает, но значения этих совпадений могут и расходиться (так, посветление может сопровождаться легчанием и совместно с ним означать «истончение плоти», «возрастающую духовность», но мыслим и другой вариант — означающее рост духовности посветление сопровождается утяжелением (осязаемостью, зримостью), означающим рост противостоящего духовности материального начала (тогда, само собой разумеется, раздваивается либо сам предмет на два разных начала, либо текст — на уровень мира и уровень сопровождающего комментария). Регулярность эквиваленции между двумя признаками разных уровней часто позволяет подмену одного признака другим или смещение признаков с их привычных мест. В этих случаях признак не только способен получить смысл, но перенести его с одного объекта на другой. Но пока для нас существенно другое: то, что они образуют отдельные самостоятельные последовательности, а этим самым членят или систематизируют один и тот же мир по-разному, и отдельные самостоятельные парадигмы, которые вносят в мир отношения эквиваленции.

Выше мы сказали, что дифференциальные признаки не только членят мир, но и категоризуют его. Как это понимать? Как они становятся категориями?

Любой признак бездействен для нас до тех пор, пока он нами не замечается, а любой предмет или серия предметов до тех пор для нас индифферентны (являют некую нечленимую единицу или воспринимаются как «одно и то же»), пока мы не заметим присущие им дифференцирующие признаки: шар или серия шаров, одинаковые во всех материальных отношениях, будут для нас неразличимы до тех пор, пока мы не обратим внимания на то, что отдельный шар освещен неодинаково на всей своей поверхности и что распределение света меняется от шара к шару. И наоборот, ряд предметов будет для нас бессмысленным набором отдельных экземпляров, пока мы не обнаружим, что во всех них присутствует некий один и тот же признак и что признак этот не только объединяет их в одно целое, но и выстраивает в определенную иерархию по степени своей интенсивности. Иначе говоря, признак требует опознания и идентификации. Опознать же и идентифицировать дифференцирующий признак — это не что иное, как вычленив его из общего потока признаков и н а з в а т ь. Названный признак и есть искомая категория²⁷. Так мы извлекаем информацию об объекте из него самого.

Но информация не равна смыслу (семантике). Разбирая те или иные свойства строительного материала литературы, мы не раз обратим внимание на то, что они семантически безразличны и что поэтому одни и те же свойства (признаки) у разных авторов могут получать разный и даже противоположный смысл. Теперь спросим, как такой смысл образуется, а точнее, как семантизируются вычленяемые дифференциальные признаки или опознанные категории.

Если «обладать значением» понимать как «указывать не на себя, а на нечто иное», то в основе семантизации должен покоиться механизм соотнесенности двух разных рядов (уровней). При этом некий другой ряд может находиться как внутри произведения, так и вне его, а механизм соотнесения — получать специальное выражение или же оставаться невыраженным.

Взятое во всей своей совокупности произведение, как правило, соотносится с внетекстовой действительностью и воспринимается как интерпретант или «язык описания» действительности, а по другой терминологии — как модель действительности. При таком подходе действительность занимает в этой реляции место «неизвестного», подлежащего объяснению, а произведение — место «известного», объясняющего. В итоге не действительность является содержанием произведения, а произведение — содержанием действительности (подобно статье в толковом словаре, где заглавное слово стоит на месте плана выражения, а его толкование играет роль плана содержания этого слова).

С этой точки зрения произведение искусства являет собой своеобразное «образцовое» толкование, поскольку как объяснение оно строится из дифференциальных признаков, т. е. из единиц, данных непосредственно интуиции или чувственному восприятию, единиц, которые можно приравнять к индефиниби-

лиям, т. е. к единицам, которые не подлежат дальнейшему разложению и толкованию²⁸ От этих единиц требуется лишь одно — быть системой.

Этой очевидной асемантичности искусства явно противоречит наш восприимчивый опыт, согласно которому произведение представляется как раз иначе — как образование особо сильно семантизированное и являющее собой сложнейший смысл. Отмеченное противоречие решается весьма просто, но уже в иной плоскости. Дело в том, что семантика привносится в произведение извне — из внешнего мира и из языка — и является таким же строительным материалом, как и асемантические явления.

В случае литературы эта проблема осложняется еще тем, что язык присутствует в ней изначально — как ее материал. Языковая семантика совместно с семантикой явлений мира не исчезают в произведении бесследно, но и не сохраняются в неприкосновенном виде. Она, равно как и физический мир, подвергается в произведении новому членению и новой систематике, в результате чего возникает впечатление предельно усложненного нового смысла. По отношению к семантике работают те же механизмы, что и по отношению к миру: между разными значимыми языковыми единицами вводятся отношения эквиваленции, противопоставления или градации. На неявных уровнях — при помощи общности или различия звукового, артикуляционного и морфологического состава слов, синтаксических конструкций, композиционных схем и дифференцированности в них отдельных позиций и т. п. На явных — при помощи всяческих переименований и внутритекстовых переводов, комментарного уровня, отсылок к иным языкам или текстам и т. д.

Таким образом, если в случае мира в произведении строится некий иной миропорядок, то в случае семантики — некая иная семантическая система (фигурально говоря — некий иной «язык»).

От этого «естественного» типа семантизации следует отличать другой — возникающий за счет вписывания в те или иные элементы текста и мира тех смыслов и ценностей, которые закрепились за ними культурными традициями, другими контекстами и функционируют за пределами данного произведения на правах их собственного значения.

Вернемся теперь к семантизации дифференцирующих признаков. Она — вторична и возникает «за чужой счет», хотя и регулируется внутренними механизмами произведения. Главным образом за счет значений и ценностей тех элементов, которые они призваны систематизировать — эквивалентизировать, противопоставлять, градуировать.

Так, например, признак «разбиваться» объединяет в *Мастере и Маргарите* три разных объекта: «луну», «солнце» и «часы». Наличие «часов» в этой серии индуцирует в остальные элементы серии смысл «времени», смысл, который солнцу и луне часто приписывается и за пределами романа и который воспринимается поэтому как нечто естественное. А образование этого второго признака эквиваленции («время») воздействует теперь на исходный признак «разбивать-

ся' и позволяет осмыслить его как 'останавливаться', а в целом — как 'останавливающееся время' или 'вечность'

Градация предполагает наличие одного и того же признака на всех ее ступенях, но не в одинаковом «количестве». Смысл же градуируемого признака возникает как за счет заполняющих отдельные ступени элементов, так и за счет направления градации. Так, градация «ухватить за нос → поцеловать → укусить за ухо» (в эксцентрических поведениях Ставрогина в *Бесах*) направлена к полюсу 'причинить боль', поэтому и «поцелуй» получает тут смысл 'боли' «Поцелуй» в свою очередь есть выражение 'любви' или 'эротики' Его же наличие на одной шкале вместе с «ухватить за нос» и «укусить за ухо» заставляет видеть и в этих поступках присутствие признака 'любви' или 'эротики' В результате вся шкала семантизируется как возрастание 'болепричиняющего сладострастия'

Аналогичным образом работает и механизм противопоставлений. По сути дела противопоставление есть вариант шкалы, но отмечающий только полярные состояния и лишенный промежуточных. Это значит, что на обоих полюсах тут будет одно и то же, но с противоположным знаком. Рассмотрим элементарный пример из поэмы *Царь-Девуца* Цветаевой:

Бусы в левой руке,
Гусли в правой руке.

Локализация по признаку 'левый — правый' вносит в текст закрепленные традицией связи 'левого' с 'опасным, чреватом смертью, губительным' и т. п., а 'правого' с 'безопасным, жизненным, спасительным' и т. п. началами. Поэтому локализация «бус» по левую сторону и им сообщает 'зловещий' характер, а «гуслей» по правую сообщает им свойства 'положительного' характера. Но противопоставление не только разводит их по полюсам, не только «расставляет» знаки «—» или «+», но и «роднит», локализирует на одном и том же уровне, в пределах одной и той же шкалы и этим самым навязывает им общность, а читателя заставляет эту общность отыскать. «Бусы» предполагают 'замкнутость в круг', «гусли» же — 'вытянутость в прямую' и этим самым, при столкновении с «бусами», 'разомкнутость'; «бусы» — 'нанизывание бусин, «горошин»' «гусли» же — 'отпускание звуков, «горошин»' Определение «бус» по «левую» сторону в 'замкнутость' и 'нанизывание' вписывает ассоциации со 'смертью' а определение «гуслей» по «правую» сторону в 'разомкнутость' и 'отпускание' вписывает ассоциации с 'жизненным' началом. Таков механизм противопоставления. Семантизация же может пойти еще дальше, обнаруживая, что в той традиции, где «левое» и «правое» противостоят друг другу как 'смерть' и 'жизнь' так же противостоят друг другу 'связанное' и 'разомкнутое', т. е. тоже как 'смерть' и 'жизнь' Естественно пойти и еще дальше и проследить в той традиции символику «бус» и символику «гуслей», которая покажет, что Цветаева распределила их по полюсам 'смерть — жизнь' соответственно с законами народной культуры.

Оговоренные механизмы семантизации имеют и еще одно свойство: любой вводимый в текст элемент заставляют включиться в какой-нибудь из рядов, т. е. активизировать соответствующий этому ряду свой признак (по крайней мере один), и на базе этого признака включиться в парадигматику, т. е. стать эквивалентом или противоположностью какого-нибудь иного элемента текста. Необнаружение такого признака вытолкнет этот элемент за пределы возникающей в произведении систематики, переведет его в ранг внесистемного, в инородное тело, производящее впечатление внешнего вторжения или «лишнего необъяснимого». Вот эту внутритекстовую взаимоподчиненность всех вычленяемых свойств этого текста и его мира и их устремленность к систематике (упорядоченности по определенным критериям) и к взаимосемантизации мы и называем *структурой произведения*²⁹

В предлагаемом понимании *структура* не является ни формой произведения, ни содержанием. Она — динамический механизм порождения системности, а этим самым — и информации. И если сохранять термин «форма», то он в данном случае будет означать поставщика набора признаков или свойств речевого материала для перестраивающей его структуры, а термин «содержание» — поставщика смыслов, подлежащих перераспределению и переосмыслению по ходу работы структуры. С точки зрения структуры то, что обычно подразумевается под «формой» и под «содержанием», само всего лишь художественный материал. Поэтому искусство и может собою же созданные «формы» и «содержания» использовать именно в качестве носителей определенных признаков в очередных своих произведениях: играть на жанровых признаках, на чужом строе речи, на чужой образности, на чужих ритмических схемах и т. д., не боясь быть уличенным ни в плагиате, ни в отсталости.

Асемантичность дифференцирующих признаков, думается, хорошо объясняет тот факт, что одни и те же признаки в разных произведениях и у разных авторов могут приобретать различные и даже противоположные ценности и смыслы — их семантика зависит от того, из чего эти признаки вычленяются, и от системы ценностей, из которой они вводятся в произведение, не говоря уже о зависимости этой семантики от системы, в которую данные признаки вдвигаются, т. е. от соотнесенности с другими носителями таких признаков.

Дифференцирующие признаки отнюдь не являются исключительной собственностью искусства или его отличительной чертой. Наоборот, в искусство они вводятся как нечто присущее самому материалу: и речи, и внешней действительности, при этом вводятся как раз с целью создать объект, в той или иной степени аналогичный физическому объекту. Но художник волен одни из этих признаков экспонировать, а другие если и не устранять, то оставлять бездейственными. Поэтому аналог действительного объекта не становится еще одним экземпляром (копией) действительного объекта, а выявлением некоторых особенностей данного объекта, своеобразной его интерпретацией. Если художник строит свой аналог из материала иного, чем сам этот объект (например, черно-

белая фотография пестрого весеннего пейзажа или подобие дерева, сделанное из мрамора), то данному объекту неизбежно навязываются некие неустранимые и непреодолимые свойства (цвет, фактура, недискретность и т. п.) этого материала. Преодолеть их или возникающую деформацию можно иначе: заставив данные навязываемые свойства нечто значить, т. е. семантизируя их. Вот такая интерпретирующая селективность и такое интерпретирующее навязывание объекту систематизированных свойств и понимаются здесь под термином *моделирования*. Модель как копия, повторяющая и материал, и все свойства объекта, не в состоянии выдать никакой информации об этом объекте, не в состоянии стать источником информации об объекте или — иначе — выявить некоторой структурности объекта³⁰

1.5. КОД — ПОЭТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА — ПОЭТИКА

Вычленяемые в наблюдаемой действительности признаки становятся категориями познания окружающей нас реальности, с одной стороны, а с другой — подвергаются сознательной или неосознанной семантизации и оценке. У отдельного человека или у какого-нибудь коллектива вырабатывается более или менее устойчивая сфера ассоциаций и предпочтений по отношению к тем или иным признакам. Одни, например, большой размер могут рассматривать как признак прекрасного, эстетического, другие же — как признак безобразного, неэстетического. Легко предвидеть, что в первом коллективе все более ценное будет создаваться в крупном масштабе и что во втором коллективе высокая ценность будет манифестироваться как-нибудь иначе, крупный же масштаб тут будет исключаться.

Если теперь взять отдельного автора (художника), то нельзя исключить, что он пользуется своими особыми предпочтениями и своими особыми ассоциациями. Иначе говоря, нельзя исключить такой возможности, что дифференцирующие признаки вводятся в произведение как уже нечто значащие для автора (семантизированные) единицы. Наблюдения многих исследователей над творчеством разных художников говорят о том, что так оно именно и есть, что творчество одного автора от творчества другого отличается прежде всего *репертуаром* признаков, предпочтений и, более того, устойчивой связью определенных признаков с определенными смыслами³¹. Само собой разумеется, что такой набор и такая устойчивость могут быть обнаружены в случае обследования большого корпуса произведений избранного автора (или авторов) и что единичное произведение с этой точки зрения будет мало показательным. Это постоянство признаков и их значимостей называют обычно авторским кодом, поэтической системой или просто поэтикой данного автора или данной художественной формации, школы, направления и т. п.³².

Понятие кода, подразумевающее системность авторских выборов, по-иному освещает как само произведение, так и его интерпретацию.

Во-первых, естественно предположить, что авторский репертуар не бесконечен. Это в свою очередь означало бы, что в его произведения попадут только те явления мира и фиксирующих средств, в которых наличествуют данные признаки. Если это так, то определенную картину о системе исследуемого автора можно было бы составить на основании частотного словаря. С тем, однако, что в таком словаре должны были бы отмечаться активные дифференциальные (значимые) признаки и указываться ценности³³ Более того, это позволяло бы построить для исследуемого автора (или формации) *негативную поэтику* или *систему*, т. е. указать на тот круг явлений мира и речевых средств, который в данной системе *принципально* недопустим, или же, если и допустим, то с целью его опровержения, компрометации. Без представления о негативной поэтике едва ли мыслимо уловить хотя бы в наиболее грубых чертаниях историческую диалектику искусств.

Во-вторых, располагая таким кодом, мы, собственно, уже не интерпретируем произведение, а опознаем. Дело в том, что отдельное произведение является в данном случае лишь одной из реализаций этого кода (более или менее редуцированного) на всей его протяженности или на отдельных его полярных или промежуточных позициях. Получаемая нами информация может возникнуть в этом случае лишь за счет конкретных материальных воплощений тех или иных категорий кода или же за счет нарушений этого кода, нарушений, вводимых автором либо с целью смоделировать крушение прежде отстаиваемых ценностей, либо отражающих не всегда осознаваемую самим автором свою эволюцию.

В-третьих же, отдельное произведение теряет статус исключительного и получает статус «варианта» — одного из серии, безразлично, осуществленной или же только возможной.

Более того, наличие одного общего кода — важнейшее условие сверткестовых образований, например поэтических циклов. При этом циклы могут создаваться и задним числом. Так, например Цветаева построила свой цикл *Бессонница* из уже готовых и ранее написанных (в разное время) стихотворений. В случае *Бессонницы* поражает не то, что это единство образовано из разных отдельных текстов, а то, что в нем сохранена хронология написания (все тексты цикла датированы, а датировка — тут не дополнительный прием, как, скажем, в *Поэме без героя* Ахматовой, а безразличная для понимания текстов реальность) и что эта хронология нисколько не возмущает градационного строения мира и семантики всего цикла от его первого до последнего, дописанного несколько лет спустя, текста.

Пример *Бессонницы* говорит и еще нечто. Отдельные уровни или отдельные признаки могут градуироваться от отсутствия до максимальной интенсивности. Объекты, попадающие в полярные состояния признака, могут образовывать взаимо-противопоставления (ср. в 1.4 противопоставление «бус» и «гуслей» по

признаку 'быть «в левой руке»' и 'быть «в правой руке»'). Это значит, что искомый авторский код может обладать своей протяженностью от состояний и ценностей со знаком «-» до состояний и ценностей со знаком «+» со всеми возможными промежуточными состояниями, ценностями и значимостями. Это же значит, что в отдельном тексте не обязательно должен реализоваться весь код целиком, он может осуществляться лишь на каком-либо избранном звене своей шкалы и моделировать мир либо только как отрицательный и отрицаемый, либо только как положительный и постулируемый, либо же как некое противоборство или равновесие обеих тенденций (устремленности к полюсу «-» или устремленности к полюсу «+»). Вот это свойство кода и позволяет объединять в циклы вещи, написанные в разное время и для цикла не предполагавшиеся. Обычно таким объединениям свойственно нарушать хронологию написания (ср. хотя бы цикл *Тайны ремесла* Ахматовой и его анализ в Фаруно 1980а) ради «хронологии», т. е. последовательности, отдельных состояний поэтической системы. Конечно, циклом может руководить и некий другой принцип единения разных текстов в одно сверткостное образование, но и в этом случае данный принцип не нечто внешнее, а одно из имманентных свойств авторской системы (см. те же *Тайны ремесла*).

Теперь надлежало бы спросить: по каким законам формируется тот или иной код, на каких семиотических основах он покоится, каково его отношение к другим кодам и к языку, каковы его внутренние закономерности, каковы его порождающие способности, подлежит ли он эволюции и по каким законам? В ответе на эти вопросы мы бы получили порождающую поэтику интересующего нас автора или художественной формации. Но все это уже круг вопросов будущей теории литературы³⁴

2. НАУКА О ЛИТЕРАТУРЕ

2.0. ИСТОЧНИК СВЕДЕНИЙ

Как мы уже сказали в 1.0, универсальное определение художественного литературного произведения невозможно. Вместо него можно лишь предположить следующее: это любой словесный текст, выполняющий функцию произведения искусства. Естественно, в большинстве случаев такой текст имеет специальное внешнее оформление и особую внутреннюю организацию, но мы уже знаем, что все эти признаки не обязательны и поэтому они присутствуют не в каждом тексте. В случае литературного текста под внешним оформлением мы понимаем все те дополнительные свойства либо условия, которые регулируют отношение к нему воспринимающего субъекта. Это могут быть, например, особые условия исполнения — постановка голоса, произношение, эстрада и т. д., а также особые формальные указания и признаки — иной, отличный от общеупотребительного, язык либо вообще не национальный язык (например, латынь в ранних европейских литературах), определенные схемы построения текста (как в сказках), определенная организация речевого потока (ритм, рифма, повторы), определенная запись (как в стихах), жанровые указания (например, поэма, роман, повесть). Не следует, однако, думать, что это единственная функция отмеченных признаков — как правило, они используются литературой и для других целей, о которых мы будем говорить в дальнейших главах книги.

Отсутствие удовлетворительного определения отнюдь не означает, что литература не поддается научному изучению. С этой точки зрения литература ничем не отличается от любого другого объекта. Ей также присущи разные аспекты и ее также можно изучать с разных сторон и с разными целями. Более того, поскольку «быть художественным произведением» — это лишь одна из возможных функций словесного текста, то совершенно ясно, что данный текст можно изучать и в полном отрыве от его эстетической функции. Тогда, как правило, он привлекает внимание специалистов других областей знания, весьма отдаленных друг от друга. В первую очередь литературными текстами занимаются лингвисты, прослеживая, например, историю лексики, грамматических форм, синтаксических конструкций, законы построения сверхфразовых речевых

единств. Литературные тексты привлекают внимание и кибернетиков: одних — с точки зрения теории вероятности, других — с точки зрения механизмов порождения информации или ее преобразований. Историки находят в ней материал для реконструкции некоторых звеньев истории своего объекта — конкретного исторического события или деятеля. Историков материальной культуры и прикладного искусства могут заинтересовать, например, упоминаемые в литературных текстах предметы и их описание — оружие, костюмы, мебель, постройки и т. д. Медиков интересуют поведения и заболевания героев, а биографов писателя — любые прямые либо косвенные сведения о личности автора (с этой целью применяется иногда и психоанализ, но тогда, естественно, реконструируется не подсознание героев произведения и не история литературного образа человеческой личности, а именно подсознание автора как конкретной внелитературной личности). Во всех такого рода случаях литература (да и всякое другое искусство) играет роль источника сведений не о самой себе, а о чем-то по отношению к себе внешнему. И во всех таких случаях литература (и искусство) читается со специальной установкой и в рамках специальной методологии, позволяющей снять все те искажения с интересующего предмета, которые с неизбежностью присутствуют в литературе в силу ее статуса как моделирующей системы (эта проблематика стоит, в частности, в центре внимания работ, составивших сборник *Dzieło literackie...* 1978).

Наука же о литературе рассматривает литературные тексты прежде всего с учетом их художественной функции и с установкой на их собственные свойства. В данном случае литература становится источником сведений не о чем-то по отношению к себе внешнему, а о самой себе. Конечно, результаты, полученные специалистами других дисциплин, здесь не игнорируются. Наоборот, они используются как дополнительные свидетельства о характере художественного произведения, об изменчивости литературных требований к достоверности произведения, об изменчивости систем моделирования. Короче говоря, результаты других наук воспринимаются тут не как окончательные, а как источники сведений о литературе же, источники, так сказать, второй степени. Не остаются без внимания результаты других наук и по отношению к семантике произведения. Причем в этом случае чаще наблюдается и практикуется обратное: литературовед (искусствовед) вынужден постоянно обращаться к знаниям, накопленным другими дисциплинами (историей языка, историей материальной культуры, историей поведенческих систем и т. д.). Без таких знаний многие детали будут поняты превратно, вовсе не поняты или просто не замечены — например, смысл вышедшего из обихода или изменившего свою функцию предмета, смысл иначе употреблявшегося и изменившего свое значение слова, незаметность для нас замечаемых современниками произведения анахронизмов, нарушений норм поведения, социальных различий или их значимых смещений и т. д. (ряд примеров такого рода, главным образом из области языка, см. в книге: Шанский 1984). Но и к ним литературовед подходит с двумя вопросами — вспомогательным «Что

это такое?», на который получает ответ в соответствующих источниках других дисциплин или в результате собственных разысканий, и основным — «Какова роль этой детали в данном произведении, каким смыслом и какой функцией она в нем нагружена?»

2.1. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

Разницу между научным и критическим подходом к произведению искусства хорошо сформулировал Бернштейн. Он пишет:

Искусствоведение тяготеет к тому, чтобы познавать ценности и ценностные отношения «извне», безоценочно. Причем чем более оно стремится к точным и строгим методам исследования, тем менее оно способно давать заключение об актуальной ценности художественного произведения. Критика, напротив, функционирует «внутри» сферы ценностей и выступает не как инструмент познания ценностей, но как регулятор ценностных отношений. Поэтому критику неведома дилемма духовной реконструкции произведения в соответствии с утраченными способами художественного восприятия. [...] Пусть он более подготовлен, нежели простой реципиент, аппарат его художественного восприятия изоморфен аппарату современной ему публики. Напротив, ученый должен этот аппарат перестроить либо вовсе им не пользоваться (Бернштейн 1974, с. 263–264).

Иными словами, если искусствовед, в том числе историк литературы и литературовед вообще, лишь изучает художественную или литературную жизнь, то критик принадлежит к этой художественной или литературной жизни и наравне с художником и произведением является предметом изучения исследователя (искусствоведа, литературоведа). Кроме того, исследователь и критик серьезно отличаются друг от друга также объектом своего внимания: если первый тяготеет к произведениям и фактам из прошлого, а новейшими интересуется значительно реже, то критик, наоборот, занимается, как правило, новинками, а произведения даже минимальной давности привлекают его внимание в порядке исключения (обычно для этого нужны специальные обстоятельства — переиздание, перевод, экранизация, театральная постановка, юбилей и т. п.).

После этих предварительных разъяснений обратимся к основному нашему вопросу: каким образом критика принадлежит к художественной жизни, какова ее функция?

Несмотря на то, что искусство существует столько же, сколько и само общество, критика стала самостоятельной деятельностью относительно недавно. Отметим еще, что долгое время критика не отделялась от теории искусства, эстетика не отделялась от философии, а художества — от ремесла. Причем еще и теперь в разных культурах под термином «критика» понимается не одно и то же (см., например, Wellek 1979; а о становлении критики в Польше, ее разновидности и функциях в разные исторические периоды см.: *Badania nad krytyką...* 1984). И еще отметим, что такие формы существования искусства, как фольклор

или, например, сакральное искусство, критики не знают и в настоящее время и даже вообще их не предполагают. Поэтому наш вопрос можно теперь сформулировать и так: в каких условиях критика вообще не нужна?

Это возможно в тех случаях, когда связь «художник — общество» осуществляется непосредственно, когда художественная позиция (точка зрения) художника и общества не дифференцированы и не получили институционального выражения под видом «художественных пространств» (см. 1.0) и под видом специализированной прессы, в какой-то мере являющей собой «голос» публики. «Это возможно, если данный коллектив цементируется высокой мерой общности мировоззрения, мироощущения и единства ценностных ориентаций и норм. Разрушение духовной "однородности" общества, связанное с неумолимым процессом усложнения и дифференциации, подрывает основы непосредственного художественного понимания» (Бернштейн 1974, с. 261). В наше время «духовная однородность» присуща не всему обществу, а лишь некоторым его неформальным коллективам, которые в сфере художественной жизни мы именуем п у б л и к о й. И именно публика (посвященные, специалисты и т. п.) осуществляет связь между произведением (художником) и обществом, пользуясь при этом особым средством связи, которое определяется обычно словами «мнение» и «критика» (о совершенно другой роли публики, о ее функции не по отношению к массовому реципиенту, а по отношению к художнику см. в статье Balcerzan 1975).

Способ существования фольклора (и, видимо, раннего искусства вообще) похож на способ существования языка, тогда как способ существования профессионального искусства более похож на способ существования текста (материально закрепленного). Язык знают все члены данного общества, к тексту же обращаются не все и не все его понимают. Языком мы можем пользоваться и сами, тексты же мы получаем от «другого», «другого», который может говорить на языке, понятном по-своему или вообще на ином языке.

Правда, в своей индивидуальной речи мы создаем также и новые слова или общеизвестные употребляем в нам только и собеседнику известном смысле (неологизмы, «жаргон» интимного семейного круга и т. д.), но эти слова крайне редко употребляются даже ближайшим кругом наших приятелей, об их же распространении во всем обществе говорить не приходится, т. е. они не попадают в языковую систему. «Они становятся фактами "langue" ["языка"], после того как коллектив, носитель данного "langue", санкционирует их и усвоит как общеупотребительные» (Богатырев 1971, с. 370). Аналогична и судьба фольклорного произведения. «Допустим, что член какого-либо коллектива создал нечто индивидуальное. Если это устное, созданное индивидуумом произведение оказывается по той или другой причине неприемлемым для коллектива, если прочие члены коллектива его не усваивают — оно осуждено на гибель. Его может спасти только случайная запись собирателя, когда он переносит его из сферы устного творчества в сферу письменной литературы» (Богатырев 1971, с. 370–371). Та-

ким образом, «существование фольклорного произведения предполагает усваивающую и санкционирующую его группу. [...] произведение становится фольклорным фактом только с момента его приятия коллективом» (Богатырев 1971, с. 372–373).

Конечно, и профессиональный художник должен считаться с требованиями своего общества, и ему необходима санкция данного общества, но благодаря материальному закреплению своего произведения он получает относительную независимость от коллектива и во многих случаях может даже противостоять ему — разрушать, например, господствующие представления и систему ценностей. Судьба таких текстов складывается по-разному. Их могут вообще не понять, не принять и предать забвению, но, будучи записанными, они все-таки существуют, и их могут «открыть» столетия спустя, обнаружить в них родство с достоинствами нового времени (ср. судьбу Лотреамона). Их могут понять лишь некоторые члены коллектива (та часть, которую мы определили понятием «публика»), но, чтобы добиться санкции, признания всего коллектива, они должны привести к согласованию обе системы ценностей: предлагаемую автором и постулируемую (ожидаемую) коллективом, т. е. либо показать наличие в нем ценностей ожидаемых, но не сразу заметных, либо воздействовать на само восприятие — изменить точку зрения коллектива, господствующую в нем систему ценностей.

Короче говоря, критика является «инструментом социального контроля» ценностей, «регулятором отношений между искусством и обществом в плоскости ценностных отношений» (Бернштейн 1974, с. 261, 263). Как вслед за Богатыревым и Якобсоном продолжает Бернштейн (с. 263), в «прямой» своей функции она приводит искусство в соответствие с наличными системами ценностных ориентаций. В «обращенной» функции она, утверждая новые, возникающие в искусстве ценности, стремится перестроить или заменить актуальные ценностные ориентации, приводя их в соответствие с искусством. Как и в какой степени критика выполняет указанные функции — это уже совершенно другой вопрос.

Естественно, критика отнюдь не однородна и не постоянна в своих формах. Но тем не менее можно в ней обнаружить некие более общие черты. Во-первых, она избирательна и обычно обсуждает то, что достойно обсуждения, т. е. уже сам факт публичного обсуждения того или иного произведения способен повысить ранг этого произведения, а отсутствие такого обсуждения — отодвинуть произведение в тень. Во-вторых, подсказывает читателю соответствующий произведению или только критику контекст, как художественный, так и внехудожественный, как биографический (справка об авторе и других его вещах), так и социальный (рисующий фон событий, рассказывающий о творческой, издательской или читательской судьбе произведения). Так, контекст не только нейтрально осведомляет о произведении, но и подспудно, желая того или нет, внушает реципиенту, коллективу определенную установку, определенное отношение к произведению и некий «фильтр» восприятия. В-третьих, своим стилем и тоном

влияет на стиль восприятия, стиль чтения (о разных стилях восприятия см.: Głowiński 1977), а также, что особенно существенно, на стиль высказывания своих суждений об искусстве публикой, и прежде всего негуманитарной, которая кроме текущей прессы и периодиков по специальности не всегда заглядывает в литературоведческие или искусствоведческие публикации. А это со временем оборачивается некими более или менее устойчивыми представлениями об искусстве и предъявляемыми к нему требованиями. Такое влияние критики еще ошутимее в условиях зависимости прессы от ее издателей: тогда читатель получает не столько мнение автора, скажем рецензии или эссе, сколько мнение, желательное издателю и ожидаемое от своих читателей. А поскольку читатель обычно не узнает, какие из рецензий не прошли или не прошли бы, степень навязанности ему издательского фильтра резко возрастает.

В заключение обратим внимание еще на одно, во многом родственное, явление. В некоторых случаях критика вообще может не получить своего формального выражения в виде, например, высказываний и комментариев. Это бывает в тех случаях, когда место санкционирующего коллектива занимает учреждение (институция). Тогда оценивающим положительно или отрицательно становится сам факт обнародования произведения или его запрета (вплоть до уничтожения): «записано, ибо достойно записи», «опубликовано, ибо достойно публикации». Этот механизм легко наблюдается в области сакрального искусства — оно допускается в храм как выполненное соответственно требуемым канонам и отвечающим особым требованиям художником и дальнейшему обсуждению уже не подлежит (кроме искусствоведческих и теологических исследований). В светском же искусстве он обычно амбивалентен, особенно тогда, когда санкционирующая группа (институция, издатель) теряет в глазах общества либо какой-нибудь его части свой авторитет — интерес общества растет именно к неопубликованному: неопубликование начинает восприниматься как знак высокой ценности. «Так, например, в пушкинскую эпоху читатель имел дело как бы с двумя параллельными иерархиями поэтических ценностей: одна — официальная — будет распространяться на печатную литературу, другая — на отверженные рукописные тетради:

Я спрятал потаенну
Сафьянную тетрадь.
Сей свиток драгоценный,
Веками сбереженный
[...]
Так, это сочиненья,
презревшие печать...

(Лотман 1973а, с. 32; выдержка из *Городка* Пушкина).

Из этого ясно и другое: критика каждого отдельного периода неоднородна и обычно распадается по крайней мере на два противоборствующих лагеря.

Диалектична не только жизнь или искусство, но и отношение к искусству. Поэтому, читая любой критический текст, необходимо помнить и о его антагонистах. Так, например, упоминаемые ниже высказывания Белинского (см. 2.2) могут быть поняты превратно, если забыть, с кем и по какому поводу он полемизирует, и воспринять их как абсолютные суждения.

2.2. ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Занимаясь отдельным литературным произведением, история литературы исследует его творческую историю, т. е. прослеживает его творческую судьбу от замысла до возникновения окончательного текста и его публикации. На этом, конечно, она не останавливается — не в меньшей мере ее интересует и последующая судьба произведения. В этом случае ставятся такие вопросы: как было воспринято или как понималось это произведение современными ему читателями; как оно воспринималось последующими поколениями; какова его судьба в иноязычных литературах (если существуют его переводы или хотя бы истолкования в других культурах); какие влияния испытывало оно само, из каких традиций выросло и какие влияния оказало на другие произведения (и в своей литературе, и в иноязычной)? Однако в первую очередь литературовед стремится выявить обстоятельства и культурно-общественные механизмы, которые это произведение и в таком именно его виде вызвали к жизни; его связь с общественными запросами; его идейно-художественное значение (а по нашей терминологии — его моделирующие способности).

Хотя предметом исследования истории литературы и являются все литературные тексты на данном языке, она не может возникнуть из чисто механического объединения монографических работ, посвященных или отдельным произведениям, или даже всему творчеству конкретных писателей. Дело в том, что основной единицей истории литературы является не текст (произведение), а порождающее его состояние культуры с общественными отношениями включительно. Поэтому исторические описания литературы строятся не по синхронному (иерархическому) принципу, а по принципу диахронному (хронологически). Этим, между прочим, объясняется первостепенное значение периодизации литературы, с одной стороны, а с другой — возможность построения истории литературы без имен (писателей) и даже без названий текстов, поскольку упоминаемые тексты и так играли бы тут роль типичных образцов, а не индивидуальных проявлений.

Слово «история» имеет два смысла. В одном под «историей» подразумеваются некие закономерности в изменениях самого объекта (литературы). Во втором под «историей» понимается описание этих закономерностей исследователем. Ясно, что вторая «история» не тождественна первой: она всего лишь некая модель имманентной истории литературы, модель вскрываемых исследователем

закономерностей, стоящих за изменениями самой литературы. Обиходное выражение «история литературы» настолько уже стерто, что обычно не замечается, что на самом деле оно предлагает не столько «историю объекта», сколько определенную концепцию истории объекта.

Теперь, думается, более понятно, что историй как описаний может быть больше, чем одна, и что такие истории можно строить по-разному, прослеживая, например, формирование и исчезание таких или иных свойств исследуемой литературы. Эта установка может дать два противоположных варианта. Исторический литературный процесс можно рассматривать как регрессивный, т. е. как постоянное разрушение ее более ранних ценностей, как их деградацию (с точки зрения предыдущих поколений наша современная литература вполне естественно могла бы выглядеть как не-литература). Но одновременно его можно рассматривать и как прогрессивный, т. е. как формирование все новых и более высоких ценностей (с этой точки зрения литература предыдущих поколений должна казаться менее ценной). Взятые отдельно, обе эти точки зрения явно односторонни, но не нереальны — они действительно присутствуют в каждом отдельном моменте развития литературы (и не только литературы). Для подтверждения сказанного достаточно задуматься над нашими отношениями к так называемому авангарду, т. е. к современным нам нововведениям. Сторонники нововведений, как правило, отрицают и преодолевают ценности, выработанные по крайней мере предшествующим поколением; представители же предшествующего поколения отказываются понимать и принимать литературу нового типа, считая ее именно разрушением ценностей и сожалея об их падении. Поэтому наиболее удачный вариант истории литературного процесса такой, который учитывает диалектику каждого очередного этапа, каждого очередного состояния литературы, принимает во внимание действующие в данный период системы иерархии литературных текстов, системы ценностей, отрицаемые и постулируемые противоборствующими ориентациями.

Кроме того, бесполезно помнить, что каждая отдельная эпоха в жизни общества отличается своим особым пониманием истории литературы как описания и истории литературы как объекта, т. е. историко-литературного процесса, своим особым отношением к прошлому. Как говорит Лотман, «потомки получают от каждого этапа литературы не только некоторую сумму текстов, но и созданную ею самой о себе легенду и определенное количество апокрифических — отвергнутых и преданных забвению — произведений» (Лотман 1973а, с. 27). Сказанное поясним еще одной выдержкой из этой же статьи (с. 26):

Белинский, борясь за утверждение реалистической литературы, полемически утверждал, что русская литература начинается с Пушкина (утверждение это было направлено в первую очередь против традиции карамзинизма, начинавшей родословную русской литературы с Карамзина; XVIII век и классицизм были вычеркнуты из литературы еще декабристской критикой

и Н. Полевым). Однако Белинский, холодно — и несправедливо — относившийся к допетровской литературной традиции, был блестящим знатоком литературы XVIII века и, хотя многократно подвергал ее резкой критике, конечно не предполагал, что кто-либо может понять его слова в смысле отрицания самого факта ее существования. Вспомним, что нормой литературного вкуса, основой для тривиальных суждений все еще оставались в его эпоху Ломоносов и Державин, а имя Карамзина было окружено настоящим культом поклонения. Это заставляло Белинского полемически преувеличивать отрицание. Однако не случайно Белинский историю русской литературы начинал (в зависимости от эволюций его теоретических представлений) то с Ломоносова, то с Кантемира. В дальнейшем мысль о том, что русская литература начинается с Пушкина, отделилась от своих исторически обусловленных контекстов, подверглась своеобразной мифологизации и перешла не только в строки журнально-критических статей, а через них — в сознание основной массы читателей середины и второй половины XIX века, но и легла в основу академических историй литературы, создававшихся в ту эпоху. XX веку пришлось заново «открывать» существование русской литературы XVIII столетия.

Форма истории искусства вообще и литературы в частности зависит, как видно, от того, как современность, создающая такую историю, осознает и настоящее искусства, и его прошлое, и исторический процесс в целом.

«Суждения об истории искусства не могут быть ни полностью объективны, ни абсолютно обязательны, ибо интерпретации и оценки суть не столько знание, сколько идеологические *desiderata*, желания и идеалы, которые хотелось бы видеть осуществленными.

Произведения искусства или школы прошлого интерпретируются, открываются, оцениваются или отвергаются в соответствии с современными точками зрения и текущими стандартами. Каждое поколение судит художественные намерения минувших времен более или менее в свете своих собственных художественных целей, оно относится к ним с новым интересом и видит их свежим взглядом, только если они находятся в русле его собственных стремлений» (Hauser 1963, p. 52–53; русский перевод цит. по: Бернштейн 1974, с. 265).

Аналогично и мнение Вентури: «Если верно, что вся история есть сегодняшняя интерпретация прошлого, то современное художественное сознание есть основа всей истории искусства прошлого» (Venturi 1964, p. 336; русский перевод цит. по: Бернштейн 1974, с. 265).

История как объект получила бы свою полную объективность в случае ее детальной реконструкции, но это означало бы также возобновление (копию) объекта, подлежащего осмыслению, т. е. она перестала бы быть историей. История как описание вынуждена поэтому быть моделью объекта, если мы хотим получить информацию об историческом процессе. С перспективы современных знаний, лучшим решением истории литературы или искусства (или культуры вообще) было бы не столько описание наблюдаемых и засвидетельствованных изменений в объекте, сколько моделирование порождающих механизмов (см. в этом направлении продвигающиеся работы Смирнова, указанные в примечании 34).

2.3. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Одна разновидность «современного художественного сознания» рождается в недрах самого искусства и в вызвавших его причинах. Это явление мы наблюдали, разбирая функции критики (см. 2.1), особенно тогда, когда критика перестраивает представления реципиента согласно постулатам самого искусства. Другая же разновидность «современного художественного сознания» расположена по сторону реципиента. Ее можно определить как набор представлений о свойствах и функциях произведения искусства. У большинства из нас этот набор представлений не получает вида осознанных и сформулированных суждений, а если так и бывает, то основная их часть «чужого» происхождения, как, например, сведения, почерпнутые в школе, из критических статей, научных и популярных публикаций, а не результат собственных размышлений. Это происходит, в частности, также потому, что и в данной области наблюдается высокая степень дифференциации и специализации общества. Строгая научная, пытающаяся сформулировать и упорядочить наличные и постулируемые понимания искусства, рефлексия развилась в самостоятельную науку — теорию искусства вообще и теорию литературы в частности. И как критика играет роль посредника между произведением искусства и реципиентом, так теория искусства играет роль посредника между современностью и историей искусства с одной стороны, а с другой — между критикой, реципиентом и отдельным произведением. В случае реципиента она способна повысить его «художественное сознание», но в случае самого искусства, как правило, отстает, а в наилучшем варианте — идет наравне с ним, никогда, однако, его не опережая. Дело в том, что она учитывает и истолковывает наличные свойства искусства и, кроме того, в состоянии определить, какие из свойств в нем сохраняются, от каких оно может отказаться, но не в состоянии предвидеть, какие свойства оно выдвинет на первый план взамен за отвергнутые. Парафразируя известную пословицу, положение теории искусства можно сформулировать так: теория предполагает, а искусство разрушает эти предложения (конечно, чаще всего несознательно). Поэтому не может быть одной теории искусства: каждый новый этап в развитии искусства требует и новой теории (охватывающей как современность, так и историю). По этой же причине суждения предыдущих теорий не входят в состав суждений теорий более новых в неприкосновенном виде — предыдущие обычно оспариваются, переосмысливаются, а то и вовсе отвергаются. Ни одна из существующих теорий не может поэтому считаться категорически обязательной — их надо рассматривать скорее как документ, свидетельствующий о состоянии художественного сознания во времена их возникновения и активности, и читать, не абсолютизируя (с предлагаемым пособием включительно). Хотя, конечно, объясняющая способность отдельных теорий неодинакова — одни из них глубже, другие же более поверхностны, одни стремятся охватить все открытые до данного момента свойства искусства, другие же останавливают свое внимание лишь на некоторых из свойств, так как в их перспективе остальные аспекты просто не появляются, не обнаруживают своей значимости. Этим объясняется тот факт, что каждая теория понимает самое себя все-таки

как исчерпывающую, а также и такой факт, что наблюдения одной не всегда противоречат наблюдениям другой и иногда могут взаимно дополняться.

Итак, теория искусства либо литературы — это сформулированные представления как о самом художественном произведении, так и о историческом художественном процессе. Основа же этих представлений — наблюдения над конкретным художественным материалом.

А вот самый общий круг вопросов, на которые пытается ответить теория искусства (и литературы): как существует художественное произведение и какова его общественная функция; каково соотношение искусства и действительности; какое место занимает искусство в ряду других средств общения (систем коммуникации); каков коммуникационный статус произведения искусства и каким образом оно становится способным хранить, преобразовывать и выдавать информацию; какими свойствами обладает художественное произведение и каким закономерностям оно подчинено; каковы общие законы развития искусства и т. п. В некоторых случаях теория литературы понимается еще шире и ставит вопросы методического и методологического характера: они относятся к принципам анализа как отдельного произведения, так и всего исторического процесса (в последнем случае теория явно сближается уже с историей).

Конечно, разные теории перечисленные вопросы формулируют по-разному, и, тем более, по-разному на них отвечают: одни и те же аспекты произведений искусства получают неодинаковое истолкование, так как они интерпретируются в свете основных положений данных теорий. Более того: в трудах теоретиков, принадлежащих к разным литературоведческим направлениям, мы можем встретить даже одинаковые формулировки и одинаковые термины, но, тем не менее, это мнимая одинаковость — всегда следует помнить о том, что они объясняются неодинаково, имеют неодинаковый смысл и вес. Поэтому, читая любое теоретическое сочинение, в первую очередь следует разобраться, из каких предпосылок оно исходит (если эти предпосылки не изложены достаточно четко самим автором сочинения)³⁵

Само собой разумеется, что в центре внимания теории литературы стоит литературное произведение. Поэтому «основной проблемный комплекс теории литературного произведения лежит в области поэтики» (статья *Teoria literatury* в: Głowiński, Kostkiewiczowa, Okopień-Sławska, Sławiński 1976, s. 460).

2.4. ПОЭТИКА И ЕЕ РАЗНОВИДНОСТИ

В современных работах термин «поэтика» получил очень широкое распространение и употребляется в разнообразных контекстах. Поэтому есть смысл с первого же шага разграничить по крайней мере три следующих его значения:

а) поэтика как название научной рефлексии о литературе или искусстве типа «описательная поэтика», «историческая поэтика», «порождающая поэтика» и т. д., где указывается либо подход к объекту изучения («описательная», «порождающая»), либо объект изучения («историческая»);

б) поэтика как название объекта изучения, где под «поэтикой» подразумеваются свойства и закономерности самого произведения, а не описывающий произведение научный аппарат; в более строгом употреблении в этом случае должно говориться не «поэтика», а «имманентная поэтика»; при этом подразумевается еще, что описывающий научный аппарат не искажает объекта исследования, что он как бы совпадает с собственными категориями произведения и не столько «описывает», сколько «реконструирует» собственные механизмы произведения;

в) поэтика как название системы требований или пожеланий по адресу литературы или искусства, т. е. требуемых и ожидаемых свойств произведения; это употребление обычно сопровождается дополнительными определениями типа «сформулированная поэтика» или «нормативная поэтика».

Слово «поэтика» происходит от греческого ποιητική (poietike), которое означало «поэтическое искусство». Помня, как понималось слово «искусство» в Древней Греции (см. 1.0), несложно заключить, что под «поэтикой» подразумевался тогда определенный набор умений и правил, необходимых для того, чтобы создать поэтическое (или вообще литературное) произведение. В наше время поэтика понимается не только так.

В некоторых случаях слово «поэтика» употребляется как синоним теории литературы. Тогда оно означает систематизированные сведения о свойствах художественного литературного произведения и о литературном процессе. В других же — и значительно чаще — поэтика понимается как одна из составных частей теории литературы. Круг ее вопросов ограничивается тогда лишь свойствами и законами литературного произведения, что иногда получает название теории литературного произведения. Короче говоря, в современном понимании поэтика систематизирует наблюдаемые (и возможные) свойства художественных текстов и вырабатывает инструменты их анализа. Само собой разумеется, что в пределах одного текста встречаются далеко не все отмечаемые поэтикой свойства. Поэтому к поэтике надо подходить как к описанию именно в о з м о ж н ы х свойств, т. е. таких, которые могут, но не обязательно должны быть использованы в читаемых нами текстах. И это естественно. На очередных своих этапах литература отказывается от одних своих свойств и взамен за них выдвигает другие: либо совершенно новые, либо возвращается к уже забытым (долгое время не применяемым или даже избегаемым). Поэтика учитывает и этот факт: каждое свойство литературного текста она рассматривает в двойной перспективе — и с точки зрения его актуальной функции, и с точки зрения его отношения к предшествующим состояниям литературных текстов. Последнее очень существенно в случае анализа конкретного произведения.

Благодаря изменчивости свойств литературных текстов, а одновременно и некоторой их повторяемости, поэтика может заниматься и более узким, более конкретным кругом текстов, отмечая в них свойства, присущие только им. В таких случаях возможны, например, следующие сочетания: «поэтика романтизма»,

«поэтика Пушкина», «поэтика *Пиковой дамы*» или «поэтика русского романа», «поэтика русской баллады». В первом упор ставится на отличия романтических текстов (одной избранной литературы либо многих) от предшествующих и последующих состояний литературных текстов; во втором — на отличия и закономерности только текстов Пушкина; в третьем — на особенности данного текста, с учетом, конечно, аналогичных текстов иных авторов или же иных текстов этого самого автора; в четвертом — на отличия романа в его русском варианте от этого же жанра в других национальных литературах. В любом, однако, сочетании слово «поэтика» сохраняет свой основной смысл, о котором мы уже говорили³⁶

Теперь рассмотрим некоторые другие разновидности поэтики и некоторые другие употребления этого термина.

2.4.1. Нормативная поэтика

Самый ранний, сложившийся еще в античную эпоху, тип европейской поэтики носит н о р м а т и в н ы й характер. В истории литературоведения обычно он определяется как «классическая поэтика» (Аристотель, Гораций), а его более поздняя разновидность — как поэтика классицизма (Буало).

Поэтика Аристотеля начинается следующими словами: «О поэтическом искусстве как таковом и о видах его; о том, каковы возможности каждого <вида>; о том, как должны составляться сказания, чтобы поэтическое произведение было хорошим; кроме того, из скольких и каких оно бывает частей; а равным образом и о других предметах, подлежащих такому же исследованию, — <обо всем этом> поведем нашу речь, начав естественным образом с <самого> первичного» (1447a8, цит. по: Аристотель 1978, 111–112). Отметим в них два интересных аспекта. С одной стороны, речь пойдет о свойствах и закономерностях художественного творчества (понимаемого и как процесс, и как его результаты — произведения) вообще. Этот аспект хорошо нам знаком как предмет современных теорий литературы и поэтики. С другой же — о том, как сочинять художественный текст и как добиться желаемого результата. В современных теориях литературы и поэтиках этот аспект отсутствует. Сегодняшние поэтики адресованы в основном читателю литературы, а не писателям. Они учат понимать и интерпретировать художественный текст, но тем, как его с о ч и н я т ь, не интересуются. По этой именно причине поэтики, в которых присутствует второй из отмеченных аспектов — адресованность писателю, получили определение н о р м а т и в н ы х.

Особое распространение нормативные поэтики получили в эпоху классицизма, но не всегда они имели вид учебников (трактатов). Так, например, Буало свое *Поэтическое искусство* (*L'art poétique*, 1674) пишет в форме поэмы. В России аналогичный — по образцу Буало — текст сочиняет Сумароков (*Эпистола о*

стихотворстве, 1747). Ради большей наглядности приведем несколько строк из этой *Эпистолы*:

Не представляй двух действ к смешению мне дум;
Смотритель к одному свой устремляет ум.
[...]
Не тщишь глаза и слух различием прельстить
И бытие трех лет мне в три часа вместить:
Старайся мне в игре часы часами мерить.

У нормативных поэтик есть и еще одно, менее заметное, свойство. Нередко они использовались для оценок появляющихся произведений, причем особо осуждались всякие отклонения от их предписаний.

В новейшее время обсуждаемые поэтики читаются с иной точки зрения. Во-первых, мы их читаем как аналогичные нашим поэтикам: как набор сведений о свойствах и закономерностях художественного текста. А во-вторых, как документ эпохи: благодаря им мы знаем, как понималось художественное произведение и какие требования к нему предъявлялись (а косвенно — каковы были ожидания читающей публики). И наконец, такие поэтики позволяют проследить исторические судьбы тех или иных научных категорий, с одной стороны, а с другой — понимать те или иные свойства старших литературных текстов (см. историю поэтик в: Sarnowska-Temieriusz 1985).

Не следует, однако, считать, что с отказом современных теорий литературы от нормативного аспекта отпала и сама проблема нормативности. Потеряв свой сформулированный вид, она постоянно наблюдается в нашем отношении к искусству и, более того, регулирует это отношение. Не всегда осознанно, но все же всегда мы чего-то от искусства требуем, чего-то от него ожидаем (хотя бы так называемой «оригинальности», «неповторимости»). Не всегда осознанно, но все же всегда новые предложения художников мы оцениваем в свете нам известного состояния художественных произведений (о той же «оригинальности» можно судить лишь на фоне других произведений либо исполнений). Если бы мы попытались систематизировать и сформулировать наши требования, ожидания и критерии оценки, мы бы получили не что иное, как именно своеобразную современную нормативную поэтику. Более того, такая отдельно не выраженная нормативная поэтика присутствует как в сознании художника, так и в его произведении: ее соблюдение или несоблюдение отражается на «понятности» произведения для читателя (слушателя, зрителя), соблюдение вырабатывает определенные схемы ожидания у реципиента, несоблюдение же позволяет противостоять привычкам реципиента и этим самым — вовлекать его в «игру», повышать информативность произведения, перестраивать более или менее радикально реципиентовы представления о художественном произведении. Правда, в современном литературоведении все эти явления рассматриваются либо в терминах «игры», либо в терминах внутритекстовых систем «ожиданий и их не-

выполнений», либо в терминах «конвенции» и «компетенции», но тем не менее все они обнаруживают в себе некое родство с прежде получавшей кодифицированный вид нормативностью.

Кроме того, ошибочно было бы считать, что в наше время вообще нет места для нормативных поэтик. В какой-то мере они постоянно присутствуют в других видах искусства — учебники по композиции, учебники по рисунку и живописи и тому подобные пособия совершенно аналогичны нормативным поэтикам хотя бы в наиболее общих своих положениях.

Встречаются они и в литературе, получив иной вид, иное название и иного адресата. Без особого риска к ним можно отнести так называемые сформулированные поэтики, хотя их формулировки и слишком общи, и не разработаны с подробностями, и нуждаются в особых комментариях и интерпретациях. В основной своей массе этот тип поэтики наблюдается во всяких художественных (в том числе и литературных) программах, манифестах, а также в автотематических художественных произведениях (т. е. в произведениях, темой которых является искусство, к которому принадлежит данное произведение). А вот в качестве примера две выдержки из манифестов русских футуристов. *Пощечина общественному вкусу* (1912):

Мы приказываем чтить права поэтов:

1. На увеличение словаря в его объеме произвольными и производными словами. (Слово — новшество).

2. На непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку.

3. С ужасом отстранять от гордого чела своего, из банных веников сделанный Вами Венок грошевой славы.

4. Стоять на глыбе слова «мы» среди моря свиста и негодования.

И если пока еще и в наших строках остались грязные клейма Ваших «Здравого смысла» и «хорошего вкуса», то все же на них уже трепещут в первые Зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова.

Из альманаха *Садок судей* (1913):

Мы выдвинули впервые новые принципы творчества, кои нам ясны в следующем порядке:

1. Мы перестали рассматривать словопостроение и словопроизношение по грамматическим правилам, став видеть в буквах лишь направляющие речи. Мы расшатали синтаксис.

2. Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и фонической характеристике.

3. Нами осознана роль приставок и суффиксов.

4. Ради свободы личного случая мы отрицаем правописание.

5. Мы характеризуем существительные не только прилагательными (как делали главным образом до нас), но и другими частями речи, также отдельными буквами и числами:

а) считая частью неотделимой произведения его помарки и виньетки творческого ожидания.

б) в почерке полагая составляющую поэтического импульса.

с) в Москве поэтому нами выпущены книги (автографов) «само-письма».

6. Нами уничтожены знаки препинания, — чем роль словесной массы — выдвинута впервые и осознана.

7. Гласные мы понимаем как время и пространство (характер устремления) согласные, — краска, звук, запах.

8. Нами сокрушены ритмы. Хлебников выдвинул поэтический размер — живого разговорного слова. Мы перестали искать размеры в учебниках — всякое движение: — рождает новый свободный ритм поэту.

9. Передняя рифма — (Давид Бурлюк) средняя, обратная рифма (Маяковский) разработаны нами.

10. Богатство словаря поэта — его оправдание.

11. Мы считаем слово творцом мифа, слово, умирая, рождает миф и наоборот.

12. Мы во власти новых тем: ненужность, бессмысленность, тайна властной ничтожности — воспеты нами.

13. Мы презираем славу; нам известны чувства, не жившие до нас.

Мы новые люди новой жизни³⁷

2.4.2. Имманентная поэтика

Читая конкретные поэтические произведения русских футуристов, мы могли бы и не знать их манифестов. Однако, руководствуясь некоторыми свойствами этих поэтических текстов, мы могли бы установить, как их авторы понимают, например, художественное литературное произведение, как они относятся к языку, что в предшествующей традиции они отрицают и что постулируют взамен. В этом случае мы бы сформулировали некоторые общие или частные правила построения этих текстов за самих их авторов, более того, могло бы оказаться, что тексты построены иначе, по другим законам, чем те, которые названы авторами в их манифестах. В одном случае мы имеем дело с закономерностями (требованиями), осознанными и сформулированными самими авторами, в другом — с закономерностями, которым подчиняются данные тексты, но которые не обязательно должны быть их авторами осознаны, ни, тем более, сформулированы ими. И если в первом случае мы имеем дело с с ф о р м у л и р о в а н н о й поэтикой, то во втором — с поэтикой, присущей самим текстам. Последнюю обычно называют и м м а н е н т н о й (внутренней) или р е а л и з о в а н н о й (осуществленной). Подробнее об этом см. в: Głowiński, Okopień-Sławińska, Sławiński 1967, s. 496–501. Подчеркнем еще, что сформулированная, особенно в программных заявлениях, манифестах, декларациях, и реализованная поэтика не всегда совпадают: часто постулируются одни требования, а выполняются совсем иные. Поэтому сформулированные поэтики только отчасти применимы к интерпретации произведений их автора. Обычно в интерпретации нуждаются и сами эти поэтики.

Когда Аристотель составлял свою *Поэтику*, он предварительно обследовал имеющиеся в его распоряжении художественные тексты своей (греческой) литературы, а потом систематизировал полученные результаты. Пользуясь нашим новым понятием, мы могли бы сказать, что Аристотель реконструировал и систематизировал именно внутренние закономерности (имманентную поэтику) греческой литературы. Аналогично мы можем рассматривать современные нам теории литературы и поэтики. С одной оговоркой: некоторые закономерности, отмечаемые известными нам теориями, имеют более или менее универсальный

характер, так как встречаются в преобладающем количестве текстов, а некоторые из них изменяются от периода к периоду и выступают лишь в отдельных группах художественных текстов.

2.4.3. Описательная поэтика

Поэтику, которая свое внимание сосредотачивает на свойствах конкретных произведений и делает выводы на основании обозрения текстов, принято называть о п и с а т е л ь н о й.

Как подсказывает само ее название, описательная поэтика есть и результат обследования определенного корпуса текстов, и одновременно аппарат описания. В первом случае она может пополняться новыми терминами, называющими не встречавшиеся раньше или не отмечавшиеся свойства художественных текстов. Во втором — она позволяет обнаружить в тексте соответствующие ее категориям явления и этим самым о п и с а т ь его состояние, его свойства. Само собой разумеется, что тогда поэтика в какой-то мере ограничивает возможности вычленения не кодифицированных ею свойств, с другой же стороны, «узость» ее репертуара играет и положительную роль: благодаря ей тем заметнее становятся всякие отклонения и нововведения. Эта положительная роль описательной поэтики может и потеряться, если не согласующиеся с ее категориями конкретные свойства текста мы будем стремиться все-таки подтянуть под только этот набор категорий или же относить за счет «оплошностей» или «неумения» художника. Так, нормы перспективного изображения в живописи с Возрождения по конец XIX века, которые позволительно рассматривать как аналог описательной поэтики для этой живописи, тормозили восприятие иных манер изображения: то, что не поддавалось описанию в категориях этих норм, рассматривалось как «примитив», «отсутствие мастерства», «искажение» и т. д., в результате чего иконы, народный лубок, более близкие нам примитивы Руссо или постимпрессионисты попадали за пределы «настоящего искусства». Такова и первая реакция на рассказы и пьесы Чехова: Чехов обвинялся в незнании элементарных законов сюжетостроения и драматургических правил, так как его «приемы» не имели своих соответствий в категориях тогдашних поэтик, в категориях тогдашнего описывающего аппарата. В XX веке описательная поэтика понимает себя уже не как исчерпывающая, а как постоянно пополняющаяся, т. е. не только как опознающая кодифицированное, но и как у з н а в а ю щ а я новое, еще не кодифицированное. Поэтому и в настоящее время она не потеряла своего авторитета, сохранила за собой статус исследовательского научного аппарата.

Нередко термин «описательная поэтика» употребляется в более широком смысле — как определение трактовки исследуемых текстов со стороны исследователя, трактовки, при которой наблюдаются и систематизируются (описываются) свойства одного или целого ряда произведений. Как говорит Иванов, «описательная поэтика стремится к такому исследованию разных произведений одного

автора (или одного литературного направления), которое раскрыло бы их общие черты. При этом одно произведение рассматривается как текст, написанный по правилам поэтического языка, общего для целого ряда произведений (автора или эпохи)» (статья *Поэтика* в: КЛЭ, т. 5, кол. 939).

Не менее часто этот термин употребляется и в более узком смысле — как особый тип разбора отдельного текста. «Описательная поэтика ставит целью воссоздание того пути от замысла к окончательному тексту, пройдя который исследователь может полностью проникнуть в авторский замысел. При этом разные уровни и части произведения рассматриваются как единое целое» (там же, кол. 939). В этом случае описание произведения тесно соприкасается с его анализом, а сама процедура — со структурной поэтикой.

2.4.4. Историческая поэтика

Если общая описательная поэтика охватывает большое количество произведений, принадлежащих разным авторам и разным эпохам, она должна учитывать факт исторической изменчивости отдельных свойств литературных текстов, факт неравномерной их активности (значимости) в определенные эпохи и факт отмирания одних свойств и появления других и вырабатывать в связи с этим дополнительные методы исследования и дополнительные категории описания. Поэтика, ориентированная на историчность свойств литературы и на историю этих свойств, историю, понимаемую не только как появление и исчезновение, но и как трансформацию свойств, — такая поэтика оформилась в европейском литературоведении как относительно самостоятельная разновидность — как поэтика историческая. «Историческая поэтика изучает развитие как отдельных художественных приемов (эпитеты, метафоры, рифмы и т. д.) и категорий (художественное время, пространство, основные противопоставления признаков), так и целых систем таких приемов и категорий, свойственных той или иной эпохе» (статья Иванова *Поэтика* в: КЛЭ, т. 5, кол. 939).

2.4.5. Структурная и порождающая поэтика

Читая многие современные критические и литературоведческие работы, мы часто будем сталкиваться со следующими двумя понятиями: структурная (иногда: структуральная) поэтика и порождающая (генеративная) поэтика.

Если в подходе к тексту произведения с точки зрения описательной поэтики преобладает момент констатации или только опознания, то в подходе с точки зрения структурной поэтики преобладает момент объяснения (интерпретации) — к отмечаемым свойствам текста структурная поэтика ставит, как правило, вопрос об их функции, а также об их взаимных отношениях, связях. Формально одно и то же свойство в разных текстах не одно и то же по своей функции и не всегда вступает в одни и те же реляции с

остальными свойствами текста. Более того, один и тот же элемент текста может в нем выполнять н е с к о л ь к о функций одновременно, а не только одну.

Единицей описательной поэтики является отмечаемое ею свойство (прием, троп и т. д.), единица же структурной поэтики есть т е к с т. Отсюда и другие расхождения. Описательная, хочет того она или нет, понимает «приемы» как то, из чего произведение строится, тогда как структурная эти же «приемы» понимает как то, на что этот текст членится. Далее, описательная не знает контекста вычленяемых ею приемов, структурная же без контекста вычлененного приема обойтись не может. Наличие, например, определенного типа рифмы для описательной поэтики значит «живучесть» этого типа рифмы, для структурной же поэтики значимость этой рифмы откроется лишь на фоне ее употребительности в данный период, т. е. на фоне иных рифмовок, их частотности, или же отказов от рифм. Типологически один и тот же «прием» структурная поэтика готова разбить на несколько сходных, но не тождественных. Фундаментальное положение описательной поэтики (хотя и не выражаемое эксплицитно) — «тождественность признака самому себе, независимо от того, где он обнаруживается» — в структурной поэтике оборачивается эксплицитным положением о «нетождественности признака самому себе, если он попадает в другую позицию».

И еще одна особенность структурной поэтики: описательная поэтика (в ее более традиционном варианте) способна замечать в тексте только то, что в нем присутствует, и упускает из виду то, что в нем отсутствует; структурная же поэтика придерживается иного взгляда — она утверждает, что отказ от каких-либо свойств художественного текста может быть так же функционален, так же значим, как и их использование. Это значит, что если описательная может вскрыть в произведении только его позитивную имманентную поэтику, то структурная в состоянии указать и даже раскрыть его негативную имманентную поэтику (см. 1.5). На уровне произведения структурная поэтика аналитична, но на уровне вычленяемых свойств и функций — синтетична, системна. Какое бы отдельное свойство текста структурная поэтика ни рассматривала, она его видит в совокупности остальных, как элемент системы свойств. По этой причине структурная поэтика строит самое себя не как перечень свойств литературы, а как систему исследовательских (аналитических) операций. Ее результат — не «словник», а серия раскрытых имманентных «поэтик», или «поэтических систем», или «кодов». Не исключено, что именно эта установка (независимо от того, называлась она структурной поэтикой или нет) и породила лавину ставших уже повседневными таких сочетаний, как «поэтика конкретного произведения», «поэтика конкретного автора», «поэтика конкретной художественной формации», «поэтика какого-то искусства (фильма, живописи или живописца, театра)» и т. д., где под «поэтиками» подразумевается именно системность используемых там «приемов».

Если по отношению к отдельному исследуемому объекту (тексту или корпусу текстов) структурная поэтика аналитична, то проблему синтеза на этом

уровне на первое место выдвигает поэтика *п о р о ж д а ю щ а я*. Эту разновидность поэтики интересуют законы (правила), применение которых позволило бы строить художественные произведения. Дело, конечно, не в том, чтобы, овладев такими «правилами», стать художником, а в том, чтобы, располагая такими правилами, можно было бы заново «собрать» проанализированное произведение или хотя бы родственный ему вариант. Но и это, естественно, не цель порождающей поэтики. Это, так сказать, только контрольная операция, позволяющая убедиться в правильности открытых закономерностей. Цель же — именно эти закономерности, которые, ожидается, и дадут наиболее объективную картину как рассматриваемого произведения или автора, или формации, так и историко-литературного процесса³⁸

2.4.6. Основные разделы поэтики

Вне языка литературное произведение немыслимо. В первую очередь это значит, что язык является материальным носителем произведения — как полотно и краски в живописи, как звуки в музыке, как камень или дерево в скульптуре. Но если в живописи, например, функция полотна и красок (как субстанции, а не цвета) этим может и ограничиться, то в литературе, наоборот, художественное произведение создается за счет всяких возможных свойств языка, как физических, так и семантических.

Раздел поэтики, который исследует используемые в литературе свойства языка (речи) и их функции, принято называть *с т и л и с т и к о й*.

Язык — это не только формальная система, но и семантика. Пользуясь языком, мы так или иначе обращаемся к предмету, находящемуся либо вообще вне языка (внешний мир), либо вне данного высказывания (если говорим о свойствах самого языка, как это делает, например, языкознание). Поэтому литература может использовать в своих целях не только свойства слов, но и свойства называемых этими словами предметов.

Наше высказывание не зависимо от состояния внешнего (внеязыкового) мира. О мире мы можем говорить в любом порядке, в любой последовательности (сначала говорить, например, о будущем, потом о прошлом, а затем о настоящем). Для этого аспекта большинство поэтик не находит своего отдельного названия, но он обычно учитывается именно в тех главах работ, которые посвящаются композиции, теме, изображаемому миру. За Томашевским этот раздел поэтики мы условно назовем не совсем удачным термином *к о м п о з и ц и я*. В большинстве пособий по поэтике раздел о композиции оговаривает используемые в литературе свойства изображаемого мира и их функции, а также способы использования свободной связи между строением высказывания (текста) и строением самого предмета высказывания (мира)³⁹

Известной части литературных произведений свойственна особая *р и т м и ч е с к а я* организация их языкового материала и особое членение

речевого потока. Раздел поэтики, который занимается именно этим аспектом произведения, принято называть *стиховедением* (ибо этот аспект наиболее явно выступает в текстах стихотворных, хотя, конечно, присущ также и прозе).

Стиховедение, в силу некоторой исчислимости и измеримости рассматриваемых им аспектов текста, выработало наиболее точный исследовательский аппарат. По этой же, вероятно, причине оно само делится на более детальные дисциплины: о звуковой организации текста, куда относится также и проблематика рифмы; о ритмической организации текста; о членении речевого потока на специальные единицы — стихи или строки, куда относится также и строфика с ее закономерностями.

Литературные произведения имеют еще одну особенность: во многих из них наблюдаются некоторые постоянства в построении и самих текстов, и мира этих текстов. Кроме того, они обладают не одинаковым коммуникационным статусом. В отдельные периоды истории литературы один тип текстов от другого очень четко отличается по принципам текстового построения и по коммуникационному статусу. В таких случаях наука о литературе объединяет их в особые группы текстов, которые именуются литературными родами и жанрами. Вопросами, как и по каким причинам складываются в литературе роды и жанры, как они развиваются, каковы их взаимные соотношения и как они относятся к нелитературным речевым образованиям, как используются (что значат и какова их функция) в конкретных текстах родовые и жанровые их признаки, — этими вопросами занимается раздел поэтики, получивший название *генологии*⁴⁰

2.5. ОПИСАНИЕ — АНАЛИЗ — ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

В нашем подходе к отдельному литературному тексту можно выделить три аспекта: описание, анализ и интерпретацию. Обычно границы между ними сильно размыты, но с исследовательской точки зрения очень важно отдавать себе отчет в их неодинаковости.

Об описании можно сказать (конечно, с большим упрощением), что оно сводится к вычленению в тексте всех тех его свойств, которые бывают либо могут быть использованы как специальные «художественные» средства или, проще, могут нести некоторую смысловую нагрузку.

В отличие от описания анализ стремится установить связи и функции предварительно вычленяемых свойств текста. Фигурально выражаясь, анализ является своего рода путеводителем по тексту: он подсказывает, на что следует обратить внимание в данном тексте и на характер взаимосвязей замеченных его компонентов; еще иначе: анализ вскрывает «информационные узлы» произведения. Он может, конечно, сделать очередной шаг — извлечь эту информацию,

т. е. преобразовать ее в вербальное изложение, но так как информация произведения иначе не выразима, так как всегда нечто будет потеряно, вербализация не есть цель анализа.

Интерпретация стремится к осмыслению результатов описания и анализа. Как правило, интерпретация ставит вопрос: что значит данный элемент (признак) текста, какой смысл возникает вследствие наличия данного свойства текста. Поэтому интерпретация своего рода перевод с «художественного языка» на «язык исследователя, читателя». Результаты интерпретации зависят от того, что и сколько мы в тексте заметим, какие смыслы обнаружим в тех или иных замеченных нами свойствах и реляциях.

Произведение допускает разные интерпретации (разные прочтения, например, с точки зрения эмоционального воздействия, с психологической точки зрения и т. д.) и разные осмысления. Но тем не менее все эти прочтения-интерпретации не совсем произвольны. Наша способность замечать регулируется двумя факторами. Один из них — наши знания и представления о свойствах художественного текста вообще (неосознанные, как у большинства читателей; осознанные, как у исследователей литературы). Другой — особенности построения текста: некоторые его элементы могут быть подчеркнуты настолько сильно, что они сами привлекают внимание реципиента.

Смыслы, которые мы склонны приписать отдельным элементам текста и их реляциям, зависят либо от того, какое значение они имеют вообще в наших представлениях, либо от того, в каком контексте эти элементы локализованы. В первом случае реципиент, собственно, не интерпретирует, а узнает. Так, упоминаемым в тексте «бусам» мы готовы приписать смысл ‘красоты, изыска, юности’, руководствуясь бытовой функцией «бус». Во втором случае поведение реципиента ближе к реконструкции: учитывая остальные элементы текста, мы можем обнаружить, что «бусы» связываются с ‘левым’, эквивалентизируются с ‘веревкой’, ‘петлей’ и приобретают смысл ‘связывающего, губительного, знаменующего смерть’ (см. 1.4). И если в первом случае мы подчинили текст своим представлениям, навязали тексту наши смыслы, то во втором мы подчинились самому тексту, а во всяком случае учли его автономию. Первый вариант интерпретации знаком нам лучше — он более распространен, второй же встречается главным образом в научных исследованиях.

С точки зрения современной нашей культуры, культуры, которая на первое место выдвигает понятие оригинальности, неповторимости, более плодотворен второй тип подхода, так как из произведения мы узнаем нечто новое, перестраиваем наши понятия и представления о мире. В некоторых же типах культуры более уместным был бы первый подход — опознавание уже известного, знакомого (так, дети не всегда требуют новых сказок и охотно слушают уже слышанные, к тому же часто «поправляют», если рассказчик присочинил нечто от себя)⁴¹.

3. МОДЕЛИРУЮЩИЙ ХАРАКТЕР МИРА ПРОИЗВЕДЕНИЯ

3.0. ЯЗЫК КАК «МИР» И МИР КАК «ЯЗЫК»

Мир, сконструированный в художественном произведении, можно рассматривать по-разному.

Как своеобразную «фотографию» (изображение), построенную при помощи соответствующих средств — фотографических (фотография и кино), сценических (театр), красок (живопись), звуков (музыка), движений (танец, пантомима), слов (литература). В таких случаях составленная картина понимается как конечная цель изобразительного акта, а сам изобразительный акт расценивается как набор правил составления более или менее убедительной картины. На вопрос типа «Что значит та или иная деталь в изображенном мире?» при таком подходе отвечают обычно предполагаемой эмпирической мотивацией, например: «Почему Раскольников убил Лизавету?» — «Хотел избавиться от свидетеля». Достоинства произведения усматриваются в сходстве со встречаемым и вне произведения, в убедительности тех или иных поступков, в увлекательности сюжета, в выборе темы, в отборе словесных или иных изобразительных средств и т. п. На вопрос о содержании произведения тут отвечают сжатым изложением темы или сюжета, если это, скажем, роман, но если это лирическое стихотворение или натюрморт — ответ вызывает уже серьезные затруднения. Надо сказать, что такая трактовка произведения небезосновательна. Однако, с предлагаемой здесь точки зрения, все это лишь поверхность, лишь материал, само же произведение начинается значительно глубже, хотя без такой поверхности оно, действительно, немислимо⁴²

Естественно, реципиент прекрасно отдает себе отчет, что он имеет дело не с «фотографией», а с «сочиненной реальностью», и не спрашивает: «Где это находится?» или: «Как туда попасть?», а, наоборот, часто резюмирует увиденное или прочитанное словами типа: «Так бывает только в кино» или: «Это возможно только в романе». Разбирая же произведение, отчасти руководствуется собственным опытом, собственной житейской практикой, а отчасти становится на точку зрения увиденного или прочитанного мира, вникает в его закономерности

и соответственно с ними мотивирует и оценивает поступки героев или их судьбы. Иначе говоря, он погружается в эту сочиненную реальность и «читает» ее «изнутри», как «читает» и собственную, окружающую его, внетекстовую действительность. Овладевает неким «языком», в состоянии понимать сообщения на этом «языке» и даже сам строить на нем свои сообщения. И, как правило, забывает спросить: почему, с какой целью этот «язык» (мир), с его сообщениями включительно, сочинен и что при его помощи передается. Полагая, что он воспринимает произведение, на самом деле такой реципиент ставит себя в положение одного из героев произведения, одного из участников мира произведения и воспринимает только сообщения, функционирующие внутри этого сочиненного мира, сам же мир ситуируется за пределами его восприятия.

Любое произведение любого искусства, любой эпохи предполагает именно такого реципиента: оно стремится к тому, чтобы реципиент забыл об условности и сочиненности данного мира, вовлекся вовнутрь и усвоил обязующие в этом мире закономерности. Так искусство обучает общество разным возможным мирам и так общество в состоянии приобрести некий опыт, которого уже (или еще) оно не может испытать в непосредственной действительности.

Никакое искусство не скрывает, однако, своей условности, своей сочиненности. Наоборот, оно в ней глубоко заинтересовано. Откровенная сочиненность искусства — не что иное, как отказ от референтной функции (см. 1.0), который переводит произведение из ранга сообщения в ранг источника информации (см. 1.2), а мир или отдельные его явления — из ранга предмета в ранг знака, носителя значения. Так, в случае документальной фотографии естественен вопрос «Что или кого она изображает?», в случае же художественной фотографии возникает и еще один вопрос: «Что этот кто-то (или это что-то) означает?» или: «Что значит выбор этого объекта для сфотографирования?». Здесь, как видно, сообщается уже не внешний вид объекта, а при помощи этого внешнего вида сообщается нечто совершенно другое. Из объекта мир превращается в «язык». Итак, разрыв с референтной функцией лишает художественное изображение статуса знака: то, что мы видим на фотографии, уже не отсылает к чему-то за пределы фотографии, а присутствует на ней и только на ней. И это и есть целиком созданный и целиком автономный, руководствующийся своими собственными внутренними законами мир⁴³. И в него мы и вовлекаемся искусством. С другой же стороны, этот же разрыв позволяет превратить этот мир в знак, но в знак уже чего-то другого. Иначе говоря, п е р е а д р е с о в а т ь его. Это уже знак, так сказать, второй степени. Теперь, после ознакомления с миром и его закономерностями, реципиенту предстоит выйти за его пределы и взглянуть на него извне, не как на мир, а как на источник информации о мире, как на модель мира. И тут начинается второй подход к сконструированному в произведении миру.

В этом случае речь уже идет не о свойствах изображенного, а о стоящей за ним (кроющейся в нем) модели или концепции мира. Вопрос о значении тех или иных деталей или свойств мира звучит теперь уже иначе — как вопрос об их соотношении (реляции) с остальными деталями или свойствами, а ответ предпо-

лагает уже не мотивацию, а систематизацию и функцию. Достоинства же измеряются степенью универсальности модели, способностью быть приложимой к наизыгоднейшим ситуациям, а этим самым — и способностью постоянно реинтерпретироваться. Вопрос достоверности или правдоподобия отодвигается тут на задний план, на первый же выдвигается степень когерентности и внутренней непротиворечивости моделирующей системы. В ответ на вопрос о содержании тут уже не излагают тему или сюжет, а реконструируют систему, будь это роман или лирическое стихотворение, батальная сцена или букет цветов — и одно и другое одинаково содержательны. Деление на мир и изобразительные средства (язык) тут правомерно лишь в виде исследовательской абстракции, лишь в виде своеобразного путеводителя по художественному произведению, подсказывающего, как читать и как обнаруживать системные реляции, где и как искать глубинные категории моделирования, глубинное «содержание».

Согласно этой точке зрения, глубина произведения лежит на его поверхности, она материализована — дана как в речевых свойствах произведения, так и в свойствах поверхностного пласта, называемого предметом высказывания (миром). Это значит, что попавший (или построенный) в произведение мир — от отдельного явления и его свойства по сюжет включительно — тоже является моделирующим средством, тоже значим. О значимости мира как раз и пойдет речь в настоящей главе (эта проблематика вообще характерна для структурного подхода к произведению искусства; см., например, книгу: Лотман 1970b).

3.1. ЗНАЧИМОСТИ МИРА

Утверждение о значимости мира придает миру статус своеобразного «языка». Поэтому наш основной вопрос в этой главе сформулируем так: «Что и как мир значит?» и: «Как литература говорит своим миром?»

Сам по себе окружающий нас внеязыковой мир, несомненно, незначим. Свои значимости он получает за счет познающего его и упорядочивающего его человека. Окружающий нас мир не неизменен — в нем появляются и исчезают также и объекты или явления, созданные человеком, которым человек приписывал те или иные функции, те или иные ценности, те или иные значения. Поэтому, незначимый по своей природе, для человека мир всегда значим. Мы живем не в мире как таковом, а в мире осмысленном определенным обществом, хранящим или разрушающим осмысления других обществ или других, предшествующих, поколений. Любое осмысление стремится к некоторой системности. Поэтому и окружающий нас мир предстает перед нами как в некоторой степени систематизированный. И поэтому мы можем рассматривать его как образование, родственное системе или языку (помня, что эта родственность происходит не изнутри мира, а из систематизирующей установки общества, выработанных человеком культурных формаций).

Во-первых, в таком осмысленном человеком мире есть некое подобие своей «лексики». Это, прежде всего, те явления (предметы, свойства, процессы и т. д.), которые обладают более или менее устойчивым значением в нашей культуре. В определенных условиях, в определенном контексте, эти значения могут активизироваться и выдвигаться на первый план, а сами объекты становятся средством общения, знаками. Так, например, в пьесе Ружевича *Белый брак* (Tadeusz Różewicz: *Białe małżeństwo*; ее разбор см. в: Majchrowski 1977) активизирована архаическая символика грибов — не только узко половая, но и более универсальная, космогонического характера: она поддерживается целым рядом других эквивалентных явлений с не менее универсальным смыслом. Если иметь в виду только седьмую картину пьесы (*В черном бору — прошлое и настоящее*), то тут мы встречаем и особый тип персонажа — Бык-Отец; и упоминания в репликах Бианки об огне и воде; и отсылки к хтонической сфере; и упоминание о том, что Бениамин, занимаясь в Гейдельберге, писал диссертацию о грибах; и манипуляции освещением сцены — согласно дидактикам, картина открывается полумраком, а заканчивается красным светом и т. п. (о символике грибов вообще см.: Елизаренкова; Топоров 1970; Топоров 1979). *Белый брак* Ружевича интересен как раз тем, что его мир почти целиком построен из готовых объектов-знаков. Понять пьесу можно лишь опознав в демонстрируемых на сцене или упоминаемых в диалогах, предметах, поведении и явлениях их семантику. И в этом смысле данная пьеса «говорит» именно своим миром. А вот другой, менее сложный, пример — Tadeusz Kubiak: *Murilla chłopcy jedzący owoce*:

Tu kobiety na głowach gniazda z włosów wiją,
splatają warkocz jak powróż, splecione
stoja pod słońcem z obnażoną szyją.
Lato umarło. Dojarzały owoce.
On nie malował wiatru. Ani z gór, ni z morza.
Owoc dojrzały jest już — umartym owocem.
Zdejmują z gałęzi nieruchomej, złotej.
[...]
Wiecznie opowiadamy o kwitjącym raju,
skąd spośród drzew nas wygnał rozgnionym mieczem
zazdrosny Bóg Ojciec.
Bękarty
smakujemy owoce,
wybaczamy matce.
Ona pierwsza sięgnęła po dojrzałe jabłko.

Здесь активизируется легко опознаваемый и в настоящее время библейский смысл яблока как плода познания добра и зла, как воплощения первородного греха, с одной стороны, а с другой — присутствующий в библейском яблоке, но чаще остающийся в тени смысл смертности (ибо смертность человека началась с его грехопадения). Опознавая эти смыслы, мы понимаем, что в данном стихотворении имеет место не простое словесное изложение сюжета живописи Мурильо, а истолкование ее в категориях яблока, т. е. в категориях «добро — зло»,

«чистое — греховное», «вечность — смерть», «непреходящее — преходящее», «благоденствие — страдание» и т. д. Само собой разумеется, что одного упоминания о яблоке весьма недостаточно, что это упоминание нуждается в соответствующем контексте, который активизирует и поддерживает его библейские коннотации. Одновременно такой контекст являет собой своеобразное руководство (или подсказку) для читателя. Как правило, такой контекст заключает в себе отсылки к той системе, которая данные значения в данном явлении выдвигала на первый план. Так, в оговариваемом стихотворении Кубяка отсылка к живописи Мурильо говорит не много, тут выявилась необходимость в более четкой отсылке — к библейскому изгнанию из рая. Аналогично и в случае *Белого брака* — непристойные жесты и латинское название найденного гриба активизировали в нем лишь эротические ассоциации, а для их перевода в универсальный космогонический ранг потребовался контекст, отсылающий к архаическим мифологическим системам: название персонажа «Бык-Отец», упоминания об огне и воде, божке и богинке, прямая отсылка к иранской мифологии при помощи упоминания имени Агуры (на тему Агуры см.: Eliade 1966, s. 76–79), а также более частные опознавательные сигналы — упоминание о ядовитых грибах и о моче, которая и в славянских народных представлениях связывается с оплодотворяющей влагой громоносных небесных божеств (см. Афанасьев 1865, с. 394, 640, 670–673).

Во-вторых, объекты внеязыкового мира обладают в наших глазах своей «морфологией». Прежде всего некоторые из них довольно легко поддаются членению на составные компоненты (например, дерево: ствол, ветви, листья, корни, кора и т. д.). Это членение тесно сопряжено с дискретным характером языкового высказывания и дает большие моделирующие возможности литературе. Кроме этого, многие предметы, а в особенности созданные человеком, обладают определенным набором функций, которые и есть их значение — «для того, чтобы...» (см. Moles 1978, s. 152, а также 174, 203 и след.).

Формальная и «семантическая» функциональная членимость предметов позволяет производить операции, родственные словообразованию. В одном предмете объединяются компоненты разных предметов, как, например, мифологические объединения типа сирен, кентавров, сфинксов и т. п., и либо же разнообразные функции, как, например, волшебная кочерга или метла, играющие роль и предметов домашнего обихода, и магических средств передвижения (в ук. соч. с. 78, Moles дает примеры очков с вмонтированным в них транзисторным радиоприемником и, с. 204, ручки, которая является одновременно карманным фонариком и микроскопом).

В литературных произведениях такая «морфология» используется по-разному. Создает иллюзию необычного, фантастического мира (сны, научная фантастика, сверхъестественный мир, неестественный мир и т. п.). Дает возможность противостоять вынужденной (навязанной языком) дискретности мира и создавать мир недискретный. Вводится как категория, способная моделировать мир, например как неустойчивый, неполноценный, амбивалентный, извра-

щенный, или же, наоборот, как динамический, обладающий порождающей энергией, способный к метаморфозам, устремленный к высшему единству разрозненных форм бытия, манифестирующий творческое начало мира и т. п. Обратимся к примерам. *Искусство* Заболоцкого:

Дерево растет, напоминая
Естественную деревянную колонну.
От нее расходятся члены,
Одетые в круглые листья.
Собрание таких деревьев
Образует лес, дубраву.
Но определение леса неточно,
Если указать на одно формальное строенье.

Толстое тело коровы,
Поставленное на четыре окончанья,
Увенчанное храмовидной головою
И двумя рогами (словно луна в первой четверти),
Тоже будет непонятно,
Тоже будет непостижимо,
Если забудем его значение
На карте живущих всего мира.

[...]

Но я, однообразный человек,
Взял в рот длинную сияющую дудку,
Дул, и, подчиненные дыханию,
Слова вылетели в мир, становясь предметами.
Корова мне кашу варила,
Дерево сказку читало,
А мертвые домики мира
Прыгали, словно живые.

Формальному «морфологическому» разбору мира («дерево», «лес», «корова», а в пропущенных строфах и «дом») противопоставляется тут синтезирующий, миропорождающий акт игры на дудке, разъединенному — объединенное, мертвому — живое, формальному — фантастическое, непонятному — понятное, общительное, обездвиженному — подвижное и т. д.

Очередной пример мы намеренно берем опять из Заболоцкого — *Движение*:

Сидит извозчик, как на троне,
Из ваты сделана броня,
И борода, как на иконе,
Лежит, монетами звеня.
А бедный конь руками машет,
То вытянется, как налим,
То снова восемь ног сверкают
В его блестящем животе.

Текст показателен во многих отношениях. Неподвижности извозчика противостоит подвижность коня. Однако это особые категории, неподвижность извозчика — это полная обездвиженность, не предполагающая не только линейно-

го механического движения («сидит», «лежит»), но и внутренней изменчивости: поза «как на троне», борода «как на иконе» и искусственность, ‘сделанность’ (поза, а не просто сидячая позиция; «из ваты с д е л а н а»; «как на и к о н е», т. е. как ‘изображение’, а не собственнлично; «монеты», приписывающие «бороде» все ту же ‘сделанность из чего-то другого’). Далее, обездвиженность подчеркивается и строго упорядоченной ритмико-рифменной структурой первых четырех стихов. Подвижность коня тоже не линейная, это внутренняя подвижность, внутренняя изменчивость («машет», «вытянется», «сверкают», «блестящий»), с чередованием разных вариантов («то... то...»), с высокой частотой, переданной тут при помощи количества — удвоения ног («восемь ног») и высокой интенсивностью («сверкают», «блестящий», а также сравнение «как налим»). Динамика, изменчивость отобранны также и на ритмико-рифменном уровне — разброс ударений менее регулярен и отсутствует рифмовка. Но самое важное, что извозчик дан в его привычной, бытовой «морфологии», тогда как конь — своеобразный «неологизм»: первоначальное «руками машет» предполагает и необычность «ног», которые дополнительно необычны по своему количеству, и промежуточная ‘обтекаемая’ форма — «как н а л и м». В контексте хотя бы предыдущего текста Заболоцкого понятно, что «морфологическая» рекомбинация предметов (мира) является у него программной (положительной) моделирующей категорией (ср.: Лотман 1970b, с. 265–279; Faryno 1973a), Сочетание частей разных объектов может, конечно, использоваться и с противоположным знаком — как моделирование неприемлемого, абсурдного, зловещего и т. п. мира, а также выполнять более частные функции.

Так, например, в *Братьях Карамазовых* сын Григория объединяет в себе элементы человеческого ребенка и «дракона»: «родился этот мальчик шестипалым». Сам по себе данный персонаж эпизодичен: «мальчик через две недели помер от молочницы», но в романе сохраняется его очень существенная функция и его значение. Значение можно сформулировать словами Григория как «смешение природы», функция же заключается в том, что данное значение переносится в романе на инобытие или посланца умершего младенца, т. е. на Смердякова: о найденном «в тот самый день, как похоронили шестипалого крошку» Смердякове Григорий говорит: «Этого п о к о й н и ч е к наш п р и с л а л, а произошел сей от б е с о в а с ы н а и от праведницы» (разрядка моя. — Е. Ф.). В лице же Смердякова «смешение природы» оформляется уже в одну из главных моделирующих категорий *Братьев Карамазовых*.

В заключение укажем на две другие разновидности «морфологии» мира. Первая — это различные смеси. Сопоставляя данное явление у Пастернака и Мандельштама, Жолковский (1974, с. 25–26) говорит следующее:

Пастернак любит образы «смеси, смешения», выражения типа пополам, на п о л о в и н у: «С песком и солнцем пополам; Водю с солнцем пополам; [...] в сколь тонких дозах С землей и небом входят в смесь Успех и труд, и долг, и воздух [...]; Сосною снотворной смесью; [...] стежки и дорожки Позаросли наполовину; [...] выюга Все смешала в одно».

Мандельштам любит «примеси, половинчатость»: ...к зловещему дегтю подмешан желток: привкус несчастья и дыма; кислосладкая земля; язык солоно-сладкий; Течет вода, на вкус разноречива. — Полужестка, полусладка, двулична».

Различия очевидны. Мандельштам подчеркивает в смеси либо недостаточность одного из компонентов (подмешан, привкус) либо неустойчивость, половинчатость соединения, так что в любом случае выражается тема «неустойчивость неполноценных состояний». У Пастернака «смешение» — разновидность полноценного «контакта». Кроме того, мотив «наполовину» часто выражает не только «контакт», но и «интенсивность», идею «большое количество», представленную разновидностью «по Х, до самого Х-а», ср.: «Позаросли наполовину; Полкомнаты заслонено; осев до осей; затертого до самых труб; ночь до рассвета просижена; вода по пояс небо-склону»⁴⁴

Вторая разновидность — полное отсутствие «морфологии» или ее невозможность. Она вводится в произведение с целью создать мир без вычленяемых признаков, т. е. мир недискретный. Недискретность же, как и всякие другие состояния мира, может истолковываться прямо противоположным образом. Так, у Ахматовой с нею связывается представление о таинственном, опасном, о небытии — ср. функции выражения «без лица и названия» в *Поэме без героя* (его генезис и значение разбираются в статье: Топоров 1970, с. 103–109)⁴⁵; о непознаваемом, неартикулируемом, неподвластном и этим самым родственном мифическому неузнаванию = невидению = смерти⁴⁶ — ср. в *Последнем стихотворении* из цикла *Тайны ремесла* (разбор цикла см. в: Faruno 1980a):

А вот еще: тайное бродит вокруг —
Не звук и не цвет, не цвет и не звук, —
Гранится, меняется, вьется,
А в руки живым не дается.

Но это!... по капельке выпило кровь,
Как в юности злая девчонка — любовь,
И, мне не сказавши ни слова,
Безмолвием сделалось снова.

И я не знавала жесточе беды.
Ушло, и его протянулись следы
К какому-то крайнему краю,
А я без него... умираю.

И совершенно иначе у Цветаевой — ср. в *Послесловии* ее *Поэмы горы*:

Есть пробелы в памяти, — бельма
На глазах: семь покрывал.
Я не помню тебя отдельно.
Вместо черт — белый провал.

Без примет. Белым пробелом —
Весь. (Душа, в ранах сплошных,
Рана — сплошь.) Частности мелом
Отмечать — дело портных.

Небосвод — цельным основан.
Океан — скопище брызг?!
Без примет. Верно, особый —
Весь. Любовь — связь, а не сыск.
Вороной, русой ли масти —
Пусть сосед скажет: он зряч.
Разве страсть — делит на части?
Часовщик я или врач?

Ты как круг, полный и цельный:
Цельный вихрь, полный столбняк.
Я не помню тебя отдельно
От любви. Равенства знак.

Обладание приметами, членимость, физическая зримость тут осмысляются как дробление цельности, как разрушение и умерщвление. Отсутствие же примет, нечленимость, незримость переводят мир (в данном случае место мира занимает «ТЫ») в ранг высшей апофатической сущности, в ранг идеального единства, объединяющего в одно обе стороны — «Я» и «ТЫ» — и лишенного какого-либо плана выражения (ср. также 'беспамятство «Я»' и тождество: «ТЫ» как «белый провал», «Я» как сплошное «зияние», сплошная 'сквозь' — «Рана — сплошь», а затем слова: «Равенства знак»).

Окружающий нас внеязыковой мир мыслится нами (а точнее, нашей культурой) как обладающий своей особой сочетаемостью или синтактикой: имеются те или иные представления об отношениях между явлениями мира (нечто значит, «ибо заменяет нечто более важное, чем оно само»), о сочетаемости или не сочетаемости явлений, о причинно-следственных связях (нечто значит, «ибо является частью чего-то более важного, чем оно» — см.: Лотман 1970а, с. 14) и т. д. Кроме того, предметы способны, в нашем понимании, образовывать некие единства, некие системы — как правило, это наборы предметов по их назначению, по их функции — например, кухонные принадлежности, обстановка кабинета, салона и т. д. (см.: Moles 1978, s. 198 — display, s. 68–71 — обстановка салонов 1890 года и 1960-го), по эстетическим достоинствам, например, по фактуре, узору, цвету, очертаниям и формату, по ценностному статусу, по стилевым признакам и т. д.

Выполнение или нарушение бытующих правил сочетаемости и представлений о временной (причинно-следственной) последовательности становится в литературе, и вообще в искусстве, немаловажным художественным материалом. Выполнение может означать гармонию, согласованность, упорядоченность, устойчивость мира, но также и его косность, инертность, консерватизм, несамостоятельность, отсутствие творческого начала. Невыполнение может, в свою очередь, моделировать мир как абсурдный, безумный, неустроенный и неустойчивый, дисгармоничный, конфликтный либо же получать смысл подвижного, живого, стихийного, деавтоматизированного, творческого и т. д., обладающего своей особой (нетривиальной) сочетаемостью, своей особой

своей особой (нетривиальной) сочетаемостью, своей особой логикой. Так, например, в стихотворении Тютчева *Вечер мгlistый и ненастный...* (его анализ см. в: Лотман 1970b, с. 114–115) говорится:

Вечер мгlistый и ненастный...
 Чу, не жаворонка ль глас?..
 Ты ли, утра гость прекрасный,
 В этот поздний, мертвый час?..

и этим самым нарушается элементарное знание о закономерностях мира — ни в ненастье, ни тем более ненастным вечером жаворонки не поют. Нарушение же, как легко заметить, вводится с целью создать картину безумства как самого мира, так и говорящего субъекта, и неразличимости между состоянием мира и психическим состоянием субъекта — вопросительные конструкции здесь неоднозначны: они могут читаться и как выразители удивления по поводу странностей мира, и как выразители сомнения относительно безошибочности собственного восприятия и его реальности, в результате чего здесь дискредитируется как логичность мира, так и логичность логики, т. е. познавательных способностей человека.

Напомним, что здесь мы все время имеем в виду более общий — *м о д е л и р у ю щ и й* — характер отмечаемых свойств мира, а не такие частные, хотя тоже существенные, значения и функции как: косвенная (выраженная не эксплицитно) характеристика той или иной социальной среды, того или иного общественного положения героя, его психологического или эмоционального состояния и т. п. мотивация поведения или сложившейся обстановки; повышение экспрессивности текста путем перехода со словесного сообщения о факте (коммуниката) на «изображение», подлежащее расшифровке (источник информации), например типа упоминания о воде в *Песне о собаке* Есенина, которое появляется вместо прямого сообщения о случившемся, аналогичного серии предваряющих сообщений:

Семерых оценила сука,
 Рыжих семерых щенят.
 [...]
 Вышел хозяин хмурый,
 Семерых всех поклат в мешок.

По сугробам она бежала.
 Поспевая за ним бежать...
 И так долго, долго дрожала
 Воды незамерзшей гладь.

Дело в том, что мир произведения мы рассматриваем не как «списанный», а как *с о з д а н н ы й*, т. е. как целиком подвластный автору. Поэтому строгая постановка, например, вопроса «Почему Раскольников убил Лизавету?» (см. 3.0) с

этой точки зрения должна получить следующий вид: «Почему автор *Преступления и наказания* создает такую ситуацию, что его герой весьма убедительно вынужден совершить еще одно убийство (тогда как так же убедительно и так же "занимательно" Лизавета могла бы ему и вовсе не помешать)?»

Высокая степень соблюдения бытовых представлений о сочетаемости явлений окружающего мира и о свойственных ему причинно-следственных связях присуща той культурной и художественной формации, которая определяется терминами «реализм» или «позитивизм». За таким соблюдением стоит, безусловно, особая концепция искусства — искусства как зеркального отображения жизни, как более адекватной транскрипции действительности. В этом случае налицо стремление устранить разницу между объектом (миром) и моделирующими средствами (языком). Мир записывается в категориях бытовых представлений о нем, которые не считаются представлениями моделирующими — они воспринимаются как естественные свойства самого этого мира⁴⁷. Язык, описывающие средства, — тот же мир, что и внеязыковая действительность. В итоге язык как таковой вообще не ощущается, как бы исчезает, остается только мир. Описание может быть либо правдивым, либо ложным, но не моделирующим. Вопрос «Какую модель, какую концепцию мира создает данная текстовая конструкция?» в рамках этого мышления не возникает. Тут правомерен только вопрос о достоинствах данного частного состояния мира. Конвенциональный, не принадлежащий миру, моделирующий характер этих представлений и этого рода искусства раскроется позднее — с началом XX века, с появлением новых форм искусства, а также с параллельным возникновением новых воззрений в языкознании и культурологии⁴⁸.

По этой причине всяческие отклонения от «правильной» сочетаемости и последовательности, всяческие ее нарушения играют в произведениях реализма роль симптомов: косвенных характеристик социального, психологического и т. п. состояний героя⁴⁹. Иначе говоря, расцениваются с точки зрения «нормы», не становясь моделирующим «языком». По этой самой причине такие отклонения играют роль конфликто- и сюжетопорождающего механизма⁵⁰ (ср. хотя бы судьбу семейств в *Анне Карениной*, где нарушение «норм» семейных отношений разрушает категорию «семьи» и не ведет к образованию новой ее концепции; аналогичны также и конфликты романов Достоевского — они являются симптомами разрушаемого мира, а не конституантами иной его модели), механизма, который дает возможность строить «критическую» картину окружающей действительности, вскрывать аномалии этой действительности, «поправлять» ее, но не дает возможности преодолеть ее, выйти за ее пределы: постулируемые «миры» строятся из категорий положительного полюса этой же моделирующей системы (см. 1.5). Парадокс реализма заключается в том, что он видел мир со всеми подробностями и со всеми (в своем «критическом» варианте) недостатками, но не видел своего «видения», в частности, в отличие от других художественных формаций, реализм не знает автоиронии, автотематизма, т. е. не рассматривает

себя как один из «языков», как моделирующую систему. Другой парадокс в том, что, как говорят Дёринг-Смирнова, Смирнов (1982, с. 9), «реализм о п и с а н более тщательно, чем многие другие литературные эпохи, школы и направления, но в отличие от них остается н е о б ъ я с н е н н ы м». Дело, видимо, в том, что он описывается в рамках типологически того же мышления, которое породило его как культурную и художественную формацию. И еще один парадокс. Понимая распространенные представления о мире не как моделирующую систему, а как истонные закономерности и свойства самого мира, реализм принципиально меняет как статус произведения, так и роль реципиента. Вопреки оторванности от референтной функции (реализм не отказывается от фиктивности и не изымает себя из упраздняющей референтность сферы «искусство») он локализует себя на первичном (лингвистическом) уровне и ослабляет внимание ко вторичным (см. 1.3), что ведет к неразличению или зыбкости границы между искусством и действительностью, с одной стороны, а с другой — редуцированию познавательной функции произведения. Если формации с установкой на моделирование (Дёринг-Смирнова, Смирнов 1982 — называют их «секундарными» или «вторичными стилями») строят модели и им «обучают» реципиента, т. е. требуют от него как усвоения модели, так и порождаемой ими информации, то в случае формаций с установкой на мир как таковой, на тождество «языка» и мира (их Смирновы называют «примарными» или «первичными стилями»), модель реципиенту уже известна и информация возникает только за счет нарушения внутренних закономерностей. Само собой разумеется, что никакое нарушение не будет информативно, если реципиент не знает, что именно нарушено. Отсюда возникает необходимость внетекстовых знаний внетекстовых реалий. Если читатель из другой среды, чем изображенная в произведении, или принадлежит к позднейшим поколениям, место интерпретации по отношению к такому произведению занимает комментарий с историко-культурными сведениями (Дёринг-Смирнова, Смирнов 1982, с. 21 и след.). Иначе говоря, и эти произведения заставляют расшифровывать модель, но уже за собственными пределами, из них самих эта модель не «вычитывается». В той или иной степени отдавало себе в этом отчет и само искусство этого типа. Рассчитанное на широкого читателя, такие комментарии-сведения оно вводило непосредственно в текст произведения в виде сведений о героях, о бытующих в их среде вкусах, нормах, правилах поведения, этикете и т. д. (ср. хотя бы *Смерть Ивана Ильича* Толстого). Совсем не случайно для очередных поколений искусство этого типа стало немаловажным источником «этнографических» сведений в широком современном смысле понятия «этнография» (см. 2.0). Свою информативность данное искусство повышает иначе: путем расширения вплоть до неограниченности объектов описания как в социальном отношении, так и в буквальном географическом, и путем углубления в психологию человека, т. е. открытия «внутренней жизни» и противопоставления ей условных внешних норм.

Наши представления об окружающем нас мире приписывают ему и определенную «стилистику» — разнообразные ценностные градации и, соответственно, правила (нормы или запреты) сочетаемости или сопричастия предметов по их ценностному статусу, по их рангу (требование ценностной или «стилевой» однородности).

Этот аспект мира дает литературе (и искусству вообще) такие же возможности, что и ценностная шкала средств. Мир может получить вид гармоничного, дисгармоничного; сублимированного или грубого, материального и т. п.

В пределах одного и того же текста ценностный состав предметного мира позволяет разбивать мир на два противоположных или антагонистичных полюса (ср. *Меблированную комнату* Хэрберта в 1.3), выстраивать его по шкале «от → до»: то возводить к идеалу, то обесценивать; то уводить в сферы нематериального инобытия, то огрублять (ср., например, градацию «колокол → горн → кочерга» в стихотворении *Вещи* Винокура). Чрезвычайно показательным в этом отношении стихотворение Тадэуша Кубяка *Мир сверху вниз в Киевской Печерской лавре* (его подробный разбор см. в: Faryno 1974b). Здесь, строго говоря, дан один объект (Печерская лавра), но он рачленен на 8 фрагментов, отнюдь не одинаковых по их ценностному статусу: самая верхняя часть являет собой набор сакральных предметов-символов («кресты», «луна», «купола», «золотые яблоки», «облака»), самая нижняя — набор бытовых, грубых орудий истребления («складной нож», «рогатка»), верх назван «архитектурой», низу же предпослана «кирпичина», а промежуточные фрагменты подобраны и упорядочены по принципу убывания символического смысла и сакрального ранга и нарастания вещественного и демонстративно обыденного (откровенно «несакрального», если вовсе не «греховного»). Если сама последовательность «сверху → вниз» по отношению к православному храму читается как подразумеваема церковным куполом идея нисхождения на землю Благодати Божьей, то противоречащая ей шкала убывания ценностного ранга на предметном уровне становится моделирующим средством, интерпретатором церковной идеи, выявляет ее «фактическое» место и ее «фактическую» действенность в данном мире.

Шкала ценностей подвижна, она может меняться прямо противоположным образом. Поэтому возможны демонстративные ее опровержения: нахождение ценного там, где оно господствующей шкалой вовсе не предполагается, и дискредитация, огрубление того, что на общепризнанной (в данном обществе) шкале обладало наивысшей ценностью. Самым ярким примером такого рода операций является раннее творчество Маяковского: ср., например, хотя бы перевод в иной ценностный статус скрипки в *Скрипка и немножко нервно* или студня, жестяной вывески и водосточной трубы в стихотворении *А вы могли бы?* (его анализ см. в: Харджиев, Тренин 1970; с. 195–197; Лотман 1972, с. 87–89; Faryno 1972a, s. 93–97; Balcerzan 1984, s. 11–22).

3.2. СИМВОЛ И АЛЛЕГОРИЯ

Если «первичные» художественные системы воспринимают язык как мир, как адекватную картину мира, т. е., говоря словами Смирновых (1982, с. 9), «понимают мир смыслов как продолжение фактической действительности, сливают воедино изображение с изображаемым, придают знакам референциальный статус», то «все "вторичные" художественные системы ("стили") отождествляют фактическую реальность с семантическим универсумом, т. е. сообщают ей черты текста, членят ее на план выражения и план содержания, на наблюдаемую и умопостигаемую области», т. е. мир воспринимают как язык. Ср. *Я видел, чем Тифлис...* Пастернака из цикла *Путевые записки* (их детальный разбор см. в: Faryno 1989b, с. 38–45):

Я видел, чем Тифлис Удержан по откосам, Я видел даль и близь Кругом под абрикосом.	По склонам цвел анис, И, высясь пирамидой, Смотрели сверху вниз Сады горы Давида.
Он был во весь отвес, Как книга с фронтисписом, На языке чудес Кистями слив исписан.	Я видел блеск светца Меж кадок с олеандром, Я видел ночь: чтеца За старым фолиантом.

Тут мир (город Тифлис) дан как своеобразное «сообщение» («книга», «фолиант»), составленное на «языке чудес» и одновременно как «адресат» (его читает «ночь»). «Я» же занимает лишь позицию наблюдателя или свидетеля происходящего на его глазах космического коммуникативного акта. Но самое интересное то, что данный коммуникативный акт здесь «удвоен», возведен во «вторую степень», или, иначе, ситуирован на двух уровнях одновременно. С точки зрения «Я» он занимает место содержания «Тифлиса-книги», с точки зрения мироздания это «содержание «Тифлиса-книги» — все еще подлежащий прочтению план выражения, для «Я» уже недоступный, но доступный для «чтец-ночи», т. е. субъекта высшего ранга. Обсуждаемое «удвоение» заметно и на иных уровнях. Если «Я» — «видит», т. е. воспринимает содержание «книги» как план выражения, как нечто доступное зрению, пусть даже наиболее проницательному «внутреннему, мистическому», но все-таки зрению, то «чтец-ночь» — «читает», т. е. воспринимает уже «семантику», содержание, освобожденное от плана выражения. Если «Я» видит «Тифлис» как «книгу», к тому же на непостижимом языке («На языке чудес»), то «ночь» ситуирована «За старым фолиантом», где «фолиант» резко повышает ранг «текста», а «старый» возводит «содержание этого текста» в ранг «древней, извечной мудрости». Упоминание имен Давида и тут же «блеска светца» ассоциирует «содержание» «фолианта» с чудесным излучением Божественной истины, Божественного откровения. «Я» видит, «чем Тифлис Удержан», но окончательный смысл этого «чего-то» ему уже недоступен. Внешняя позиция «Я», откровенно смоделированная по образцу сви-

детельствования, предстояния пред мировым актом коммуникации, удвоение 'текста' («книга» и «фолиант»), удвоение воспринимающего («Я» и «ночь-чтец») и автокоммуникативный характер идеального «чтеца» (смотрящие «сверху вниз Сады горы Давида» и локализованная «Меж кадок с олеандром», т. е. в тех же «Садах», «ночь» — это все тот же «Тифлис», читающий сам себя, созерцающий и умопостигающий собственный смысл) говорят о том, что полный смысл созерцаемой «Я» «книги-Тифлиса» может раскрыться этому «Я» только в том случае, если он поднимется на уровень первопричины этого смысла и отождествится с нею, сам станет и творцом текста, и текстом, и адресатом этого текста (а точнее, смысла).

Раскрывая сущность «вторичных стилей», Дёринг-Смирнова, Смирнов (1982, с. 10) говорят так:

Если факт есть знак, обладающий значением, то этот знак должен иметь отправителя. Тогда эпистемологическая задача, решаемая автором художественного произведения, сведется к тому, чтобы усвоить себе чужое знание о мире, чтобы занять позицию другого «я», постулируемого в качестве создателя «текстов бытия», и с этой позиции раскрыть связь между явлениями и сущностями, между непосредственно данными для восприятия знаками и их скрытыми значениями. «Тексты бытия» могут быть идентифицированы как «глас народа», как «слово Божие», как продукция автора предшествующей эпохи, сумевшего сказать правду о мире, и пр. Но в любом случае творческий процесс во «вторичных стилях» будет процессом стилизации, имитации чужого авторского сознания. «Вторичные стили» мыслят с в о е к а к ч у ж о е.

Основная трудность в понимании свойственной «вторичным стилям» установки проистекает, как думается, из неясности описывающего ее термина «знак». В бытовом общении мы движемся от его понятийной стороны к референту. Понятийная сторона известна как отправителю сообщения, так и получателю. Иначе: оба партнера владеют одной и той же системой понятий и одной и той же системой их манифестации, т. е. одним и тем же языком. Референт известен только отправителю, задача получателя — отыскать, идентифицировать этот референт. Референт в этом случае занимает позицию финального значения знака. Но возможен и обратный ход. Дан референт, но неизвестна понятийная система, которая этот референт вычленила. Задача участника такой коммуникации — отыскать его место в неизвестной понятийной системе или, шире, реконструировать по нему язык. Простейший и повсеместно нам знакомый пример — ребусы, но также и бытовое отгадывание по каким-то признакам чьего-то характера, состояния, здоровья, настроенности и т. д. Если такой референт или признак воспринимать как «знак», то у этого «знака» нет референта, и вопрос «На что он указывает?» или: «К чему отсылает?» по отношению к нему неправилен. В этом случае следовало бы спрашивать: «Для какого коммуниката он референт?» или: «Какой инстанцией он порожден как 'знак'?» Иначе говоря, мы здесь движемся не от знака к референту, а от знака к смыслопорождающей инстанции, к наиболее глубокой компетенции (competence). Так, в пастернаковском мире у «блеска светца» нет никакого референта, этот «блеск светца» ни к чему не отсылает, но у него есть некая сообщающая ему смысл инстанция.

Если согласиться, что рассматриваемые явления эта своеобразная коммуникация ситуирует на полюсе «референт», то возникает знаменательный парадокс: либо у этих «референтов» нет никаких отсылающих к ним «знаков», а сама коммуникация протекает беззнаково, либо же, если эти «референты» рассматривать все-таки как «знаки», то это знаки, не предполагающие «референта», и этим самым это никак не коммуникация, «сообщение ни о чем». Но на деле этот парадокс мнимый. Все очень просто: эта коммуникация не знает только отдельной системы манифестации, которая по своей субстанции отличалась бы от референтов (типа звукового или графического комплекса «blesk sv'ёc.a», или «блеск светца», и предмета, служащего для освещения, т. е. приспособления для поддержки горящей лучины). И референт, и указывающий на него знак здесь совпадают друг с другом. Он и вполне реальный объект, и единица подлежащей опознанию понятийной системы. Понять его как единицу системы — это и идентифицировать «то, к чему якобы отсылает», а идентифицировать его место в системе, реляцию к другим ее единицам, что, собственно, означает постичь всю систему, овладеть стоящим за ним неизвестным языком, стать его носителем. Итог таков, что такой «знакореферент» репрезентирует собой всю систему целиком, и если уж настаивать, что он к чему-то отсылает и что-то сообщает, то отсылает он ко всей этой системе и сообщает всю эту систему. По этой причине сколько бы иных «знакореферентов» из одной и той же системы ни вводилось в мир произведения, все они окажутся эквивалентны друг другу, а информативность мира произведения от этого нисколько не возрастет — возрастет разве только уверенность воспринимающего субъекта (и реципиента произведения) в правильности своих опознаний (так, у Пастернака упоминание «горы Давида» и «блеска светца» ориентальное 'чудо-Тифлис' приобщает к чуду Божественной мудрости). И тут мы вплотную подошли к проблеме с и м в о л а.

В большинстве пособий по поэтике символ и во многом родственная ему аллегория рассматриваются в одном ряду с остальными тропами. Для этого есть, несомненно, определенные основания, те именно, что, будучи «знакореферентом», он обладает статусом, роднящим его со знаковой языковой единицей. Однако факт, что «знакореферент» всегда есть некий конкретный объект (будь то персонаж, жест, костюм, атмосферное явление, начертание, цифра и т. п.), что не им нечто описывается, а он сам подлежит описанию и что из «знакореферентов» нельзя составить никакой фразы, убедительнее всего говорит о том, что он должен рассматриваться в разделах, посвященных особенностям мира произведения. И еще один аргумент. Символ (равно как и аллегория) возможен не только в литературе, но в изобразительных искусствах (живопись, скульптура, театр, кино), и обрядовой практике, и в любой иной идеологической сфере жизни общества. Метафора же или сравнение, с которыми иногда сопоставляется символ, вне словесного выражения невозможны. Разумеется, метафора в узком смысле, а не в смысле механизма, порождающего дополнительные (переносные) значения вообще. Дело в том, что метафора принадлежит уровню языка описания, которого лишены остальные (несловесные) искусства — они все состоят только из

«языка построения» и могут предлагать лишь реализованные метафоры, т. е. прочитанные буквально, а этим самым — просто необычные предметы либо гротескного, фантастического, либо символического характера (ср., например, эластичные провисающие и стекающие часы на картине Дали *Постоянство памяти*, необычность которых, естественно, значима, но никак не превращает их в метафорическую конструкцию).

Перейдем к примерам и рассмотрим сначала четверостишие Ахматовой *И в памяти, словно в узорной укладке...* из цикла *Луна в зените*:

И в памяти, словно в узорной укладке:
Седая улыбка всезнающих уст,
Могильной чалмы благородные складки
И царственный карлик — гранатовый куст.

Мир «памяти» составлен здесь из трех предметов: из «улыбки уст», «складок чалмы» и «гранатового куста». Предпосланные им определения — не эпитеты, а уточнения, позволяющие идентифицировать названные объекты и локализовать их в правильном контексте.

Определение «всезнающие» совместно с оценочными и ценностными «седая» и «уст» возводят «улыбку» в высший ранг и позволяют опознать в ней созерцательный мимический жест (типа улыбки Будды). Этим самым данная «улыбка» становится воплощением посвященности в тайны бытия и небытия.

Определение «могильная» указывает на то, что в данном случае имеется в виду надгробие — каменный столбик, завершающийся изваянием чалмы. В контексте предваряющей «всезнающей улыбки» упоминание о складках, охарактеризованных дополнительно эпитетом «благородные», вводит представление о задумчивости, умудренности перед лицом потустороннего мира или вообще вечности (ср., кроме того, возможность звуковой ассоциации: «чалма» — ‘чело’).

«Гранатовый куст» — не столько деталь пейзажа, сколько восходящий к древним мифологическим системам носитель идеи периодического возрождения (циклического умирания и воскресания, чередования забвения и памяти, ухода в царство смерти и возврата в царство жизни и т. д.). Локализованный в тексте после «могильной чалмы», он прочитывается здесь с доминантой второй фазы цикла «...смерть — жизнь...» т. е. с доминантой жизненного начала (именно: возрождения). Не случайно он назван «Царственным карликом», где «царственность» уравнивает его с «благородством» («складок») и сообщает ему признак ‘власти’, ‘правления’ и уравнивает со «всезнанием» («уст»), а «карлик» отсылает к древним контекстам, связывающим его с представлениями о чрезвычайных духовных и физических силах, действующих за пределами сознания (ср. статьи *Карлики* в: Мифы 1980, кол. с. 623 и *Cabiri, Dwarf* в: Cirlo. 1981, p. 35, 91).

Все три элемента, как видно, отличаются тем, что они — не знаки, они не отсылают к чему-то вне себя, у них нет референтов. Особенно хорошо это видно в случае «улыбки». Обычная улыбка — акт коммуникации, она всегда к кому-то

обращена, кому-то адресована. Человек, улыбающийся себе самому, воспринимается как некто, выключившийся из окружающего мира, если и вовсе не 'странный'. Эта же «улыбка» именно явно некоммуникативна, она может рассматриваться только как 'выключающая' и переводящая субъекта в автокоммуникацию. Можно пойти еще дальше и читать ее как результат объединения двух противоположностей, жизни и смерти, т. е. того, что эксплицировано в слове «всезнающие» (ср. замечания о сдваивающем смехе у Достоевского в: Смирнов 1981, с. 143). Но лучше всего — привлечь и усвоить всю систему, породившую такую улыбку, и стать ее носителем, т. е. повторить поведение «Я» текста, удерживающего «улыбку» и стоящую за ней систему в своей «памяти».

Наш беглый разбор показал и еще нечто: все три элемента дублируют друг друга, все они вводят в текст одну и ту же понятийную систему. Но они ее не эксплицируют. Эта задача возлагается на читателя. Кроме того, ни эти элементы, ни стоящие за ними системы или система не окказиональны, не созданы ad hoc, а уже готовы, взяты из определенного культурного фонда. Читателю же предстоит идентифицировать этот фонд, что в данном случае совсем несложно: в пределах четверостишия он идентифицируется по упоминанию «чалмы», в пределах цикла он назван непосредственно — «Так вот ты какой, Восток! (в *Заснуть огорченной...*) и датировка цикла — «Ташкент 1942–1944». Иначе говоря, Ахматова строит модель «Востока» из его собственных категорий, в которых этот «Восток» выражает свое миропонимание и свое бытие. Но в текст попали не категории, не их системы, а вполне конкретные объекты, к тому же в предельно редуцированном объеме (всего три).

Пытаясь сформулировать определение «знакореферента» или с и м в о л а, можно теперь сказать следующее: с и м в о л — это понятийная система, свернутая (или: редуцированная) до одного элемента, обладающего статусом реального объекта.

Предлагаемая формула удобна тем, что она выполняет ряд условий, предъявляемых символу в существующей научной литературе и в художественной практике.

Статус «реального объекта» и одновременно статус «единицы понятийной системы» («языка») отдают отчет в том, что подразумевается в случае толкования символа *под «слиянием» в одно нечленимое целое плана выражения и плана содержания* (в частности, греческое *symballein* и означало «скрепить», «объединить», «сплотить воедино»), и в том, почему символу приписывается статус автономного бытия, «реальности иного измерения» и непереводимости на дискурсивные категории. Единица системы не есть единица речи: первая соотносится с классом, вторая — с конкретным представителем этого класса. Более того, чтобы нечто могло стать «единицей системы», оно должно быть выведено из состояния единичного объекта, единичный объект должен быть лишен тождественности самому себе. Но как единица системы он не может указывать на нечто другое, а только сам на себя, и тут возникает представление о его «автономности», о его «инореальности».

Статус «единицы понятийной системы» объясняет, почему с представлением о символе связывается и представление о контексте; нечто не может быть знаком, если оно единично и не входит в определенную сеть отношений с другими знаками. Это объясняет также, почему символы могут выбиваться не только из уже существующих систем, но и создаваться. В последнем случае либо такая система реляций между объектами уже данным автором создана и реализуется, либо же по крайней мере подразумевается.

Статус «редуцированной» или «свернутой» системы позволяет понять, почему символ истолковывается как текстообразующий принцип или как порождающий принцип. Прочтение символа — это не что иное, а именно восстановление, более или менее детальное, той системы, откуда он взят. И наоборот, дабы нечто превратить в символ, это нечто должно стать элементом системы. Если системы нет, требуется ее построить. Система, как известно, — абстракция, реален только реализующийся в ее рамках текст. Так, по всей вероятности, объясняется символистское отождествление символа с текстом, а то и вообще со всем поэтическим творчеством.

Статус «единицы понятийной системы» объясняет также, почему в случае символа не обязательно требование подобия между его планом выражения (объектом) и его планом содержания (приписываемым его «значением»). Символический предмет не поддается прочтению на основании его доступных органам чувств признаков или свойств. Его можно только *п о н и м а т ь*, как понимается понятие или система понятий. Символ не *и з о б р а з и т е л е н*. В лучшем случае символический объект может обладать некоторой структурой, повторяющей структуру (строение) своей системы, но тогда, как правило, такой объект превращается в реализацию системы, в мир с иными законами, в мир, построенный по принципам данной системы (таковы, например, пространства и поведения героев у Достоевского или Белого), мир, который современное литературоведение охотнее всего называет «мифопоэтическим».

Статус «свернутой системы» объясняет и еще одну особенность символа, уже отмечавшуюся выше: в пределах мира одного и того же произведения все его символические элементы эквивалентны друг другу, разница между ними выстраивает их не во фразовую последовательность (сообщение, текст), а в парадигму по признаку степени абстракции или, точнее, по признаку материальности: «более материален, чем...» или «более идеален, чем...» вплоть до потери связи с породившей их понятийной системой и превращения в незначимый предмет или же вплоть до потери всякого плана выражения и отождествления с исходной понятийной системой и превращения в незначимый предмет (так, отчасти, построена *Печерская лавра* у Кубяка, см. 3.1, а «отчасти» потому, что наиболее «идеальную» ступень этой парадигматики занимают все еще материальные «кресты»). Для реципиента символа (в том числе и читателя) это значит «неопознан как символ» и «опознан как символ», с одной стороны, а с другой — степень откровения стоящей за ним системы. (Обсуждаемые здесь свойства символа в той или иной мере освещены в следующей литературе: Бутырин 1972,

с. 248–260; статья *Символ* в: КЛЭ, т. 6, кол. 826–831; Лихачев 1979, с. 161–169, глава *Метафоры-символы*; Лосев 1973; Лосев 1976; Лотман 1970а, с. 15–22; Podraza-Kwiatkowska 1975, s. 13–124, главы *Pojęcie symbolu* и *Inne elementy teorii symbolizmu*.)

Вернемся к четверостишию Ахматовой. В первой его строке упоминаются «память» и «узорная укладка». С точки зрения только данного четверостишия оба этих элемента не обладают признаками символов — они называют реальные однозначные явления. Но если учесть все ахматовские произведения, т. е. всю ее «поэтическую систему», то станет очевидным, что символичны также и «память» и «узорная укладка», что это единицы особого «языка», особой понятийной системы Ахматовой и особой «ахматовской реальности» и что за ними стоят определенные, хотя и довольно нечеткие, смыслы.

Символ, — им образом, может иметь и готовую форму, т. е. он может выбираться из готовых культурных систем, но может создаваться и отдельным автором в пределах всего его творчества или же в пределах одного произведения.

Теперь рассмотрим пример на последнее — *Слабеет жизни гул упорный...* из *Венеции* Блока:

Слабеет жизни гул упорный.
Уходит вспять прилив забот.
И некий ветер сквозь бархат черный
О жизни будущей поет.

Очнусь ли я в другой отчизне,
Не в этой сумрачной стране?
И памятью от этой жизни
вздохну ль когда-нибудь во сне?

Кто даст мне жизнь? Потомок дождя,
Купец, рыбак или иерей
В грядущем мраке делит ложе
С грядущей матерью моей?

Быть может, венецейской девы
Канцонной нежный дух плена,
Отец грядущий сквозь напевы
Уже предчувствует меня?

И неужель в грядущем веке
Младенцу мне — велит судьба
Впервые дрогнувшие веки
Открыть у львиного столба?

Мать, что поют глухие струны?
Уж ты мечтаешь, может быть,
Меня от ветра, от лагуны
Священной шалью оградить?

Нет! Все, что есть, что было, — живо!
 Мечты, виденья, думы — прочь!
 Волна возвратного прилива
 Бросает в бархатную ночь!

Первоначально «бархат черный» принимается нами за метафорическое переименование «ночи», но если это даже и так, то контекст превращает данную «ночь» в некий вполне осязаемый объект, разделяющий мир «жизни» насущной и мир «жизни будущей». И не только во временном плане, но также и в пространственном, так как сквозь этот «бархат» доходит «некий ветер». Если же учесть остальные части *Венеции*, то «ночь» получит еще один смысл — смысл границы (смерти-сна) между бытием «земным» и бытием «потусторонним». Ср. в предваряющем *Холодный ветер от лагуны...*:

В тени дворцовой галереи,
 Чуть озаренная луной,
 Таясь, проходит Соломея
 С моей кровавой головой.

Все спит — дворцы, каналы, люди,
 Лишь призрака скользящий шаг,
 Лишь голова на черном блюде
 Глядит с тоской в окрестный мрак.

Таким образом, «бархат черный» объединяет в себе несколько смыслов: пространственно-временной границы (завесы) меж двумя не одинакового ранга мирами, выраженной подразумеваемой «ночью», и просто здешнего бытия (последнее поддерживается во втором четверостишии стихом «Не в этой сумрачной стране» и его метафразой «об этой жизни»).

Далее в VI строфе конкретизация «черного бархата» еще очевиднее: теперь это уже «священная шаль», но опять-таки не только конкретный предмет, но и предмет из иносистемного мира («священная»), тоже играющий роль границы меж мирами, теперь уже видимый, однако, со стороны «грядущего» и не пропускающий («ограждающая») в «нездешний» мир агентов «земного» мира («ветра»), с одной стороны, а с другой — так сказать, не «выпускающий» за свои пределы, т. е. категорически разъединяющий, изолирующий друг от друга две разные системы мира. Разносистемность отчетливо видна в удвоении «ветра», который во всей Венеции именуется словом «ветер» (ср. «Холодный ветер от лагуны»), и тогда соотносится с миром земным, и словом «ветр» (ср. «И некий ветр сквозь бархат черный»), и тогда соотносится с миром «потусторонним». Такая же удвоенность распространяется и на «Я» (ср. «Я в эту ночь — больной и юный — Простерт у львиного столба» и «Младенцу мне — велит судьба Впервые дрогнувшие веки Открыть у львиного столба?»), где дополнительно смерть в одной системе оборачивается рождением во второй системе) и на «отца» и «мать» (при этом во второй системе «мать» и

«отец» не столько фактические родители, сколько предрешенность быть родителями, предусмотренная системой функция или роль; отсюда, в частности, и способность знания будущего: «Отец грядущий сквозь напевы Уже предчувствует меня?» и «Мать, что поют глухие струны?»).

Текст замыкает восстановленная метафора «Бросает в бархатную ночь». Легко, однако, заметить, что она восстановлена лишь отчасти, так как теперь знаменует собой (символизирует) весь здешний (земной) мир (такая «ночь» объемлет собой и бытовые дни и ночи), мир «забот» (см. строфу 1).

Заметим еще, что «бархат черный» и «священная шаль» противопоставлены друг другу по своей неодинаковой ценности, но все-таки не как «конкретное — символическое», а как «символизирующее земное бытие — символизирующее запредельное бытие».

Кроме того, существенно, что неземное бытие манифестируется здесь «поющим ветром» и «поющими глухими струнами», которые противостоят «упорному гулу жизни» и «приливам забот», из чего следует, что «бархат черный» включает в себя также и смысл акустической преграды. Эта преграда слабеет в «грядущем»: «грядущие» «отец» и «мать» «Я» слышат и понимают это пение явственнее (см.: «Отец грядущий сквозь напевы Уже предчувствует меня?»; «Мать, что поют глухие струны?») и отчетливее видят «грядущие» судьбы земного бытия (см. строфу VI). Для «Я» это грядущее, наоборот, «темно», неразборчиво, загадочно и неотлично от окружающего «Я» земного уровня бытия (ср. «окрестный мрак» в *Холодный ветер от лагуны...* и «Кто [...] в грядущем мраке делит ложе С грядущей матерью моей?», но тем не менее «Я» мыслит его как располагающееся в зоне неземного бытия. Где-то в отдаленном будущем оба этих ряда, видимо, должны совпадать. Но для такого прочтения необходимо уже знание блоковской концепции истории и мировой музыки, *musica mundana* (по произведениям Блока эта концепция последовательно прослеживается в статье: Магомедова 1975).

Итак, весь построенный в данном тексте мир, все его компоненты обладают и статусом объектов, и статусом подлежащих разгадке единиц неизвестной объекту текста понятийной системы. В результате возникает не просто картина необычного мира, а мир-текст с непостижимым для «Я» содержанием. Дабы вникнуть в его содержание, необходимо овладеть «языком», на котором оно «сформулировано», т. е. познать законы этого мира.

Раньше мы говорили, что символам свойственно быть взаимозэквивалентными. Теперь доскажем другое. Символы эквивалентны друг другу в том случае, если они взяты из одной и той же понятийной системы. В случае, если символы соотносятся с разными системами, они ни в каком другом отношении, за исключением статуса «символичности», не эквивалентны. Более того, один и тот же объект не будет равен самому себе как символ, если он подразумевает вхождение в разные понятийные системы. Так, на самом деле «бархат черный» не один символ, а два: как входящий в систему земного бытия — он символ земного бытия, как входящий в систему запредельного мира — он символ запредельного

бытия. 'Граничное' положение объединяет в нем обе этих символика. Но в случае «ветра» такое объединение уже не происходит, наоборот, подчеркивается различие как на уровне определений («холодный» и «некий»), так и на уровне ценностного статуса именований («ветер» и «ветр»). Аналогичным образом раздваивается и звуковая символика: с одной стороны имеется «гул», с другой же — «напевы» («поет», «канцона», «напевы», «поют»), откуда несложно предположить, что там, где будет упоминаться 'пение', будет символизироваться и причастность его носителя к запредельной мировой системе, а там, где появится 'гул' и родственные ему 'шумы' мы будем иметь дело с причастностью к земной системе бытия.

Во многих работах по символу как одно из характерных его свойств выдвигается зыбкость, неопределенность, размытость, неуловимость или невыразимость словами его «содержания» или «смысла». Особенно настойчиво и особенно последовательно это свойство требовалось от символа художественной ориентацией, получившей имя символизма. Если, как мы уже сказали, символ есть «знакореперент», т. е. если он занимает финальную позицию в акте коммуникации, то это его свойство более чем очевидно, так как символ заставляет двигаться в противоположном направлении: от референта к тексту, от текста к системе и от системы к порождающей компетенции (competence), т. е. именно к полюсу недискретного, не имеющего плана выражения, чистого смысла вплоть до смыслопорождающей инстанции (символисты бы сказали: к миротворяющему началу). Это явление предельно четко наблюдается в тех случаях, когда символы актуально создаются или, точнее, когда некий объект переводится в ранг символа. Само собой разумеется, что этот некий объект, в первую очередь, должен быть изъят из его собственного материального контекста, лишен конкретности и наделен статусом «знака» из иной «знаковой системы», даже если эта «знаковая система» только подразумевается (т. е. мистифицируется: ее существование не столько факт, сколько внушение о ее существовании). А вот пример — *Огненный мак* Федора Сологуба:

В черном колышется мраке
Огненный мак.
Кто-то проходит во мраке,
Держит пылающий мак.

Близко ль он иль далеко,
Тихий маяк?
Близко ль ко мне иль далеко
Зыблется красный маяк?

В черном колеблется мраке
Огненный мак.
Господи, дай мне во мраке
Этот спасительный мак.

Неопределенность, как видно, достигается здесь и изъятием «мака» из предметного контекста («В черном [...] мраке»), и локализацией его в другом, предельно неопределенном контексте («Кто-то [...] во мраке Держит пылающий мак»), и несогласованными эпитетами, ослабляющими тождество «мака» самому себе («Огненный мак» с переводами в «пылающий мак» и «красный маяк», завершенными выражением «спасительный мак», которое объединяет в одно и свойство мака типа «снотворного, умиротворяющего действия» и свойство маяка типа «путеказателя или пристанища»), и неопределенными местоимениями («Кто-то»), и неопределенностью или даже аморфностью поведения («колышется», «зыблется», «колеблется», что скорее воспринимается как «провисает в пустоте», чем как обычное «растет» или «цветет»; тем более что этот мак «Кто-то [...] Держит»), и ограничением зрительного восприятия мира вплоть до устранения всяких пространственных показателей («В черном [...] мраке», «во мраке», «дай мне во мраке», «Близко ль он или далеко», «Близко ль ко мне или далеко»). Кроме говоря, тут выполнены все условия для того, чтобы создать загадочный, таинственный мир (или наоборот, чтобы лишить мир его определенности). Далее на этой базе в данный мир могут вписываться произвольные смыслы, что и создает его непостижимость и многозначность.

Однако для того чтобы такой мир не превратился в сказку и стал миром символическим, необходимо выполнить еще одно условие: в тексте должны быть указания, что построенный в нем мир *значим*, что это не просто мир, а мир-текст, т. е. чье-то сообщение. Во «вторичных системах», как мы уже знаем, это требование выполняется при помощи представления своего как чужого. В пределах текста такая задача возлагается на внутритекстового субъекта. По отношению к самому субъекту такой мир строится как независимый от него, как объективный, но сам этот субъект ставит себя по отношению к такому миру в положение «вопрошающего», «гадающего», «недопонимающего» и т. п., стремящегося постичь его глубинные смыслы (и этим самым еще более усугубляет его неопределенность и непостижимость, а также принципиально повышает его значимость в глазах читателя, который и помимо этого предрасположен к сверхосмыслениям художественного текста, в особенности же «загадочного», с пониженной реальностью мира).

Культурная традиция располагает не только индивидуальными системами символов, но и интересубъективными — большинство из них выработаны (или, точнее, поставлены) архаическими обществами (опять-таки ставившими себя по отношению к миру в положение «вопрошающих») или предельно когерентными религиозными, идеологическими, социальными и т. п. системами. Поэтому литература может свободно ими пользоваться как готовым материалом (ср. хотя бы *И в памяти, словно в узорной укладке...*), однако чаще всего с целью повысить информативность создаваемого мира без переключения этого мира в ранг символического или мифического. Так, например, восьминогий конь в *Движении* Заболоцкого (см. 3.1) ассоциируется со Слейпниром, конем о восьми ногах верховного божества скандинавской мифологии Одина, и с аналогичным

ему восьминогом конем царя Огненный Щит–Пламенное Копье из русской сказки о Еруслане (см.: Афанасьев 1865, с. 630) и этим самым вводит в текст смысл движения как творческой метаморфозы, но даже «сверкание» и «иконописность» извозчика не превращают мир текста в предполагаемую народными представлениями картину небесной грозы или шире — картину из жизни космоса. «Сидячая» поза извозчика и упоминание «монет» в состоянии актуализировать в тексте представление о «смерти» (см.: Фрейденберг 1978, с. 41, 140, 149) и вписать его в «обездвиженность» или «механическое передвижение» в противовес «творческому движению» = «жизни», но тем не менее этот «извозчик» не становится символом, не становится элементом иной понятийной системы: он всецело входит только во внутритекстовую дифференциацию мира по признаку «движение — отсутствие движения». Иносистемные же ассоциации единственно семантизируют и усложняют эту дифференциацию.

Символы, которые утратили свою связь с породившей их системой, но сохранили отчетливое прежнее свое значение, а иногда и такие, значение которых поддается четкой вербализации, часто причисляются к иному типу значащих явлений мира — к а л л е г о р и и. Провести однозначную четкую границу между символом и аллегорией, действительно, чрезвычайно трудно и вряд ли возможно. Поэтому мы попытаемся здесь только указать, где такая граница могла бы быть обнаружена.

Как и символ, аллегория всегда есть некий объект, обладающий статусом знака. Например, излюбленный баснями осел: он и животное, и носитель значения «упрямство», в других вариантах — «тупость», «глупость». В буквальном переводе с греческого «аллегория» значит «иносказание», «иное говорю» или «иначе говорю», что для реципиента означает, в свою очередь, «иначе понимай». «Говорю» здесь, несомненно, имеет два разных значения одновременно. Одно — типа «произношу», «называю». Другое — типа «сообщаю». Первое «говорю» относится к употребляемому плану выражения, второе «говорю» — к содержанию. В итоге «иное говорю» может обозначать либо два плана выражения и одно содержание, либо один план выражения, но два содержания. В первом случае имеются два параллельных взаимозаменяемых «языка» или «кода», не совпадающих друг с другом по плану выражения. Во втором случае — два омонимных плана выражения, с разными значениями. Во втором случае мы будем иметь дело с так называемыми «тайными языками» (см. 1.4), с сообщениями непонятными или понятными как нечто обычное для постороннего и понятными как засекреченные сведения для посвященного. Первый же случай предполагает знание реципиентом обоих кодов, если и вовсе не обязательность перевода с одного на другой. Причем, как правило, отправитель пользуется только одним кодом, реципиент же — предусмотренным вторым. В аллегории отправитель пользуется предметным планом выражения, предметным кодом, а реципиент — языковым. Отправитель не говорит слов «упрямый» или «тупица», он называет или демонстрирует осла. Задача реципиента — увидев осла, подменить его требуемыми «упрямый» или «тупица». Короче, аллегория строится на подмене сло-

весного кода кодом предметным, а расшифровывается в обратном порядке — подменной предметного кода кодом словесным. Поскольку аллегория не есть «тайный» язык, поскольку она предполагает знание обоих взаимозаменяемых кодов как отправителем сообщения, так и получателями (любыми), то наиболее загадочным в аллегории является вопрос, каким требованиям культуры отвечало дублирование своих кодов вместо более информативного и операционального их умножения. Само собой разумеется, что для каждой культурной эпохи этот вопрос должен решаться по-своему, тем не менее несомненно, что аллегория активизируется тогда, когда возникает проблема выработки новой семиотической системы и новых отношений между языком и миром, когда язык начинает подменять собой мир, а мир начинает восприниматься как язык и информативность одного и другого резко падает. Их взаимопереводимость в аллегории не столько затушевывает разницу между ними, сколько, наоборот, подчеркивает ее, и мир и язык разводит по своим местам (см. хотя бы: Dobrzynska 1984, s. 151–162, там же обширная литература, а на с. 152 — пример из современной научной работы, который красноречиво свидетельствует о том, что автор прибегает к аллегорической картине с целью разграничить язык исследования и объект исследования в подвергаемой им критике концепции; Лотман. 1981а, где, правда, аллегория как таковая не обсуждается, но речь идет о риторических механизмах наращивания семиотических систем; Фрейденберг 1978, с. 180–205).

Итак, если символ самостоятелен, то у аллегории всегда есть языковой коррелят, без которого она будет не только непонятна, но и бездейственна. То, что принимается за содержание аллегории, не есть ее содержание, это ее неотъемлемый компонент, хотя он и существует вне текста. По этой причине, если аллегория грозит быть непонятной, этот второй компонент (языковой коррелят) включается в данный текст, в результате чего текст с аллегорией являет собой образование из двух (и более) субтекстов или получает вид «текста в тексте». Субтекст, разъясняющий аллгорию, или завершающее басню назидание — не механическое излишество, не нечто ненужное (как полагает Лосев 1976, с. 135–139), а структурный эксплицированный принцип аллегории. «Содержание» аллегории лежит за пределами обоих ее кодов, в сфере внетекстовых денотатов. Расшифровать аллгорию — это не только опознать словесный коррелят предметного плана выражения (аллгория заведомо рассчитана на опознание, для менее сведующего реципиента существуют соответствующие толковники, и тут расшифровывать нечего), но и соотносить ее с внетекстовой реальностью, идентифицировать ее референты. Так, когда задним числом стали рассматривать как аллгорию отдельные притчи *Священного Писания*, то наибольшая трудность возникла именно в области правильного вычленения референтов. Она была решена путем вычленения трех разных духовных смыслов аллгории: «1. Аллгорический (типологический) смысл относился к знамениям, предсказующим в *Ветхом Завете* события Евангелия, т. е. факты из жизни Христа; 2. Тропологический смысл, который относился к этической сфере, к духовной жизни верую-

щих; 3. Смысл анагогический, который относился к эсхатологической сфере Царства Божия — к предсказаниям Страшного Суда и конца света» (Dobrzyńska 1984, s. 161–162).

В сопоставлениях символа и аллегории часто подчеркивается неконвенциональный характер символа и конвенциональный — аллегории. Но на деле это не совсем так. Символ так же конвенционален, как и аллегория: ни от символа, ни от аллегии не требуется никакого подобия и взаимной мотивации между предметным планом выражения и понятийным содержанием. Тот же осел как предметный план выражения, в аллегории вряд ли чем-либо похож на «упрямство» или «тупость», а как план выражения в символе очень далек от символизируемого им солнца. Под конвенциональностью тут подразумевается нечто другое: отдельное существование предметного и словесного (понятийного) планов выражения в случае аллегии и невозможность такого раздела между планом выражения и понятийностью в случае символа (почему и считается, что символ менее определен, чем аллегория). С этой точки зрения аллегория могла бы считаться деградированным символом, символом, в котором удалось развести или разъединить предмет и выражаемое им представление, или, если смотреть еще иначе, — аллегория может расцениваться как шаг вперед на пути абстрагирования смыслов от их носителей, на пути формирования условных коммуникативных систем. Так, реализация предполагаемой символом системы приведет к превращению мира в миф и к невычлененности из этого мира познающего его субъекта. Иначе в случае аллегии: полная разъединенность даст два отдельных уровня — некоего сказочного типа мир и некое сообщение.

Представление о конвенциональности аллегии исходит еще из того, что аллегорический предмет обладает статусом знаковой единицы, единицы какой-то системы, аналогичной языку. Отсюда возможность составлять для аллегии специальные словари. Словарь же символов, как известно, невозможен. Правильно построенный «словарь» символов должен получить вид схемы, отражающей взаимоотношения и взаимоположения всех элементов той семиотической системы, из которой этот единичный символ взят, в результате чего этот «словарь» превратится в схематизированную модель мира. Это значит, что каждый из отдельных символов будет иметь одно и то же объяснение, т. е. одну и ту же модель. Поэтому такой словарь, в наиболее удачном варианте, имел бы некую пространственную модель и перечень ее позиций, позволяющих отыскать в модели нужный элемент (к такого типа словарю приближается описание славянской вторичной моделирующей системы в: Иванов, Топоров 1965). Символы как отсылки к системе взаимозэквиваленты. Аллегии же как единицы одной и той же системы не становятся эквивалентами. Два аллегорических объекта, конечно, могут быть эквиваленты друг другу с точки зрения тождественности их семантики. Так, осел как «глупость» эквивалентен «вороне» как «глупости» и может быть подменен вороной. Это значит еще, что аллегорические предметы одной культуры могут вполне адекватно переводиться (заменяться) на аллегорические предметы другой культуры (ср. подмену персонажей басен Лафонтена в баснях

Крылова). Символы же подмене не подлежат, если они не порождены родственными системами, т. е. если не являются дериватами одного и того же. Введение в мир произведения серии символических объектов не увеличивает, как уже говорилось, его информативность, а лишь сообщает этому миру большую степень когерентности, системности и этим самым — понятности. В пределе насыщенный символическими объектами мир становится моносемантическим, с разной степенью очевидности этой семантики. Так, прибывающий на белом осле (иногда — на белом коне) Егорий Храбрый в предании о Егории Храбром и Елизавете Прекрасной (см. Афанасьев 1868, с. 591–592) — не два разных объекта, а, собственно, один и тот же с разной степенью очевидности его сущности как солнечного божества (о связи осла с солярным культом см.: Фрейденберг 1978, с. 491–523). В аллегорическом же мире встреча двух эквивалентных (равнозначных) объектов противопоставлена, так как эти объекты строят не систему, а сообщение, т. е. должны отсылать к одному и тому же референту.

Итак, если символ — эквивалент системы или даже «свернутая система», то аллегория — единица коммуникативного акта. И это, думается, самая серьезная разница между ними (вряд ли случайно под символом греки понимали «единение, сплачивание», а под аллегорией — «говорение», речевой акт, а шире — акт коммуникации).

Символ и аллегория соотносятся друг с другом как система и текст, поэтому, противостоя друг другу, они одновременно и взаимодополняют друг друга. Если символ единит мир, преобразовывает его в систему, в универсальную модель, то аллегория анализирует мир, преобразовывает его в текст и из мира строит текст о мире же.

Примером такого двойственного положения аллегории может быть, как думается, *Сусальный ангел* Блока:

На разукрашенную елку
И на играющих детей
Сусальный ангел смотрит в щелку
Закрытых наглухо дверей.

А няня топит печку в детской,
Огонь трещит, горит светло...
Но ангел тает. Он — немецкий.
Ему не больно и тепло.

Сначала тают крылья крошки,
Головка падает назад,
Сломались сахарные ножки
И в сладкой лужице лежат...

Потом и лужица засохла.
Хозяйка ищет — нет его...
А няня старая оглохла,
Ворчит, не помнит ничего...

Ломайтесь, тайте и умрите,
Создания хрупкие мечты,
Под ярким пламенем событий,
Под гул житейской суеты!

Так! Погибайте! Что в вас толку?
Пускай лишь раз, былым дыша,
О вас поплачет втихомолку
Шалунья девочка — душа...

Здесь устанавливаются следующие соответствия: «сусальный ангел — Создания хрупкие мечты»; «печка — пламя событий», «гул житейской суеты»; «дети («играющие дети», «Шалунья девочка») — душа». Иначе говоря, ситуация с елочным ангелом истолковывается тут (весьма произвольно) как аллегория житейского (земного) бытия. Однако на этом данный текст не останавливается — языковой субтекст (авторское объяснение в строфах V и VI) строится из неоднозначных категорий: с одной стороны, это обиходные понятия («мечты», «события», «душа»), и лишь по отношению к ним мы имеем право говорить об аллегории; с другой же — это категории более сложной понятийной системы Блока, по отношению к которым ситуация с ангелом носит не аллегорический, а символический характер (но такое, символическое, прочтение возможно лишь при учете широкого блоковского контекста). На то, что *Сусальный ангел* более символичен, чем аллегоричен, указывает и еще одно существенное обстоятельство.

С точки зрения автора, символическое построение стремится проникнуть в трансцендентное, слиться с мировой смыслообразующей инстанцией. Поэтому все вводимое в мир текста предполагает наличие за ним чего-то еще, а в пределе — некоторого абсолютного бесплотного смысла. И это одна из причин, почему во многих случаях (особенно у символистов) мир стремится потерять все признаки тварного мира и все признаки умопостигаемых категорий⁵¹. Этот тип построения предельно четко обнаруживает себя в текстах, мир которых получает вид пространственной картины. Ср. например, *Горное ущелье* Афанасия Фета, которое тем показательнее, что не имеет прямого отношения к литературной формации, называемой символизмом:

За лесом лес и за горами горы,
За темными лилово-голубые,
И если долго к ним приникнут взоры,
За бледным рядом выступают другие.

Здесь темный дуб и ясень изумрудный,
А там лазури тающая нежность...
Как будто из действительности чудной
Уносишься в волшебную безбрежность.

И в дальний блеск душа лететь готова,
Не трепетом, а радостью объята,
Как будто это чувство ей не ново,
А сладостно уж грезилось когда-то.

Пространство создано тут из нескольких слоев, следующих (удаляющихся) друг за другом («За лесом → лес и за горами → горы») и постепенно теряющих свои физические признаки («За темными → лилово-голубые» → «За бледным рядом выступают → другие»; «Здесь темный», «изумрудный» → «там лазури тающая нежность»; «Здесь [...] дуб и ясень» → «там лазури тающая нежность») — цвета, материальности, устойчивости, плотности, разъединенности и отграничения («За [...] за [...] За [...] за» → «А там лазури», т. е. неба, «безбрежность»). В финале текста мир превращается уже лишь в «дальний блеск», а зрительное восприятие мира — в «чувство», причем данное чувство особого рода: это не «трепет», а «радость». Разница же между ними заключается в следующем: «трепет» предполагает разобщенность «Я» и созерцаемого, «радость» же — их отождествление (тут: обретение некоторого давно известного, но на время утраченного состояния: «это чувство ей не ново», «уж грезилося когда-то»; за этим стоит романтическая концепция возврата души к своему предземному состоянию, а в теологическом плане — воссоединение с собственной первопричиной, с Богом; последнее прочтение подтверждается также и на уровне цветовых характеристик, которые подразумевают иконописные толкования «зеленого» как цвета земной жизни, «голубого» как признака Божественной одухотворенности и «света», в стихотворении названного «блеском», — как нетварного Божественного сияния, исходящего от самого Бога). И более, разобщенность между «Я» и миром снимается здесь также и на уровне самого «Я» — он, как и мир, подвергается здесь «развоплощению»: от визуального проникновения в уже незримый мир («И если долго к ним приникнут взоры») через отрыв от реального здешнего и перенесение в иное измерение («из действительности [...] Уносишься в [...] безбрежность») до превращения в «душу», «полет» и «грезы» («душа лететь готова», «это чувство ей [...] уж грезилося когда-то»).

Самое знаменательное, однако, то, что наиболее отдаленный план мира («лазури тающая нежность») уже не поддается ни зрительному членению, ни тем более вербализации. Единственный выход в данном случае — молчание, выраженное в разбираемом тексте многоточием, обрывом речи. Последние шесть стихов — это уже не картина мира и не речь. Переход на сравнение явственнее всего свидетельствует о расхождении между созерцаемым объектом и возможностью это созерцание вербализовать. При этом сравнение описывает уже не столько внешний мир, сколько состояние «Я». И опять: чувства «Я» теперь становятся языком восприятия непостижимого, но они уже за пределами словесного выражения, почему и они излагаются в приблизительной, косвенной форме (путем сравнения), позволяющей составить лишь отдаленное представление о постигаемом.

Возвращаясь к стихотворению *Сусальный ангел*, мы замечаем, что оно построено по восходящей линии — от простой ситуации к ее переистолкованию в

более абстрактную и более сложную, а это и есть опознавательный признак символической сориентированности автора текста.

Аллегорическому же построению свойственна прямо противоположная ориентация: от сложных и абстрактных категорий к их упрощенным и конкретным воплощениям. В этом смысле текст Блока был бы полностью аллегоричен, если бы его последних два четверостишия вынести в начало текста.

Собственно говоря, так, по всей вероятности, аллегорические тексты и строятся: автору создаваемой картины известны оба исходных кода, предметный и языковой, но в текст он вводит только код предметный, рассчитывая на то, что реципиент либо владеет языковым кодом, либо без особого труда его восстановит. По этой, между прочим, причине большой популярностью пользуется аллегория в политических, социологических, назидательных, эротических и т. п. произведениях. Лучшим примером такого рода аллегии могут быть сны Веры Павловны в *Что делать?* Чернышевского, где аллегорические картины шифруют историю порабощения человеческой личности и пути ее раскрепощения.

Короче говоря, аллегория применяется либо с целью переложения сложного и не наглядного на более простое и наглядное, либо же с целью наименее конфликтно выразить запретное или вообще запрещенное по политическим, нравственным, религиозным и т. п. соображениям (целый ряд работ, посвященных разным видам аллегии, содержится в журнале «Pamiętnik Literacki» 1975, з. 3, з. 4, в том числе и статья: Sayers 1975).

И последнее замечание. В случае текста с символической картиной мира субъект этого текста постоянно присутствует в этом тексте и, этим самым, подчеркивает в наблюдаемом им мире его символический характер. В случае же аллегии субъект текста может оставаться за пределами текста, а картина мира производит впечатление «действительности» — ее аллегорическое прочтение зависит уже исключительно от эрудиции или наблюдательности воспринимающего данный текст (т. е. самим текстом такое прочтение подсказывается не всегда, а если подсказывается, то тогда текст распадается на два субтекста, где второй, подсказывающий, являет собой коммуникационную рамку для аллегорического субтекста).

Самостоятельность аллегорического мира и относительная несамостоятельность символического мира лучше всего видна в случае таких крупных текстовых образований, как роман. Как правило, аллегорические картины выступают тут обособленно и получают вид законченных и легко вычленимых эпизодов типа сновидений (например, сны Веры Павловны в *Что делать?*, сон Раскольникова о лошади в *Преступлении и наказании*), вставных рассказов (например, *Повесть о капитане Копейкине* в *Мертвых душах* Гоголя, *Поэма о Великом Инквизиторе* в *Братьях Карамазовых*), притч (чтение евангельского эпизода о воскрешении Лазаря в *Преступлении и наказании*) и т. д. Все эти эпизоды оформляются как совершенно объективные по отношению к героям романа, а отношение к ним героев аналогично отношению любого другого внешнего реципиента (читателя, слушателя, зрителя, если это сон или изложение живопис-

ного или скульптурного изображения): герой видит в них зашифрованную модель либо своей личной ситуации, либо общественно-политических механизмов, либо этической системы и т. п., т. е. ищет и устанавливает более или менее прямые соответствия между наблюдаемой картиной и действительностью, в которой этот герой (или реципиент) находится. Иначе говоря, аллегория не интерпретируется — она сама есть интерпретация внешнего по отношению к себе мира (как жанр — она «текст в тексте», а как мир — она «мир в мире»), а реципиент, герой лишь отгадывает ее словарь и отыскивает ее референты в своем окружении (часто подменяя ими референты, которые предполагались автором такой аллегии, если в роман попадает текст из другой эпохи), т. е. снимает с нее ее иносказательный предметный код и получает буквальное сообщение, переводит в ранг действительности.

Символические же картины не вычлениваются в самостоятельные «тексты в текстах» или «миры в мире» и не отграничиваются от окружающей героя действительности. Они есть результат пронизательности героя, его способности открывать в обыденном его глубинную суть, проникать в скрытые закономерности мироздания (физического, исторического, общественного и т. п.). Такой герой, как правило, видит и замечает больше и глубже, чем его окружение, и пребывает как бы на нескольких уровнях мироздания одновременно (слышит неслышимое, видит невидимое, понимает непонятное и т. д.). Остюда недискретность переходов с одного (скажем, реального, тварного) уровня на другие (ирреальные, трансцендентные), запутанность и немотивированность сюжетных линий, явное нарушение принципа связанности повествования, а точнее, мира и т. д. (так строится, например, *Петербург* Белого, драмы Андреева и Блока). В пределе, с точки зрения символически настроенного героя, нет реальности (однозначной, устойчивой действительности), ибо эта реальность рассматривается как помеха, как скрывающая в себе или за собой нечто более существенное, как обманчивый поверхностный план выражения стоящей за ней глубинной сути (поэтому реальность тут отрицается, считается преградой на пути к абсолюту).

В случае аллегии герою даются два мира: его окружающий и появляющаяся откуда-то извне аллегорическая картина. Герою же символическому дан один мир, но многослойный. Первый герой значительно пассивнее второго: первый только отгадывает данное ему, а второй, наоборот, — стремится постичь законы бытия, овладеть его тайной.

4. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПЕРСОНАЖИ

4.0. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Согласно общепринятому определению, под понятием «персонаж» мы будем подразумевать любое лицо (с антропоморфными существами включительно), которое получает в произведении статус объекта описания (в литературном тексте), изображения (в живописи), демонстрации (в драме, спектакле, фильме) — см. статью *Postać literacka* в: Głowiński, Kostkiewiczowa, Okopień-Sławińska, Sławiński 1976, s. 322–323.

В отличие от польского «postać», русское «персонаж» настолько сильно закрепилось за сферой искусства, что оно не нуждается в дополнительной идентификации типа «литературный» или «театральный» с целью отличить антропоморфный объект из мира произведения искусства от реального лица или лица, ставшего объектом нехудожественных текстов (дневников, портретов, фотографий, документальных фильмов). Так, сказать о ком-нибудь «персонаж» означает перевести его в область сочиненного лица, лишить его тождественности самому себе, отказать ему в реальном существовании или вменить подделку, притворство, «игру». Возможное в бытовом разговоре и соотнесенное с конкретной реальностью «Он персонаж не из моей драмы» заставляет всю эту реальность рассматривать как «спектакль» или «фильм», видеть в ней черты не действительности, а намеренно построенного. Аналогичным образом, если об упоминаемых лицах хроник, житий, дневников, автобиографий следует сказать «персонаж», что, в частности, повсеместно в последнее время и практикуется, то это будет означать некоторую их «созданность», если и вообще не переводить в статус фиктивных лиц. От фикции их предохраняет только наше знание, что речь идет о документальных жанрах. Тем не менее последнее употребление термина «персонаж» в определенной мере правомерно: им подчеркивается как моделирующий характер средств изображения (речевых, живописных, фотографических, жанровых), которые так или иначе модифицируют изображаемый объект, так и моделирующий характер исторически изменчивых требований (обычно не осознаваемый как преходящие конвенции) по отношению к тому, что подразумевается под достоверностью, правдивостью, документальностью. Современное повышенное осознание моделирующего характера средств закреп-

ления и моделирующего характера внетекстовых представлений и поведений как раз и стало причиной (или одной из причин) расширенного употребления термина «персонаж».

Говоря «персонаж», мы и будем иметь в виду все три аспекта: 1) человека или антропоморфное существо в мире произведения; 2) его нетождество реальному внетекстовому лицу, т. е. отсутствие или безразличие его референтности, даже если у него имеется реальный двойник, как, например, у пушкинского Пугачева или толстовского Наполеона; 3) его смоделированность и его моделирующую функцию⁵²

Само собой разумеется, что внутри мира произведения могут появляться свои «персонажи», как, например, в *Воре* Леонова, и само собой разумеется, что в большинстве случаев ни себя, ни своих партнеров внутритекстовые персонажи не рассматривают как персонажей. В первом варианте мир произведения удваивается, расслаивается на внутритекстовую «действительность» и внутритекстовую сферу «искусства», во втором — монолитен и выдает себя за единственно возможную реальность, безразлично, понимаемую как продолжение внетекстовой реальности или же как противостоящую последней. Поэтому, становясь на внутреннюю точку зрения, иногда есть мысль говорить не «персонаж», а «лицо».

Не все встречающиеся в тексте произведения антропоморфные существа или лица присутствуют в нем одинаковым образом. Одни из них имеют там статус объектов мира данного произведения. Это, так сказать, «персонажи-объекты». Другие из них даются только как изображения, но сами в мире произведения появляются. Это — «персонажи-изображения». А иные всего лишь упоминаются, но не выводятся в тексте ни как присутствующие объекты, ни даже как изображения. Это — «отсутствующие персонажи». Их надлежало бы отличить от упоминаний лиц, которые по конвенции данного мира вовсе не могут в нем появиться. «Отсутствующие» же конвенцией не исключаются, а наоборот, допускаются. Поэтому их отсутствие заметно и этим самым — значимо. И потому мы и предлагаем таких отсутствующих, но упоминаемых лиц тоже именовать «персонажами».

Если в *Герое нашего времени* главу *Бэла* рассматривать как рассказ Максима Максимыча и только его, то Печорин является элементом мира данного рассказа и, этим самым, его персонажем. Но если на ту же *Бэлу* мы посмотрим как на создание Лермонтова, то в этом случае мы будем иметь дело уже не с персонажем, а с изображением Печорина, созданным Максимом Максимычем, и на первое место выдвинется не предмет сообщения (Печорин), а «язык» сообщения, т. е. средства, при помощи которых моделируется некий объект (тут: человек). Как полнокровный персонаж Печорин предстанет перед нами лишь в другой главе — в *Максиме Максимыче*, где он занимает позицию одного из элементов мира, окружающего как рассказчика, так и Максима Максимыча. Пример *Героя нашего времени* относительно прост: поскольку в одном и том же произведении даны и объект и его изображение, читатель в состоянии их различить и сверить друг с другом. Сложнее такой случай, когда мы получаем одно

изображение, а изображаемый объект в текст не вводится. С этим явлением мы постоянно сталкиваемся в артикулирующих жанрах, в лирике. Ср., например, стихотворение Цветаевой *Вы столь забывчивы, сколь незабвенны...* из цикла *Комедьянт*:

Вы столь забывчивы, сколь незабвенны.
—Ах, вы похожи на улыбку вашу!
Сказать еще? — Один во всей вселенной!
Самой Любви молодой военнопленный,
Рукой Челлини ваянная чаша.

Адресат речи лирического субъекта — некий «ВЫ» — непосредственно нами не наблюдается, мы получаем лишь чужое словесное переизложение этого «ВЫ» и не в состоянии сличить его с «подлинником». Артикулирование адресата при помощи его собственных свойств (« — Ах, вы похожи на улыбку вашу!») и вовсе исключает хотя бы косвенную реконструкцию образа «ВЫ». И только дальнейшая серия переименований, отсылающих к доступным и читателю явлениям («Златое утро», «чаша Челлини») позволила бы, по крайней мере теоретически, составить хотя бы отдаленное представление о «ВЫ», если бы не одна очевидная особенность этих переименований: моделируя «ВЫ» цветаевское, «Я» пользуется не распространенными в современном мировосприятии зрительными категориями, а фасциативными, родственными средневековой системе моделирования по сущностному признаку (более подробный анализ этого и родственного ему стихотворения *Имя твое — птица в руке...*, которое тоже строится по средневековому 'осязательно-вкусовому', а не зрительному принципу, см. в: Faryno 1973b, а об особенности средневековых сравнений см.: Лихачев 1979, с. 176–184).

Нередко в литературном произведении отсутствует не только персонаж-объект, но и персонаж-изображение. Тогда мы имеем дело исключительно с упоминанием какого-нибудь лица. Таков статус Таньчоры в повести Распутина *Последний срок*. Пример примечателен тем, что Таньчоры вовсе не второстепенный элемент мира произведения — ее все время ждут, о ней все время вспоминают (как сама умирающая старушка-мать, так и съехавшиеся родственники) — и что ее «изображение» дано лишь мельком, да и только раз, тогда как остальные персонажи повести присутствуют не только как объекты, но еще и как изображения (ср. хотя бы описание фотографий в третьей главе повести). Само собой разумеется, что такое отсутствие упоминаемого лица являет собой значимый компонент художественной структуры. В случае *Последнего срока* значимость отсутствия Таньчоры определяется через невыполнение тех значений и функций, которые приписываются Таньчоре ее матерью (и отчасти ее братьями и сестрами). Возьмем, например, первое упоминание о Таньчоре:

— Давно мы вот так все вместе не сидели, — с взволнованной грустью сказала вдруг Люся.
— Татьяна только нет. Приедет Татьяна, и будто никто никуда не уезжал. Мы ведь раньше всегда

за этим столом и собирались, в комнате только для гостей накрывали. Я даже на своем месте сижу. А Варвара не на своем. И ты, Илья, тоже.

— Где уж там — не уезжали! — стал обижаться Михаил. — Уехали, и совсем. Одна Варвара заглянет, когда картошки или еще чего надо. А вас будто и на свете нету.

Роль Таньчоры тут весьма прозрачна — истолковывается как своеобразный носитель неизменности, устойчивости семейного уклада, его основы. Отсутствие Таньчоры, наоборот, вводит в данную семью оторванность от основ, разобщенность, непостоянство.

По ходу повествования мы начинаем постигать, что возникающему перед нами миру свойственны именно последние признаки и что это уже неотвратимые его свойства (ср. хотя бы разницу языков и взаимное непонимание двух сестер — Люси и Варвары; неузнавание Люсей родных мест и их заброшенность — в главе шестой и т. п.). Заметив это, мы понимаем, что Таньчора не может сюда приехать — приписываемые ей функции были бы тут уже неуместны и бездейственны. Совсем не случайно Таньчоре отводит повесть сферу воспоминаний, ожиданий и далекого внешнего мира. Этим самым она переводится в некий мифический план, становясь чем-то вроде символа, затерянного, но, может быть, еще не исчезнувшего, спаивающего человеческое бытие начала.

Одновременно Таньчору можно читать и прямо противоположным образом — как знак полного отчуждения, полной затерянности (вплоть до исчезновения). В повести причина, по которой Таньчора не приехала к умирающей матери, нигде не указана. Есть тут лишь предположения матери о возможной беде, например:

— Да Таньчора первая на крылах сюда к мне прилетела бы, когда бы с ей все было ладно. А я-то, как маленькая, как ребенок, жду, жду...

А остальные персонажи и не поддерживают эту догадку, и не опровергают ее, отвечая, например, фразой: «Мы не знаем, dospелось с ней что-нибудь или не dospелось».

Ответ поэтому следует искать не на уровне сюжетной мотивации, а на уровне структурном.

Выведенные в повести персонажи образуют собой довольно четкую систему. Одним из критериев этой системности является степень отчужденности и отдаленности от родного дома. Наименьшая степень наблюдается в случае оставшегося с матерью Михаила, его жены Нади и их дочери Нинки. Соответственно им и само пространство (дом) показано как неизменившееся (ср.: «Мы ведь раньше всегда за этим столом и собирались, в комнате только для гостей накрывали. Я даже на своем месте сижу»). Несколько больше оторванность от дома и матери в случае Варвары — в пространстве ее удаленность определена как «недалекая» («Ей добираться из района было недалеко, всего-то пятьдесят километров»), а контакты как непостоянные («Одна Варвара заглянет, когда картошки или еще чего надо»). Самая большая степень удаленности от дома ха-

рактизует тут Люсю и Илью. Критерии удаленности в данном случае усложняются, кроме пространственного («А вам прямо из Москвы ехать. [...] День на пароходе»), появляется еще и социальный («Городские стали, была вам охота с деревенскими знаться!»), и коммуникативный («разучилась» говорить по-деревенски; путает слова и названия и т. п.).

Если теперь в эту систему включить Таньчору, то разумно было бы видеть в ней самую высокую степень отчуждения, поскольку она живет где-то в Киеве (т. е. дальше всех). Более того, она замужем за военным, а это значит, что у нее нет постоянного места жительства («Ее мужика и правда перебросили, но только не туда, куда собирались попервости, а в этот самый Киев, где они живут и по сей день. В другой раз, уже из Киева, его хотели перевести куда-то за границу [...] но в этот раз старухино зятя отчего-то не тронули совсем и отпуска тоже не дали»). Но, с другой стороны, у Таньчоры есть своя особая форма связи с домом — письма («Едва ли старуху до конца устраивали и письма Таньчоры, но им она много прощала, к ним у нее особое отношение. Эти письма были специально для старухи — специально для нее Таньчора собиралась их писать и писала»).

Степени удаленности соответствует также и степень разрушения. Если Люся не узнает своих родных мест и их перемену воспринимает как запустение и разрушение, то в случае Таньчоры ее нынешнее место жительства (Киев) ассоциируется с войной («А там, где она тепери живет, там война шла или нет? [...] Дак она пошто такая-то? Она пошто у людей-то не узнала? Я бы рази туда поехала! [...] Да рази оттуль теперь выберешься?! Ну. Это ить она сама голову в петлю затолкала, сама. Подумать надо»).

Сюжетная озабоченность умирающей старухи о Таньчоре получает в этом свете смысл более глубокий — это озабоченность об устроенности и устойчивости человеческого бытия и его преемственности. А сюжетное отсутствие Таньчоры — смысл сдвинутого миропорядка и затерявшегося в нем человека (обзор литературы о *Последнем сроке* и интересный анализ повести см. в: Тендитник 1978, особенно с. 32–38). Себя и свой мир воспринимают герои повести, конечно, безрефлексивно, как данность, как нечто естественное, как структурное образование. И это тоже, так сказать, художественный прием, моделирующее средство: некая структура воссоздается в произведении затем, чтобы раскрыть те или иные ее особенности, подвергнуть анализу, вникнуть в ее сущность, а не просто повторить и этим самым не сказать ничего. Раумеется, что никакая структура не выдаст никакой информации о себе самой, если она будет описываться в ее собственных терминах. Для получения информации о структуре необходим некий отличный от нее язык описания, роль которого может играть, например, либо некая противостоящая ей иная структура, либо эта же, но в ином состоянии, т. е. не копия самой себя, а автомодель, экспонирующая лишь избранные характеристики. На этом основании извлеченная из рублевской *Троицы* ритмическая схема, будучи относительно самостоятельным произведением (см. 1.1), есть уже определенный анализ иконного изображения. На этом основании, переписанная другим мастером, чужая известная картина есть аналитическая

модель исходной картины (таково изображение Моны Лизы у Duchamp'a — L.H.O.O.Q.: такова живопись, имитирующая фотографическую технику изображения; так могут рассматриваться и словесные описания изобразительных текстов — картин, фильмов, фотографий, плакатов).

Когда Распутин поселяет Таньчору в Киеве, а представления матери о Киеве строит на ассоциациях о войне, то это не только реалистическая подробность. Хотя в Киеве «война шла» когда-то, ореол опасного, военного локуса с Киева в повести не снят, а даже поддерживается двояко: представлениями матери («Да рази отгуль теперь выберешься?! Ну. Это ить она сама голову в петлю затолкала, сама. Подумать надо») и сюжетным замужеством Таньчоры «за военным», которого даже «хотели перевести куда-то за границу». Не сложно заметить, что и старухины представления, и распутинская дислокация покоятся на общей для них народной модели мира, согласно которой близкое безопасно, являет собой локус жизни, а далекое опасно, пагубно, смертоносно (ср. еще предание об обитавшем под Киевом в древние времена грозном Змее — см.: Иванов, Топоров 1974, с. 64, 176 и др.). На первый взгляд незаметная, эта модель в повести вседуша. Так, приезжающие время от времени из внешнего мира дети старухи привозят ей убыстренное и неестественное старение: «Они привозили ей себя как заботливое напоминание о годах: с последней встречи прошло столько-то времени, столько-то, столько-то, и с каждым таким приездом старуха, спохватываясь, перебегала вперед сразу на несколько лет. Получалось, что она старела годами, которые они привозили ей от себя, а не своими собственными, сама она незаметно копошилась да копошилась бы на одном месте, покуда не придет ее час». Другой пример — фотографии и плакат. Все фотографии запечатлевают детей старухи в 'далеком мире' и этим самым становятся 'мемориальным' жанром, носителями потусторонних двойников, локусом запредельного. Поэтому, когда локализация фотографирующегося 'ближе', — опасности подвергается фотографирующийся: «Варвара со своим мужиком [...] с каменной прямоотой стоят, держась за спинку стула, будто боятся упасть; [...] еще деревенская Татьяна с узким напуганным лицом, словно она фотографировалась под страхом смерти». Перечень фотографий продолжает плакат: «На нем мальчишка с лопатой выходил из лесу». Лес в народной системе представлений о мире так же опасен, как и 'далекое' И это не произвольная ассоциация, а закономерность разбираемого текста. За «напуганной» Татьяной, «лопатой» и «лесом» следует: «Лес поначалу был зеленым, но мухи быстро сделали его желтым, да и мальчишка за эти годы тоже порядком постарел», что однозначно опровергает подпись под этой картинкой. И последний пример — вся эта серия картинок предваряется упоминанием о «зыбке»: «Под матицей по-прежнему болталось кольцо для зыбки, а зыбка раньше почти никогда не пустовала: вырастал из нее один, ложился другой», и прерывается упоминанием водруженной на пустующей божнице мало пригодной лампы. Итак, моделируемая структура оказывается бесструктурной, а конститутивным принципом данного мира оказывается отсутствие. Или, иначе, — это мир без конститутивного принципа. Если в Таньчоре

видеть, как это делает мать, носителя такого конституирующего принципа, то ее не-приезд, ее отсутствие — наиболее фундаментальная моделирующая категория *Последнего срока*. Если же учесть, что 'отсутствие', по-разному манифестируемое в современном искусстве (см. еще общеизвестную пьесу *В ожидании Годо* Беккетта), встречается сплошь и рядом, то позволительно в нем видеть одну из более общих моделирующих категорий современной культуры.

Несколько иначе обстоит дело с наличными персонажами, с персонажами-объектами. Разумеется, что сам факт их присутствия в произведении — это факт нейтральный. Определенную значимость тот или иной персонаж приобретет за счет выбора для него тех или иных свойств, поведений, идей, внешнего вида, за счет соотнесенности с другими персонажами, за счет созданных для него обстоятельств, за счет контекстов, в которых он упоминается или появляется или же ощутимо не появляется или не упоминается, а также — за счет соотнесенности с широким литературным контекстом, т. е. с персонажами других произведений, принадлежащих как одному и тому же автору, так и другим — и современным, и предшествующим. Ниже мы как раз и остановимся на некоторых из указанных вопросов.

4.1. СОСТАВ ПЕРСОНАЖЕЙ

Выбор персонажей, их конфигурации, созданные для них судьбы и обстоятельства — все это материал, при помощи которого литература ставит вопросы о человеческом бытии, создает одни концепции человека и противостоит другим. Более того, все это материал исторический, изменчивый, даже уже сам по себе свидетельствующий о характере той моделирующей системы, для которой он послужил носителем.

Возьмем самый крайний пример. Во многих произведениях Маяковского (в частности, в трагедии *Владимир Маяковский* и в поэме *Человек*) выведен персонаж, обозначенный именем «Маяковский». Более того, в первой постановке трагедии *Владимир Маяковский* ее главного героя — Владимира Маяковского играл сам поэт. Что значит такой выбор, как его понимать?

С одной стороны, цель такого приема — эпатировать тогдашнюю публику с ее вкусами и представлениями об искусстве и художнике (ср. хотя бы знаменательное заглавие манифеста и его содержание — *Пощечина общественному вкусу* — цит. в 2.4.1). Эта цель достигается тем вернее, чем сильнее в сознании общества неписаный запрет на публичное самовосхваление, на отождествление героя произведения и его автора, на нарушение семиотического рубежа между миром произведения и внетекстовой реальностью. В некотором смысле поведение Маяковского, его «выставление» самого себя, родственно выставленным Дюшаном «готовым изделиям» (см. 1.0 и 1.3).

С другой же — у этого приема есть и более глубокие, более существенные предпосылки. В первую очередь, меняется статус искусства: снимается тради-

ционная граница между искусством и не-искусством в пользу последнего. Снимается разница между изображаемым и изображением, между исполнителем и исполняемым персонажем (Маяковский играет Маяковского). В пределе произведение теряет статус заранее продуманного, организованного объекта — оно стремится к статусу незапланированного спонтанного действия или случайного факта, происшествия, события. Далее, меняется и понимание общения между автором и публикой. Произведение-посредник устраняется, устанавливается непосредственный контакт между обеими общающимися сторонами. Публика допускается в «мастерскую» художника, приобщается к творческому акту и переводится в ранг соавтора; индивидуальное авторство, конечно, не упраздняется, но оно становится лишь разновидностью коллективного авторства, творца-толпы (чем, между прочим, объясняется безразличное отношение, например, Хлебникова к сочиненному — рукописные листы не всегда подписываются и хранятся, часто раздаются и функционируют анонимно). За этим следует и отказ от любых других систем общения, которым свойственно быть посредником (в частности, отказ от слова). Выбираются системы биологически релевантные — неотделимые от отправителя. Отсюда, даже в ходе пьесы *Владимир Маяковский* общение между персонажами реализуется при помощи физических воздействий друг на друга, передачи предметов, дарений. Главный герой трагедии занимает позицию контактирующего устройства, канала связи (передаваемые ему слезы он собирает в чемодан и относит к «темному богу гроз»). Вместо знаковых семиотических систем общения тут постулируются системы энергетические. Такой автор не в состоянии ничего «передавать» другим — он может либо демонстрировать самого себя, либо просто действовать, манипулировать миром, перестраивать его, отождествляться с ним, становиться его «языком».

Еще сильнее меняется здесь понимание человеческой личности. Некогда запретные, самовосхваление и самодемонстрация ставят знак равенства между «Я» и «другими», между «Я-субъектом» и «Я-объектом», между внутренней, интимной сферой «Я» и сферой «Я», рассчитанной на публику и предназначенной для публики. Человек, ранее разъединенный, теперь заново объединяется — ему возвращается его целостность, его истинная демократичность (затронутые здесь и многие другие проблемы поэтики Маяковского и авангарда вообще разбираются в: Balerzan 1984; Faryno 1981b, 1989a; Смирнов 1981, с. 117–140; Дёринг-Смирнова, Смирнов 1982, с. 72–153, где формулируются принципы моделирующей системы «исторического авангарда»; Спивак 1980; Хан 1984; о традиции целостного и разъединенного человека в европейской культуре и литературе см.: Бахтин 1975, особенно с. 280–296, т. е. глава III: *Античная биография и автобиография*).

Перейдем теперь к противоположному примеру. Основные персонажи *Братьев Карамазовых* Достоевского даются в такой конфигурации, что все они могут считаться одной личностью (четыре брата и отец). Вопрос поставим так: почему эта одна личность разбивается на ряд самостоятельных персонажей, и еще так: почему несколько разных персонажей образуют некое одно целое?

С сегодняшней, уже исторической, перспективы первый ход Достоевского — расчленение может расцениваться как показ внутренней разобщенности, внутренней конфликтности и дисгармоничности человека второй половины XIX века. У Достоевского она принимает форму двойников, у других писателей — явное разбиение человека на сферу интимную и публичную, где интимная сторона получает вид психологического анализа личности, а публичная — соотносится с позицией человека в социуме. Наиболее яркий и самый ранний пример такого разбиения личности мы встречаем у Толстого в его незавершенном произведении *История вчерашнего дня*. В нем диалог между двумя лицами разбит на две разновидности — внешний («первый») и внутренний («второй»). Внешний — чисто этикетарен и условен. Внутренний же — истинен. Самое интересное, однако, то, что в самом тексте *Истории вчерашнего дня* дан только внешний диалог, а внутренний является его иным прочтением (получающим вид авторского субтекста). В результате в одном и том же высказывании сосуществуют как бы два совершенно различных высказывания с общим (омонимичным) планом выражения. Вскрывая двойственность общения между персонажами, Толстой вскрывает, вместе с тем, и двойственность современного ему человека. Этот человек распадается на анонимную, созданную условностями «неличность» и скрытую спонтанную «личность». Первая квалифицируется как отрицаемая не-ценность, вторая же — как ценность постулируемая. В более поздних произведениях Толстого весьма закономерно появятся такие ее эквиваленты, как маленький ребенок или животное, т. е. персонажи, не знающие никаких конвенций, — ср. хотя бы рассказы *Смерть Ивана Ильича* или *Холстомер*. Но чтобы понять особенность этой моделирующей системы, надо отдать себе отчет в том, что расхождение между личностью персонажа и его социальной «маской» расценивается как явление нежелательное, как аномалия, и что под желательной «нормой» подразумевается их тождество (что вовсе не снимает границ между интимным, сугубо личным, и подлежащим оглашению — в данном отношении эта система все еще консервативна). «Тождество» же означает две разные, но взаимосвязанные вещи. Во-первых, тождество языка и содержания, высказывания и предмета высказывания (см. 3.1), расхождение между ними не только принимается за осуждаемую ложь, но и опасно для самой системы, для ее понимания себя как адекватной изображаемому миру. Поэтому, например, осмеивание лицемерия, ханжества, обмана, надувательства и т. п. явлений — не только попытка «исправить» мир, но и «изобретение» данной художественной системы, оружие ее самозащиты, тогда как в других системах (отнюдь не аморальных) такое расхождение между языком и миром и постулируется, и намеренно создается (см. 3.2). Во-вторых, тождество героя самому себе. Несовпадение слов и поступков, речей и мыслей не влечет за собой удвоения персонажа и распада на пару двойников, а всего лишь ввергает его либо в ложное положение, либо дисквалифицирует. Тем временем в других художественных системах, хотя бы в системе предшествующего романтизма, нетождество самому себе исходило из исконных начал самой этой системы (толкование «своего как чужого» см. 3.2).

«Второй», подспудный, диалог типа диалога в *Истории вчерашнего дня* — уже только одно из следствий этих двух тождеств: он может возникнуть только в условиях трактовки «чужого как своего», которая и мотивирует всеведение автора, его проникновение в чужую психику (кстати, тоже изобретенную данной моделирующей системой).

Вернемся к Достоевскому. В рамках общей моделирующей системы реализма двойники *Братьев Карамазовых* слишком самостоятельны, чтобы можно было бы усматривать в них результат расхождения между внешним и внутренним образом человека. Их можно считать аллегорическим расчленением и анализом внутреннего облика человека, в трех братьях — Иване, Алеше и Дмитрие — видеть три аспекта человеческой личности: интеллектуальное начало (разум, логику) в Иване, веру в Алеше и чувственное начало в Дмитрие. Борьба между братьями представлялась бы тогда борьбой за доминирование того или иного начала и попыткой санкционировать его как наивысшую инстанцию. Судьбы же и исход этой борьбы — это уже выражение авторской концепции. В романе, правда, никто не побеждает и спор не завершается. Несомненна, однако, авторская позиция: рассудок (логика) и вера взаимоисключаются, хотя одновременно они и нуждаются друг в друге и друг друга утверждают. Для этого, на событийном уровне, каждое из данных начал подвергается особым испытаниям, ввергается в критические (кризисные) состояния. Иван, например, получает еще одного двойника — Смердякова, крайнюю, доведенную до абсурда ипостась (реализацию) своих интеллектуальных построений. На такие консеквенции он, конечно, согласиться не может и должен поэтому стать на точку зрения веры. Но тут, в свою очередь, появляются образы страдающих детей, которые заставляют его отвернуться от веры и снова обратиться к разуму. В аналогичные кризисные ситуации ставится и Алеша — его вера тоже начинает колебаться (напомним, что роман Достоевским не закончен и поэтому трудно гадать о дальнейшей судьбе Алеши и делать более систематические выводы; очевидно одно: в имеющемся варианте романа анализируется начинающийся в XIX веке этический кризис человека (обстоятельный и поучительный анализ *Братьев Карамазовых* в данном отношении см. в: Голосовкер 1963). В данной системе персонажей особое, «срединное», положение занимает Дмитрий. Он являет собой безрефлективное воплощение страстей, причем страстей нерасчлененных, смешанных, амбивалентных. По отношению к Ивану и Алеше, это своеобразная «нейтральная» зона, «неспецифицированный» человек, из-за которого и идет борьба между интеллектом (Иван) и верой (Алеша). Никто, естественно, в данном случае не побеждает: решившись убить отца, он все-таки его не убивает; присвоив чужие деньги, он все-таки не «вор»; поддаваясь разгулу и сладострастию, он все-таки глубоко любит. В результате принимает на себя все страдания и формальное судебное наказание.

Аллегоризм допускается реалистической системой моделирования, поскольку он позволяет анализировать некие явления и поскольку уравнивает язык с миром (см. 3.2), однако он не выполняет одного серьезного требования реа-

лизма: тождества мира самому себе, так как аллегория предметный уровень возводит в ранг знакового. И поэтому подвергается сильной модификации — аллегорическому предмету-знаку возвращается его предметность. Отсюда, персонажи *Братьев Карамазовых* более «реальны», чем в классической аллегории. С другой стороны, аллегория анализирует, но не в состоянии производить синтез. Тем временем, реалистической системой мир мыслится не как система, а как текст, как связанное единство. Чтобы «воссоздать» это связанное единство, реализм должен строить свой мир по образцу синтаксической связанности текста. Это значит, что некая единица (речи или мира) получает свое значение (а точнее, актуализирует свое системное, «словарное», значение) не замещая собой нечто более важное, а становясь частью чего-то более важного (см.: Лотман 1970а, с. 32–35). Поэтому персонаж (или любой иной объект) реалистической конструкции мира, обладая неким своим системным значением (например, является носителем смысла, получаемого от своей социальной среды, становится «типичным» представителем этой среды, ее «символом», и в этом смысле может быть подменен любым другим представителем той системы, почему и сохраняется у реалистов определенная степень аллегоризма или даже символизма), еще не полнозначен: полное свое значение он получит только в синтаксической связи с другими персонажами (или иными объектами). Если связанность на уровне речевого высказывания может выражаться при помощи специально для этого выработанных речевых средств (местоимения, союзы, обобщения и т. д.), то на уровне предметном она может выражаться временной и пространственной непрерывностью мира, с одной стороны, а с другой — наличием в учитываемых объектах какого-нибудь общего для них (с разной степенью интенсивности) свойства в самом широком смысле. Поэтому объекты или персонажи такого мира выстраиваются в некую временную последовательность (коллективный персонаж «рода» с его сюжетом-историей), объединяются определенной пространственной рамкой (совместное пребывание в общественных локусах) или социальными или родственными связями и некоторой общностью их свойств. Связанность реалистической картины мира Дёринг-Смирнова и Смирнов называют «системой транзитивных отношений», а связывающее звено — «промежуточной бифункциональной позицией» и, в частности, говорят (Дёринг-Смирнова, Смирнов 1982, с. 18–19, 47–48, 51):

Реализм раскрывает не значение, а назначение вещей и действий; он не онтологичен, а технологичен. Знание добывается вместе с умением пользоваться предметом. Любой информацией можно овладеть в результате обучения (ср. распространенный в реалистическом очерке мотив школьных лет героя и, с другой стороны, тему всезнайка-недоучки в романтизме) или в процессе культурного строительства и социальных акций — хождения в народ, странствий, смены профессий, выполнения общественного долга, службы. При этом писатели-реалисты могут неодинаково относиться к тому, что же считать истинной функцией познаваемого предмета — его культурные коннотации, освященные традицией, либо его ценность в практическом обиходе (столкновение эстетизма и утилитаризма и, соответственно, консервативных и радикалистских тенденций в рамках реалистической ментальности). Парные персонажи в реалистическом повествовании контрастируют между собой за счет того, что они наделены разными социальными функциями, одна из

которых рассматривается — сообразно с той или иной писательской позицией — как полезная, а другая — как бесполезная (достаточно вспомнить Обломова и Штольца); в текстах «вторичных стилей» двойники нередко имеют одну и ту же социальную роль, но принадлежат к разным мирам — чувственному и умозрительному.

[...]

В сфере манифестации знания, добываемого реализмом, идея транзитивности нашла одно из своих выражений в принципе панорамирования действительности, который стал общим для самых различных произведений, созданных в 1840–80-е гг. Метод панорамирования удовлетворял сразу трем требованиям, выдвигаемым реалистической культурой:

1. постулату о полноте описания социофизического мира,

2. постулату о наглядности описания и

3. постулату о градуальности переходов от изображения одного жизненного фрагмента к изображению другого.

Панорамирование предусматривало произведения одной темы (одного отношения) через множество фактов и исчерпаемость рассматриваемых фактов (т. е. возвращение наблюдателя в отправную точку обзора) [...]

Итак, задача, которую ставили перед собой писатели-реалисты, заключалась в том, чтобы найти общий признак у разных объектов изображения и проследить некую последовательность этих объектов по отношению друг к другу. Ввиду этого реалистический сюжет нередко основывался на утверждении сходства между двумя героями (Раскольников и Свидригайлов, Пьер и Андрей и многие другие парные персонажи реалистических текстов) и, далее, на том, что один из двух персонажей занимал по ходу повествования место, на котором до того находился второй — обычно умирающий или вытесняемый из жизни персонаж. (Так, Свидригайлов кончает самоубийством, не раскаявшись в своем преступлении, в то время как Раскольников всенародно признается в совершенном убийстве; Пьер женится на Наташе, тем самым занимая позицию Андрея; сопоставимо с этим Штольц оказывается в той роли, в которой мог бы быть Обломов, и т. д., и т. п.).

С этой точки зрения братья Карамазовы, наоборот, объединяются в одно целое, полюсами которого могут считаться Иван и Алеша, а Дмитрий — переходным, промежуточным, звеном между ними. При этом все они в той или иной степени эквивалентны друг другу и потому могут иногда меняться местами, повышая «информативность» как о себе, так и об общем целом. В другом месте, по поводу *Бесов*, Смирнов замечает:

...герои Достоевского подразделяются на четыре ценностных класса: персонаж, олицетворяющий собой на какой-либо из ступеней повествования положительное начало, имеет обязательно негативного двойника; снятие этого контраста дает сложную, двузначную (синкретическую) ценность, которой, в свою очередь, противопоставляется еще одно отрицание — нулевая ценностная категория. [...] Примеры распределения персонажей по группам из четырех человек нетрудно умножить (Смирнов 1981, с. 143).

Так, возможно, объясняется изобретение для Карамазовых еще одного «брата» — Смердякова, правда, как будто прямого двойника Ивана, но в то же время своим «смещением природы» (см. 3.1) повторяющего и «промежуточного» Дмитрия, по отношению к которому занимает позицию «нулевой ценности». Иначе только свободной фантазией объяснялась бы его двойная сюжетная роль: убийство отца и за Ивана, и за Дмитрия.

Убивает отца Карамазова — лакей Смердяков, но суд выносит приговор Дмитрию; в убийстве отца повинен Иван, но реальное убийство совершает его

двойник Смердяков; убить идет Дмитрий, а само убийство осуществляет опять-таки Смердяков. Но пока все это, так сказать, только «позтика», моделирующая система сама по себе. Конкретный же романный смысл этих сюжетных смещений раскрывается при помощи дополнительных персонажей и обстоятельств, которые переводят весь сюжет на более абстрактный и более универсальный смысловой уровень.

Смердяков только отчасти реальный персонаж романа. В значительно большей степени он — временно материализованное сверхъестественное существо. Его появлению предшествует «дракон» (шестипалый мальчик Григория — см. 3.1), а после его самоубийства (по сюжету — точно в тот же час) Ивану наносит визит дьявол, который и сообщает Ивану о смерти Смердякова. Круг замыкается самим Иваном, когда он своему гостю-дьяволу говорит: «Нет, ты не сам по себе, ты — я, ты есть я и более ничего! Ты дрянь, ты моя фантазия!» Иначе говоря, Смердяков, Иван и черт — это одно и то же лицо на более абстрактном уровне романа. В рамках оговариваемой реалистической моделирующей системы такое полуреальное положение Смердякова закономерно: его «потустороннее» происхождение — носитель определенного круга коннотаций, а его «реальность» — продолжение фактической Ивановой реальности, его личности. Настоящие гости с «того света» возможны были у романтиков, с их многомирием, реалистическая же одномирность видит в них только деформированное продолжение действительности. Иван, с его критическим разумом, иначе и не может воспринять черта-гостя, как только собственное порождение. Другое дело — Алеша, с его установкой верующего.

Параллельно этому в тексте романа появляются и следующие указания: обвиняемый в убийстве отца Дмитрий неоднократно в сердцах отвечает, что отца убил черт (хотя такие абстракции, как «черт», ему вообще чужды). Но Достоевский волен был сочинить ему и другую реплику. Значит, Достоевскому нужны именно 'дьявольские' коннотации. Значит, на этом уровне романа роль убийцы действительно передоверяется черту. Следует теперь спросить: а что же такое этот «черт» в романе?

На реплику Ивана «Нет, ты не сам по себе, ты — я, ты есть я и более ничего! Ты дрянь, ты моя фантазия!» черт возражает: «То есть, если хочешь, я одной с тобой философии, вот это будет справедливо. Je pense donc je suis [я мыслю, следовательно, я существую], это я знаю наверно, остальное же все, что кругом меня, все эти миры, Бог и даже сам сатана — все это для меня не доказано, существует ли оно само по себе или есть только одна моя эманация, последовательное развитие моего я, существующего до временно и единолично... словом, я бысто прерываю, потому, что ты, кажется, сейчас драться вскочишь». Черт, таким образом, тут формулирует свою сущность — он персонификация разума, рассудка (занимающего в романе место антитезиса веры). На этом уровне романа преступление совершается философией Ивана.

С этой точки зрения Иван — более сложный вариант Раскольникова из *Преступления и наказания*. Если Раскольников проверяет свое право на убийст-

во самолично, то Ивану уже нет надобности убивать отца самому. Тут достаточно одно допущение данной идеи, а она самостоятельно найдет своего исполнителя. Совершенно не случайно судьба Ивановой философии строится в романе по типу анонимной, ничейной ходячей истины: его принцип «Все дозволено» несколько раз дается в романе в чужом пересказе, а не в формулировке самого Ивана. Но этого достаточно — он находит благоприятную почву в лице беспринципного или амбивалентного Дмитрия и исполнителя в лице Смердякова. Таков, в конечном счете, основной смысл сюжетных смещений на уровне персонажей и их перевода в метафизический ранг.

Рассматривая состав персонажей в произведении, следует различать их систематику на сюжетном уровне и систематику функциональную. В *Преступлении и наказании* или в *Братьях Карамазовых* все персонажи четко систематизированы на обоих уровнях. Но могут быть такие произведения, где набор действующих лиц производит впечатление чисто случайного. Этим свойством отличаются, например, пьесы Чехова. Приведем одно чрезвычайно интересное наблюдение, сделанное Мандельштамом в его недавно обнаруженной и опубликованной заметке о Чехове (Мандельштам 1977, с. 172, там же сопровождающий комментарий Левина; или Мандельштам 1983, с. 159–160):

Чехов. Действующие лица *Дяди Вани*: Серебряков, Александр Владимирович, отставной профессор, Елена Андреевна, его жена, 27 лет. Софья Александровна (Соня), его дочь от первого брака. Войницкая, Марья Васильевна, вдова тайного советника, мать первой жены профессора. Войницкий, Иван Петрович, ее сын. Астров, Михаил Львович, врач. Телегин, Илья Ильич, обедневший помещик. Марина, старая няня. Работник.

Чтобы понять внутреннее отношение этих действующих лиц как системы, нужно чеховский список наизусть выучить, зазубрить. Какая невыразительная и тусклая головоломка. Почему они все вместе? Кто кому тайный советник? Определите-ка свойство, или родство, Войницкого, сына вдовы тайного советника, матери первой жены профессора с Софьей Александровной — дочкой профессора от первого брака? Для того чтобы установить, что кто-то кому-то приходится дядей, надо выучить целую табличку. Мне, например, легче понять воронкообразный чертеж дантовской Комедии, с ее кругами, маршрутами и сферической астрономией, чем эту мелко-паспортную галиматью.

Биолог назвал бы чеховский принцип — экологическим. Сожительство для Чехова решающее начало. Никакого действия в его драмах нет, а есть только соседство с вытекающими из него неприятностями.

Чехов забирает сачком пробу из человеческой «тины», которой никогда не бывало. Люди живут вместе и никак не могут разъехаться. Вот и все. Выдать им билеты — например, «трем сестрам», — и пьеса кончится.

Возьмите список действующих лиц хотя бы у Гольдони. Это виноградная гроздь с ягодами и листьями, это нечто живое и целое, что можно с удовольствием взять в руки [...]. Тут мы имеем дело с цветущим соединением, с гибким и свободным сочетанием действующих сил на одной упругой ветке.

Но Чехов и упругость — понятия несовместимые.

Отвлекаясь от мандельштамовской оценки метода Чехова, рассматриваемого с позиции совершенно иного творческого метода, отметим, что объективно его наблюдение строго согласовывается как с реалистическим вообще, так и с

чеховским в частности принципом выбора мира и моделирования этого мира. Мир, по Чехову, не обладает сюжетной организованностью — он случаен, бесцелен, а точнее — ему свойственна разнонаправленность и бесконечная континуальность. В таком варианте он неструктурен, во всяком случае, в таком варианте его структурность необозрима. Воспроизводить мир при помощи законченного сюжета и строгой организованности — давать искажающую его картину. Ясно поэтому, что бессюжетность чеховских произведений и «бессистемность» состава персонажей в его пьесах — это и есть чеховский моделирующий принцип, манифестация особой концепции мира и искусства (ср.: Чудаков 1971). Мандельштам не совсем прав в другом: с выдачей билетов «трем сестрам» пьеса не кончится, она будет продолжаться в очень сходном варианте к предыдущей «части». Таков именно *Вишневый сад*. В данном случае чеховские герои прибыли в желаемое место, в свою усадьбу. Но будучи в ней, они в нее же и не попали. Сад, о котором столько разговоров, о котором столько забот и к которому столько неподдельной любви, цветет за окнами. Но никто из персонажей пьесы в этот сад не входит, да и войти не может. Для них он не столько реальный сад, не столько топографический локус, сколько тот некий идеал, тот «мир» или «символ такого мира», куда они, отрываясь и друг от друга, и от своего земного бытия, ежеминутно устремлены. Из всех персонажей пьесы в этот сад могла бы войти эксцентрическая Шарлотта да разве еще Раневская. Они обе ближе всех к разгадке «тайны» сада, к постижению истины о месте человека на земле. И если на поверхностном уровне набор персонажей как *Вишневого сада*, так и других пьес Чехова отражает случайностный характер мира, то на уровне понимания этого же мира и своего в нем места чеховские персонажи строго систематизированы именно по принципу их умудренности, по степени приближения к постижению истины (см.: Фаруно 1983). Но заметим, что здесь чеховский реализм, может, и сам того не подозревая, уже соприкасается со своей противоположностью — с символизмом, с установкой на мир как на телеологическую систему. Вряд ли случайно один из наиболее чистых символистов — Белый — помимо своего небеспристрастного восприятия опознает у Чехова родственные символистские черты (см.: Белый 1904), но одновременно видит и их отличие.

В отличие от произведений «вторичных стилей», которые выдают относительно полную информацию о своей моделирующей системе даже в случае небольшого их корпуса, извлечение моделирующей системы из произведений «первичных стилей» требует учета гораздо более численного их корпуса. И только в таком случае они выдадут, например, информацию о топографическом принципе системы (моделирование пространства) и о принципе стадийном (моделирование времени и, в первую очередь, истории). Поскольку о пространстве речь еще впереди и поскольку оно менее связано с персонажами, остановимся на втором принципе, который, наоборот, без персонажей почти немислим. В данном случае обратимся к творчеству Тургенева и к во многих отношениях отвечающему нашей задаче его исследованию Марковича.

Согласно наблюдениям Марковича, тургеневским романам свойственна принципиальная неоднородность характеров и обстоятельств, но одновременно данная неоднородность строго систематична:

Из романа в роман переходят различные и очень устойчивые в своих различиях категории персонажей. Внутри каждой из этих категорий оказываются персонажи совершенно несходные по своей психологии, социальному положению, характеру и уровню культуры, относящиеся к разным эпохам, наконец. Но их объединяет тяготение к определенному типу взаимоотношений с окружающим миром (Маркович 1975, с. 70–71).

По мнению исследователя, таких, например, персонажей, как Марфа Тимофеевна Пестова, Арина Власьевна Базарова, старый слуга Лаврецкого Антон или бывший дядька Базарова Тимофеич, «отличает какая-то удивительная несуетность и своеобразное чувство собственного достоинства» (там же, с. 71). В сопоставлении с остальными персонажами романов Тургенева они играют роль своеобразного фона или своеобразной точки отсчета: благодаря их присутствию отчетливее вырисовывается современный человек, современное общество и происшедшие и происходящие перемены. Эту категорию персонажей Маркович определяет как людей «прежнего времени».

Проблемы, с которыми сталкивает современного человека его самолюбие, этих людей не касаются и не могут коснуться. Поэтому в их жизнь не входят все «болезни» современной личности, источником которых является самолюбие: зависть, мнительность, озлобленность и т. п. В сознании этих людей самооценка неразрывно связана с их социальным положением: они никогда не забывают о том, что они дворяне или, напротив, крепостные слуги. Но такое самоощущение не может обернуться у них ни спесью, ни чувством собственной неполноценности. Дело в том, что для этих людей нет социальных положений, которые воспринимались бы как унижительные. [...]

Человек прежнего времени измеряет свое достоинство особыми критериями. Людям такого типа достаточно осознавать, что они действуют и живут сообразно своему «званию», чтобы уважать себя независимо от всего остального. Это возможно прежде всего потому, что человек «прежнего времени» не отделяет себя от своего «звания». И в меньшей степени потому, что каждое из существующих «званий» освящено в его глазах оправданиями высшего порядка.

В современном общественном укладе люди «прежнего времени» приемлют далеко не все. Для Тургенева очевидно, что многие законы этого уклада, многие черты созданных им нравов этих людей отталкивают. Но разделение общества на сословия — подчиненные и привилегированные — представляется им естественным и справедливым. [...]

Такова логика патриархального социально-нравственного сознания. В сознании людей «прежнего времени» господа и «простой народ» разделены и в то же время связаны как две различные, но равно необходимые и как бы дополняющие одна другую части единого целого. У этих людей отношения господства и подчинения скрепляются почти родственным благожелательством и вообще отмечены чертами своеобразной семейственности. Зависимость здесь неотделима от покровительства и потому представляется естественной — наподобие обычного подчинения младших старшим в «натуральной» человеческой иерархии семьи.

Словом, для человека «прежнего времени» общественная иерархия — это не просто данность. Тут действует санкция общенародной традиции, опирающейся не на юридический закон, а на живую силу обычая, для всех родного и кровного. Любое положение в общественной иерархии оказывается по-своему почтенным и, стало быть, унижить не может. Унижительным, недостойным может быть лишь несоответствие человека занимаемому «месту» (Маркович 1975, с. 71–73).

На сюжетном уровне персонажи этой категории занимают маргинальную позицию, но она отнюдь не второстепенна по своей функции. В тургеневской системе эти персонажи, хотя и принадлежат к бесповоротно ушедшему миру, вводят представление о некогда реальной в русской истории возможности «единства человека с общественным целым» (там же, с. 74).

Эти живые воплощения «прежнего времени» нужны Тургеневу для того, чтобы современность предстала в отчетливой соотнесенности с прошлым — как следствие распада былого общественного единства. Возникающие контрасты наглядно отмечают, как далеко этот процесс зашел и куда он ведет. А ведет он прежде всего к разнообразию взаимоотношений человека с обществом.

Существенный общественный уклад тоже облекает жизнь человека в готовые формы, но его власть над этой жизнью представляется Тургеневу механической и, в сущности, внешней. Нормы, заданные господствующим укладом, требуют от человека лишь простого подчинения. Они бессильны наполнить человеческую жизнь идейным, нравственным, вообще духовным смыслом, дать ей высшее оправдание. Теперь человек, в принципе, может сам решать, как и для чего ему жить.

Следствием этого оказывается разнообразие решений и, соответственно, разнообразие взаимоотношений человека с обществом. По мысли Тургенева, в современных исторических условиях складывается несколько типов или, говоря иначе, несколько уровней этих отношений, потому что замеченные Тургеневым типы отношений личности и общества, с точки зрения писателя, неравноценны (там же, с. 74–75).

Далее Маркович подробно останавливается на трех основных, выделенных им, категориях персонажей и нескольких промежуточных. Мы здесь вкратце изложим лишь наблюдения над первыми.

К наиболее низкому уровню (по тургеневской шкале оценок) относятся, например, такие персонажи, как Пандалевский и Пигасов, отец Лизы Калитиной и жена Лаврецкого, Паншин и Гедеоновский, Курнатовский и Николай Артемьич Стахов.

Основа всех побуждений этих людей — эгоизм. Их истинная цель — житейское преуспевание. Оно может рисоваться им в разных формах, но в любой форме цель эта лишена духовного содержания. Этим людям категорически отказано в нравственном самосознании, в религиозности, в патриотизме, в элементарной принципиальности. Даже безупречная служебная честность Курнатовского для писателя только форма, в которую облекается карьеризм особого склада.

Но при всей беспощадности Тургенева к этим людям жизненная позиция каждого из них не лишена в глазах романиста какого-то (пусть даже очень слабо выраженного) человеческого смысла. Прежде всего Тургенев заставляет нас заметить, что в каждом из этих людей стремление преуспеть порождается (или усиливается) объективным противоречием, возникшим независимо от его воли. Гвардейский офицер Николай Артемьич Стахов был красив собой, хорошо сложен и считался едва ли не лучшим кавалером на вечеринках средней руки, но в большой свет ему не было дороги. [...]

У каждого из этих людей свой предел мечтаний. Однако источник их притязаний, в сущности, один и тот же. С точки зрения норм соответствующей среды у каждого из них есть основания чувствовать свою неполноценность. И в каждом случае человек не хочет с ней смириться. Он чувствует, что обладает качествами, способными обеспечить успех. А потому и стремится возвыситься вопреки обстоятельствам, поставившим его в положение, которое он не может считать естественным и достойным (там же, с. 75–77).

На фоне жизненной позиции людей «прежнего времени» человек

[...] новой функции — уже не член гигантской национальной общины-семьи. Это всего лишь частное лицо, которое не представляет никого и ничего, кроме самого себя. Исходя из этого и решается проблема смысла жизни. Патриархальные решения этой проблемы, поддержанные естественным авторитетом обычая, уже утратили силу. В то же время человек такого уровня не способен решать эту проблему по-своему, вне рамок окружающей его социальной среды, независимо от ее норм. Человек этот даже и не стремится выйти за пределы этих норм или как-то пересмотреть их. Он принимает те, какие есть, и из них исходит.

Понять его, по Тургеневу, совсем нетрудно. Для такого человека система ценностей его круга — единственно реальная. Он может знать о существовании других ориентиров, других критериев, однако эти ориентиры и критерии он воспринимает как абстракции, нежизнеспособные и пустые. Он живет в мире, где другие ценности не имеют ни малейшего значения, и этого условия никому не отменить. [...] Выходы в иные сферы крайне редки и не могут привести к закреплению в новом кругу. В человеке низшего уровня нет необходимых для этого естественных данных (например, артистических способностей Варвары Павловны и Паншина хватает только для роли светских дилетантов). Оттого человек и не мечется, а сразу устремляется к тем жизненным ориентирам, которые имеют для него реальную цену.

И он не ошибается, потому что на таком пути он в самом деле может получить все, что ему нужно. [...]

[...] исходный конфликт личности с неблагоприятными обстоятельствами имеет в значительной степени механический характер: он задан не свободной волей личности, а внешней нормой, определяющей унижительность бедности, незнатности, нечиновности, плебейского происхождения и т. п. Механической оказывается и сама связь человека с обществом, потому что это связь приспособления к внешней данности, а не связь органического единства с целым. Эта механическая связь и эгоистическая природа жизненной позиции человека взаимно дополняют и обеспечивают друг друга. Неудивительно, что такой тип взаимоотношений человека и общества представлен в тургеневских романах как низший: он недалек от логики биологического приспособления и законов борьбы за существование, действующих в природе (там же, с. 77–78, 79).

К очередному, более высокому, уровню персонажей относятся такие, как Лежнев, Волынцев, Басистов, Михалевич, Берсенов, Шубин, Павел, Николай и Аркадий Кирсановы. Их объединяет и одновременно отличает от низшего уровня «присутствие момента духовности в жизненной позиции человека» (там же, с. 79).

Прежде всего они люди честные и порядочные, неспособные к низким чувствам или поступкам. Это не просто особенность их психологии, но принципиальная позиция, осознанная, выбранная, часто даже противопоставленная другим позициям и принципам поведения. Порядочность этих людей почти всегда связана с их независимо-отчужденным, а иногда и прямо враждебным отношением к светской суете, карьеризму, стяжательству и т. п. [...]

Эти люди могут возвыситься над многими сословными предрассудками. Могут и вовсе их не иметь, как Шубин и Берсенов, изначально далекие от условного кодекса дворянской морали, как Лежнев, прошедший школу философского идеализма, как Басистов или Михалевич, своим разночинским происхождением освобожденные от власти дворянских традиций [...]

Свобода этих людей от косности так же не случайна, как их свобода от корысти. Легко заметить, что в их нравственности многое определяется широкими, по сути сверхсословными установками и критериями. Для этих людей реальны и существенны нравственные обязательства личности перед обществом, историей, прогрессом нации и человечества (там же, с. 80, 81).

Несмотря на существенные различия, персонажи этого уровня обнаруживают определенное сходство с персонажами низшего уровня.

Сходство обнаруживается хотя бы в том, что цели и содержание жизни этих людей тоже определяются какими-то внешними нормами. У них более достойные ориентиры, но это всегда ориентиры готовые. За такими ориентирами почти всегда стоит какой-нибудь авторитет — Роберта Пиля или «Тимофея Николаевича», британской аристократии или русского народа, философской доктрины или почитаемого морального кодекса. Эти ориентиры связывают человека с определенной социально-культурной средой, не столь широко и прочно укорененной, как среда сословная, но уже успевшей сложиться и обрести собственные традиции. [...]

В отношении человека этой категории к внешним нормам опять-таки сказывается статус частного лица, ограничивающий его нравственные права и притязания. Вне подчинения норме, заданной средой и традицией, такой человек живет только для себя и никого, кроме самого себя, не представляет. Поэтому коллективно признанная общественная норма неизбежно оказывается по отношению к нему вышестоящей инстанцией, властной приказывать, запрещать, санкционировать и оправдывать. Именно так она и воспринимается. Свободная воля человека может проявиться в выборе одного из многих установленных ориентиров. Но «законодательная инициатива» самой личности, нравственный поиск, не ограниченный заранее данными внешними предпосылками, исключаются (там же, с. 84–85).

Относительная согласованность исповедуемых принципов и существующего уклада снимает возможность менее или более серьезных конфликтов. Эти люди, по наблюдению Марковича, соотнесены у Тургенева с контрастным фоном, рисующим «картины общественного неблагополучия» (там же, с. 86).

Но осознание общественного неблагополучия не ведет таких людей ни к бунту, ни к духовной драме, ни к поискам неизведанных путей, не становится для них мучительной проблемой, без решения которой невозможно жить. Оттого-то, все это понимая, они могут довольствоваться сознанием собственной порядочности (как Лежнев), рациональным переустройством собственного хозяйства (как Аркадий Кирсанов), честным размежеванием со своими собственными крепостными (как его отец). [...] Для персонажей той категории, о которой идет речь, не существует трагических ситуаций. Их отличает способность не попадать в тиски неразрешимых противоречий, способность удовлетворяться возможным и доступным.

Наконец, важно еще и то, что позиция, позволяющая этим людям уважать себя, почти всегда хотя бы отчасти обеспечена (или по крайней мере отчасти «подстрахована») благоприятным для них стечением обстоятельств» (там же, с. 86–87).

А это как раз и указывает на ограниченность их возможностей и «умеренность любого из присущих им достоинств» (там же, с. 88).

Наивысшая категория тургеневских персонажей выделена в романах также и сюжетно — им отводятся роли главных героев.

Как ни различны эти люди, основы их жизненных позиций сходны в самом существенном. Жизненная цель этих людей никак не связана с нормами и ценностями господствующего общественного уклада, и в то же время абсолютно несовместима с ними. То, ради чего живут эти люди, отъединяет их от всего, что происходит в окружающем их социальном мире, от всего, что возможно в его рамках. Даже когда герой или героиня сами пытаются как-то согласовать или хотя бы соразмерить свою цель с наличными формами общественной жизни, у них ничего не получается. И, как показывает Тургенев, ничего не может получиться.

«Я смиряюсь, хочу примениться к обстоятельствам, хочу малого, хочу достигнуть цели близкой... Нет! не удастся! Что это значит? Что мешает мне жить и действовать как другие? Я только об этом теперь и мечтаю. Но едва успею я войти в определенное положение, остановиться на известной точке, судьба так и соплет меня с нее долой...» Это говорит Рудин, многократно убившийся в фатальной невозможности компромисса (там же, с. 92).

Эти герои не связаны с какой-либо устойчивой социальной средой, которая являла бы собой оппозицию по отношению к господствующему укладу. Их окружение — поклонники, ученики, понимающие слушатели, но это отнюдь не родственное им окружение. И здесь

в конечном случае всегда обнаруживается тот факт, что между героем и этими людьми нет и, в сущности, никогда не было единства.

Лежнев, например, может понять Рудина и отнестись с уважением к его целям. Но это уважение и это понимание не могут пойти дальше пассивного сочувствия. Лежнев трезво сознает, что сам он всегда жил и будет жить по другим законам. И таково правило, отчетливо обозначенное в романе Тургенева (там же, с. 93).

Отсутствие родственной среды, равно как и отсутствие объективного внешнего источника жизненных позиций данной категории персонажей, говорит о том, что эти люди не «величины производные», а наоборот — порождающие. Выводя персонажей этого типа, Тургенев, по словам Гинзбург, «хочет понять человека не только как обусловленного, но и как прямое выражение обуславливающего — самой исторической энергии» (Гинзбург 1971, с. 312).

Судьбы этих героев, судьбы их идей, столкновение провозглашаемых принципов и идеалов с непосредственной живой жизнью (представленной, главным образом, в форме любви), противоречие между независимостью в идейном отношении и зависимостью от чувственной основы своего существа и от «чувств, реакций и поступков другого человека» (Маркович 1975, с. 112) — все это опорные точки создаваемой Тургеневым модели современной ему исторической ситуации человека.

Эту модель, естественно, следует читать в трех, во многом совпадающих, но не совсем одинаковых аспектах. В первую очередь — как тургеневскую. У других современников Тургенева такой же мир и такой же человек получают иные решения и иные истолкования. Во вторую — как модель в рамках определенной моделирующей художественной системы, в данном случае — реалистической. Так, если история получает здесь вид континуального процесса и чаще всего рассматривается как прогресс от менее ценного к более ценному, а роль человека и его ценность — как способность противостоять данному и разрушать и перестраивать его (откуда, например, исключенность главных героев из конкретной среды, их «медиаторская» или «организующая» позиция, их роль как «пропагаторов» новых идей и т. п.), то в иных моделирующих системах современность противопоставляется и прошлому, и будущему не как промежуточное, переходное звено, а как депрессивное, отключающее от истинной истории, от истинных ценностей, накопленных в прошлом и действенных в будущем (откуда, например, у романтиков исключенность их героев из современности получает вид не перестройки или «пропаганды», а попытки миновать современность, противостоять возмущающему шуму и воссоединиться с прошлым либо с будущим; таким «транспортным», трансвременным, средством является у них не обученный преемник, не «новый человек» или созданный путем просвещения

«новый класс», а «воспоминания», «мечты», «искусство», «гений», «пророк», т. е. все те состояния, которые родственны постижению смыслопорождающего начала данного на «темном языке» окружающего «мира-текста»). Итак, если и у романтиков и у реалистов любовь чаще всего не осуществляется и имеет трагический исход, то это, помимо внешнего подобия, две совершенно «разные любви». Тургеневским героям любовь напоминает о их чувственной и биологической детерминированности, не позволяет стать чистой идеей, полностью оторваться от мира, вознестись над ним и радикально его перестроить. Более того, любовь совлекает их с неких идейных вершин и ситуирует в системе существующих социальных отношений. Популярный у реалистов любовный треугольник тоже не похож на своих предшественников: он нужен не столько для показа страстей или для психологического анализа, сколько играет роль медиатора для героев между разными, иначе несоприкасающимися социальными сферами, т. е. осуществляет постулат «транзитивности» реалистической системы моделирования (см.: Дёринг-Смирнова, Смирнов 1982, с. 37). Романтическая же любовь строится на разминовениях, на расхождении между доступной формой любви и ее запредельным идеальным инвариантом, или же на разрыве между разными уровнями бытия, на которых ситуируются влюбленные (ср.: Лотман 1968a; Faryno 1974b и 1979c).

Третий аспект родственен второму, но бесполезно все-таки их различать. Подразумевающая «не искажающую» по отношению к миру роль языка и представлений о мире, подразумевающая адекватность этих двух сфер, реалистическая моделирующая система совпадает с нехудожественной системой позитивистского мировосприятия и миропонимания. Казалось бы, что в случае совпадения не о чем и говорить. Тем не менее осознание того, что эти сферы не в любой исторический момент совпадают и что в иную культурную эпоху они намеренно разводятся и противопоставляются друг другу, позволяет понять, почему реалистические произведения не знают острых разграничений между бытовыми, политическими, социологическими, историософскими и чисто литературными жанрами, что в свою очередь позволяет увидеть, что все эти мотивы, например у Тургенева, имеют характер именно средств художественного моделирования современности, хотя современники могли их читать и вовсе не учитывая их литературного (т. е. безреферентного) характера.

С перспективы последней четверти XX века, когда нам предшествующие моделирующие системы приходится реконструировать по опубликованным и частично сохранившимся в архивах и музеях произведениям (разного жанра и разного назначения) и предметам, эти реконструкции мы готовы распространять на всю жизнь интересующей нас эпохи и, например, представлять, что все современники романтиков воспринимали мир и вели себя в этом мире по законам культивированных ими художественных моделирующих систем и что иначе они мира не воспринимали и воспринимать не могли. Но это верно только отчасти — некоторые сферы жизни, действительно, охватывались данным моделированием. Но им было присуще видеть мир и глазами «здорового смысла», значитель-

но менее изменяющегося и во многих чертах, подобно языку, сохраняющегося и поныне, и говорить об этом мире привычным бытовым языком, и вести себя отнюдь не «демонически». Мир, создаваемый романтической системой моделирования, считался несомненно более желательным, более ценным, адекватнее выражающим личность, чем мир, создаваемый другими системами. Поэтому огромная область жизни если и не оставалась за пределами данной системы, то входила в нее как фон, как отправная точка, как то, от чего отталкиваются, но без чего обойтись все-таки нельзя. О наличии такой отрицаемой иной системы ярче всего свидетельствует стремление к максимальному расподоблению сферы быта и сферы искусства. Расподобление, охватывающее как предметную, так и речевую стороны данной системы, — выбор особых пространств, выбор особых персонажей, сочинение для них особых ситуаций и судеб, доминанция поэтической речи и т. п. Помня об этом фоне, легче понять и увидеть такой же моделирующий характер реализма: выбор бытового пространства, выбор рядового персонажа, сочинение ему обыденной судьбы, отказ от поэзии и доминанция «нелитературных» жанров — все это конвенция, которая имитировала отсутствие конвенции и которая на первых порах, благодаря сосуществующему еще романтизму, воспринималась не как притворная не-конвенция, а как самая правдивая картина мира. Но всякую конвенцию как конвенцию выдает ее селективность, ибо иначе она не была бы в состоянии играть роль моделирующей системы. То, чего она сознательно не изображает, те средства, которыми она сознательно не пользуется (т. е. н е г а т и в н а я поэтика — см. 1.5), не только компрометирует ее как конвенцию, но и конституирует, сообщает ее смысл. Без негативной поэтики реконструируемые моделирующие системы и не полны, и не до конца понятны. Негативные поэтики еще не разработаны, и мы чаще встречаемся только с позитивными реконструкциями. Все это — задача будущего. В настоящее время будет уже неким шагом вперед, если мы, сталкиваясь с той или иной моделирующей системой, по крайней мере учтем вопрос о ее «негативе», а не только о ее действительном или же ею самой сочиненном противнике. Так, часть негативной поэтики реализма мы обнаружим, несомненно, в предшествующем ему романтизме и в сменившем его символизме, остальное же должно вычитываться из него самого и из его эпохи.

Заканчивая этот затянувшийся этюд о составе персонажей в литературном произведении, остановимся еще на такой особой фигуре, как плут, шут, дурак, чудаки и прочие его варианты. Этот тип персонажа отличается своей внесистемностью или иносистемностью по отношению ко всем остальным действующим лицам произведения. Внесистемность снимает с этого персонажа обязанность подчиняться действующим в окружающем его мире законам, равно как и не позволяет этим законам распространиться на этот персонаж. В любом положении он занимает поэтому позицию постороннего наблюдателя, наблюдателя, которому наблюдаемый мир открывается по крайней мере на одну семиотическую ступень выше, чем непосредственно участникам мира, системы (ср.: Степанов 1971, с. 107–116). Иначе говоря, этому наблюдателю от-

крывается системность того, что наблюдаемыми не воспринимается как системное, и условность (конвенциональность) того, что наблюдаемыми воспринимается как естественное (не конвенциональное). Поэтому основная функция персонажа этого рода — разоблачать всяческие условности.

В борьбе с условностью и неадекватностью подлинному человеку всех наличных жизненных форм эти маски получают исключительное значение. Они дают право не понимать, путать, передразнивать, гиперболизировать жизнь; право говорить, пародируя, не быть буквальным, не быть самим собою; право проводить жизнь через промежуточный хронотоп театральных подмостков, изображать жизнь как комедию и людей как актеров, право срывать маски с других, право браниться существенной (почти культовой) бранью; наконец, право предавать публичности частную жизнь со всеми ее приватнейшими тайниками (Бахтин 1975, с. 312).

Позднее, с XVIII века, литература вырабатывает более утонченные варианты этих персонажей. В текст вводится «непонимающая» точка зрения. Нарочитая — если она сохраняется за автором; простодушно-наивная — если она передается литературному персонажу или другому литературному субъекту. В иных же случаях создаются особые обстоятельства, мотивирующие «непонимание» или «наивность». Это либо иностранец (эксцентричная Шарлотта в *Вишневом саде* Чехова; англичанка в фильме *Zanussi Barwy ochronne*, которая тем интересна, что не только не понимает наблюдаемого кода отношений между героями фильма, но и своим владением польским языком подчеркивает некоммуникативность языка в общении окружающих: они говорят слова, и много слов, но не им внимают, они руководствуются для нее неясной внеязыковой системой своих положений), либо страдающий в той или иной степени нервным расстройством (один из студентов в том же фильме; «идиот» Достоевского), либо представитель иной среды или вообще иного мира (Левин у Толстого; Воланд и его свита у Булгакова, которые пускают в ход «непонимание» тогда, когда им это надо).

В случае другого литературного субъекта (речевой маски), как правило, выбирается субъект с явно суженным кругозором и явно низким уровнем языковой и «этикетарной» компетенции (рассказы Бабеля или Зощенко). В случае персонажа такая разоблачающая роль непонимания может передаваться детям или даже животным (многие рассказы Чехова, например, *Кухарка женится*, что отражено уже в самом заглавии, или *Каштанка*).

В большинстве случаев «непонимающий» является одновременно и носителем авторской оценки изображаемого мира, а кроме того, носителем альтернативной моделирующей системы, носителем постулируемой истинной картины мира (так обстоит дело у Толстого, Чехова, Булгакова). Но так бывает далеко не всегда.

Выводимый автором дурак, остранный мир патетической условности, и сам может быть объектом авторского осмеяния, как дурак. Автор не обязательно солидаризуется с ним до конца. Момент осмеяния самих дураков может выступать даже на первый план. Но дурак нужен автору: своим своим непонимающим присутствием он остранный мир социальной условности. Изображая глупость, роман учится прозаическому уму, прозаической мудрости. Глядя на дурака или глядя на мир глазами дурака, глаз романиста выучается прозаическому видению опутанного патетической

условностью и ложью мира. Непонимание общепринятых и кажущихся общезначимыми языков научает ощущать их объективность и относительность, овнешнять их, прощупывать их границы, то есть научает раскрывать и строить образы социальных языков (Бахтин 1975, с. 215).

Иногда непонимание носит радикальный характер и является основным стилеобразующим фактором романа (например, «Кандид» Вольтера, у Стендаля, у Толстого), — но часто непонимание осмысления жизни определенными языками ограничивается лишь отдельными сторонами ее. Таков, например, Белкин как рассказчик: прозаизм его стиля определяется непониманием им поэтической весомости тех или иных моментов рассказываемых событий: он, так сказать, упускает все поэтические возможности и эффекты, сухо и сжато (нарочито) излагает все поэтические наиболее благодарные моменты. Такой же плохой поэт и Гринев (недаром он пишет плохие стихи). В рассказе Максима Максимыча («Герой нашего времени») выдвинуто непонимание байронического языка и байронической патетики (Бахтин 1975, с. 214).

Непонимание не только разоблачает объект непонимания и не только само возводится в ранг альтернативной (постулируемой) системы, но оно может еще и конституировать объект непонимания, именно его переводить в ранг наиболее истинного и ценного, а само либо оставаться нейтральным, либо же подвергаться осмеянию. Таково, например, непонимание в цирке. Номера с акробатами, канатоходцами, дрессировщиками, жонглерами, фокусниками и т. п., задача которых — продемонстрировать смелость, ловкость, умение, сверхчеловеческую власть над сущим и несущим, креативность (создавать из ничего или превращать одно в другое), власть над детерминирующими законами природы (распиливание и сращивание, преодоление тяготения) и т. п., — все эти номера объединяются в одно целое при помощи шутов или клоунов, которые берутся их повторить и терпят позорное фиаско. Оказывается, чтобы пройти по канату или превратить платок в птицу, вовсе не достаточно повторить внешнюю жестикуляцию: для этого надо обладать неким даром, располагать структурирующим началом. Подозреваемый в трикстерстве фокусник или иллюзионист благодаря неумелому подражателю восстанавливает свою репутацию всесильного существа. В данном случае псевдоразоблачающая роль шута оборачивается как раз засекречиванием структуры и конституированием из заведомо условного как раз исключительного, непостижимого, феномена. Несколько иная роль шута по отношению, например, к канатоходцу или жонглеру. Тут разоблачение структуры не имеет смысла — эта структура часто демонстрируется самими исполнителями, с целью драматизировать свое выступление они часто имитируют потерю равновесия или потерю ритма, замедляя свои движения. Тут шут демонстрирует неумение, неловкость, непонимание и тщетность чисто внешнего подражательства: внешнее оказывается неструктурно, оно лишь второстепенный продукт внутренней структуры, которой он не обладает. А этой нельзя научиться. Так конституируется «отприродный, естественный» (а не «откультурный») человек в оппозиции к потерявшему свои дарования умничающему шуту (подробнее о семиотике цирковых номеров см. в.: Bouissac 1976; Faryno 1984).

Небезызвестен этот тип непонимания и в литературе. Фокусы Шарлотты в *Вишневом саде* так и остались бы эпизодичным аттракционом, если бы не непо-

нимание и удивление Пищика, не умеющего к тому найти им самим же спрятанных денег, и если бы не его низменный утилитаризм (ср. его слова: «Но вот беда: денег нет! Голодная собака верует только в мясо... [...] Так и я... могу только про деньги... и далее: «Ницше... философ... величайший... знаменитый... громадного ума человек говорит в своих сочинениях, будто фальшивые бумажки делать можно. [...] А я теперь в таком положении, что хоть фальшивые бумажки делай...»). В столкновении же с ним она с ее фокусами становится носителем глубокой мудрости. Суть магических искусств состоит в том, что они определяют и перешагивают границы возможного, в то же время указывают и на пределы иллюзорного и реального, бытия и небытия. Обладая этим искусством, Шарлотта обладает и его мудростью. И в этом ее преимущество по отношению ко всем остальным персонажам пьесы: только она одна и знает это искусство и фактическое устройство мира (в частности, на это указывает и ее сложная судьба). Более того, она одна во всей пьесе «ниоткуда» и ей одной некуда торопиться. Она есть. И этого достаточно. Единственно она вместо бежать от жизни, обманываться иллюзиями, хотела бы жизнь производить (см. ее последний «фокус» с плачущим как ребенок узлом). Ей, таким образом, отведена в пьесе роль воплощенной Возможности. Поэтому раньше мы и сказали, что только одна Шарлотта могла бы войти в видимый за окнами, но никем не посещаемый сад. Остальные персонажи пьесы открывают эту истину либо слишком поздно, либо вовсе не открывают.

И последний пример: неумение Ивана Бездомного рассказать и описать свою встречу с Воландом и услышанную от него историю. Это неумение конституирует в *Мастере и Маргарите* категорию «откровения». Повторение без понимания, без проникновения в сущность явления, без постижения порождающей его инстанции превращается в бессмыслицу. Нечленораздельный Иванов шум обретает черты текста лишь в присутствии понимающего или опознающего истину Мастера⁵³

4.2. ИМЕНА

Современное языкознание и современная логика рассматривают имена собственные как особый класс языковых знаков, которые «лишены значения и не мотивированы какими-либо свойствами и признаками денотата» (Мейлах 1975, с. 33, там же библиография языковедческих работ об имени; см. также: Лотман, Успенский 1973). Согласно такому походу,

они выступают как чисто условные взаимозаменяемые различительные знаки, функция которых сводится к непосредственной отсылке к денотату без обращения к значению и минуя возникающую коннотацию. [...]

Этому подходу противостоят формы мифопоэтического сознания, отраженного в первую очередь в архаических текстах и ритуалах, мифах и т. п. и предполагающего у имен собственных не только значение, но и мотивированность свойствами предмета или носителя имени вплоть до

их — в предельном случае — полного и адекватного выражения в имени, которое в этом случае составляет род тождества с предметом, или вернее, с его истинной идеей, сущностью (Мейлах 1975, с. 33-34, см. ещё: Флоренский 1984, 1988).

Зато на коннотационном уровне имена собственные воспринимаются так же, как и все остальные имена нарицательные. Они вызывают разные ассоциации и за счёт семантики и этимологии, и за счёт своих формальных свойств (звучание, артикуляция, морфология, иногда и начертание), и за счёт представлений о самом упоминаемом носителе данного имени или об иных его носителях, и за счёт формантов, выражающих отношение к носителю имени, и за счёт бытующей ценностно-стилистической шкалы имен, и т. д. (о таком функционировании имен в литературном произведении см., например, в: Альтман 1975, 1976а, 1976b; Бем 1972; Долгополов 1976; Магазаник 1978; Никонов 1971; Rister 1987a, b, 1989). С особой яркостью все эти коннотации проявляются в случаях смены имен. В связи с этой проблемой приведем более обширную выдержку из работы Успенского (1971, с. 482–484):

поскольку имя (как личное, так и формальное) может выступать как социальный знак, то перемена имени очень часто бывает связана с переходом в иное состояние — со сменой социума в широком смысле этого слова. [...] Ср. хотя бы обычную в XVIII–XIX вв. практику перемены фамилии при поступлении в семинарию (отсюда, например, еще в XX в. среди духовных лиц можно было встретить братьев, носящих разные фамилии), при записи в солдаты; ср. перемену имен при поступлении на театральную сцену или в цирк, где эта традиция в той или иной мере может сохраняться еще и сейчас (характерно, что в этих случаях имеют место специфические по своей форме семинарские, театральные или цирковые фамилии, которые легко опознаются как таковые).

Если в приведенных примерах переход в иной социальный статус сопровождается сменой фамилии, то в других случаях может меняться имя, а иногда даже отчество.

Так, девица Мария Холопова, взятая на царский двор в качестве невесты для царя Михаила Федоровича, была переименована в «Анастасию», когда же брак не состоялся, она снова стала «Марией». [...]

Позднее два брата — Иоанн V и Петр I — при вступлении в брак переименовывают своих будущих тестей (Александра Федоровича Салтыкова и Илариона Абрамовича Лопухина) в «Федоров», и, соответственно, жены их становятся «Федоровнами» (Прасковья Федоровна и Евдокия Федоровна). Любопытно, что в XVIII–XIX вв. русские царицы иноземного происхождения, получая при вступлении в брак русское имя, относительно часто становятся «Федоровнами» [...]

Аналогичные примеры известны и в духовной среде (речь не идет здесь о ритуальном измене имени при принятии иноческого образа) [...]

Особый случай составляет мена имен, связанная с двуязычием. Так, например, имя Прасковья в XIX в. более или менее регулярно заменялось в определенных кругах на Полина — по всей видимости потому, что Прасковья осмыслялась как социально окрашенное, провинциальное; это один из многих примеров установившихся соответствий между русскими и иностранными именами. Напротив, в это же время происходит и массовый перевод иностранных имен на русские — у иностранцев, ассимилирующихся в России.

И в наше время определенные имена могут считаться «городскими», а какие-то «деревенскими», и крестьяне, переезжая в город или поселок, могут менять имя: нам известны, например, Феврония, ставшая Верой, или Фекла, ставшая Фирой... [...]

Нет нужды специально говорить о тех случаях, когда перемена имени имеет обрядовый характер — например, при пострижении в монахи, но характерно, что при выходе из данного социума соответствующее лицо лишалось и полученного имени. Так, известный Сильвестр Медведев,

по документальному свидетельству, «лишен был образа иноческого и именования: из Сильвестра Медведева стал Сенка Медведь».

Этот пример интересен в двух отношениях: замечательно, что здесь меняется не только личное имя (иноческое или мирское), но и фамилия (Медведев > Медведь), причем можно сказать, по видимому, что фамилия заменяется в этом случае на прозвище, что соответствует резкому понижению социального статуса самого Медведева [...] Еще более явно это в другом случае насильственного расстрижения: так, митрополит Арсений Мациевич, будучи расстрижен, волею Екатерины II стал именоваться «Андреем Брехуном»: и здесь, опять-таки, не только меняется иноческое имя, но и фамилия заменяется на прозвище (там же см. богатую библиографию; ср., кроме того, статью: Селищев 1971).

В художественном произведении выбор имен для персонажей — это один из элементов моделирующей системы. В откровенной форме такой выбор прокомментирован, например, в *Евгении Онегине* в случае сестры Ольги — Татьяны:

Ее сестра звалась Татьяна...
Впервые именем таким
Страницы нежного романа
Мы своевольно освятим.
И что ж? оно приятно, звучно;
Но с ним, я знаю, неразлучно
Воспомяненье старины
Иль девичьей! Мы все должны
Признаться: вкусу очень мало
У нас и в наших именах
(Не говорим уж о стихах);
Нам просвещение не пристало,
И нам досталось от него
Жеманство, — больше ничего.

Более того, упоминание имени «Татьяна» сопровождается у Пушкина еще и специальным примечанием: «Сладкозвучнейшие греческие имена, каковы, например, Агафон, Филат, Федора, Фекла и проч., употребляются у нас только между простолюдинами». Таким образом, самым выбором имени «Татьяна» манифестируется у Пушкина новая эстетика, новое понимание жанра «роман» и полемика с господствующими литературными вкусами. А еще иначе: моделируется представление о понятии «литературное произведение» и о понятии «литературный герой»: с литературы снимается культивированный ею запрет на обычное, бытовое, ее поле зрения расширяется (а ее «негативная поэтика» сужается); но ранг литературы еще сохраняется, поэтому здесь имеет место и повышение в ранге обычного человека, удостаивание его быть «персонажем», «геро-ем» и уравнивание по ценности с доминирующими «исключительными героями».

На внутритекстовых уровнях имена персонажей отражают прежде всего их социальный статус, а разные формы имен — реляции и отношения между персонажами. В данном случае они обладают двойной функцией. С одной стороны, они помогают построить более или менее правдоподобную картину человеческих отношений, построить человеческий мир. С другой — уже как составные

части этого мира, они нагружаются моделирующей функцией. Так, став частью литературного мира, Татьяна с ее «простоватым» именем значительно ослабляет границу между внутритекстовым миром и миром внетекстовым, хотя бы снимая с первого ореол необычности и несоприкасаемости с повседневностью. Со временем эта граница будет размываться все настойчивее, но и все одностороннее — в пользу повседневного, внелитературного, в пользу слияния литературы с «жизнью» и с иными, внелитературными, жанрами. Этому будут служить полуфигтивные имена, имена, рассчитанные на опознание в них имен конкретных лиц, по той или иной причине ставших широко известными и получивших в представлении публики статус носителей определенных идей, программ, этических норм или антинорм и т. п. Таковы многие имена у реалистов, например у Достоевского, и особенно в его *Бесах*. В рамках реалистической моделирующей системы они закономерны — они играют роль «посредников» между литературой и не-литературой и призваны создавать континуальную модель мира (см. 4.1). Эту же роль играют здесь явные и полужавные исторические имена, т. е. имена конкретных лиц из прошлого: они создают континуальную модель истории. Столкновение обоих репертуаров имен — исторических и современных — переводит в ранг «исторических» и современников, современность не противостоит «истории» (прошлому), а подключается к ней как ее естественное продолжение. Конечно, эти два репертуара могут распределяться и иначе: подключение современных полуфигтивных или явных (документальных) имен к историческим в состоянии повысить ранг современности, сообщить ей высокий ценностный статус, внушить читателю «историчность» (= весомость) деятельности носителя этого имени; отодвинуть современность в прошлое, часто с целью деактуализации памяти о нежелательных событиях, с целью внушения неактуальности, исчерпанности, отсутствия последствий каких-то событий, или придвинуть прошлое, актуализировать его, иногда с целью оправдать явления, имеющие уже другие причины (но это уже область «негативной поэтики», которая, что особо интересно, часто разоблачается ее же собственным оружием: полуфигтивные имена могут как раз воскрешать ею нежелательное — иногда входя в состав противостоящих произведений, а всегда путем предполагаемого такими именами-посредниками обращения к внелитературным источникам, к комментариям; см. 4.1).

Моделирование социума выполняется в литературе созданными в произведении иерархиями и отношениями между персонажами. Но иногда эти иерархии и отношения могут быть опознаны, главным образом, именно по формам имен и по формам обращений.

Так, например, в *Последнем сроке* особое положение отсутствующей Таньчоры (см. 4.0) выражено также и при помощи употребления ее имени. «Таньчорой» ее зовет только умирающая старуха-мать, а остальные персонажи — по сюжету ее сестры и братья — говорят о ней «Татьяна». Кроме того, всех остальных детей мать называет их полными именами (Михаил, Илья, Варвара) или нейтральными формами (Люся, Надя), и они, в свою очередь, обращаются друг к

другу именно по этим формам. Единственным соответствием «Таньчоре» является в повести имя внучки — «Нинка». И это тоже не случайно: с Нинкой у старухи особые отношения — они аналогичны ее давним отношениям с Таньчорой, с одной стороны, а с другой стороны — старуха неоднократно говорит о сходстве своего «старчества» с Нинкиным «ребячеством». Как видно, и на этом уровне мира формальному разобщающему механизму противопоставляется неформальная глубинная общность (или, по крайней мере, идея такой общности) народной модели мира. Разноименность отсутствующей Таньчоры раздваивает ее. Как «Таньчора» — она соотносится с глубинным началом старухиной (народной) модели мира (о чем свидетельствует и диалектность этой формы имени), с прежним его состоянием (это ведь ее, так сказать, давнее, еще деревенское имя), и как «Таньчора» — она «ощутимое отсутствие». Как «Татьяна» — она соотносится с отчужденным миром (на что указывает неиндивидуальность этой формы, ее канцелярско-городской ореол), и как «Татьяна» — она «не-приехавшая»

Заметим еще, что повествователь пользуется, как правило, наиболее нейтральными формами имен. Для повествующего субъекта *Последнего срока*, например, существует только нейтральное «Татьяна», форму «Таньчора» он вводит либо тогда, когда передает речь старухе, либо когда становится на ее точку зрения. Поэтому — и это хотелось бы подчеркнуть особенно сильно — имя персонажа (здесь: «Татьяна») в употреблении повествователя и это же имя (здесь: «Татьяна») в употреблении других персонажей произведения далеко не одно и то же: первое нейтрально и объективно, второе же моделирует отношения между персонажами, а в итоге и вообще человеческие отношения. Чтобы поставить точку над «i», скажем так: у Таньчоры из *Последнего срока* не два, а три имени — идентифицирующее повествовательское «Татьяна», совпадающее с ним по форме «Татьяна» в употреблении ее сестер и братьев; отличное по форме индивидуализированное интимное «Таньчора» в употреблении ее матери; но и там, где имеется только одна форма, на самом деле это по крайней мере два омонимных имени — исходящее от повествователя и исходящее от внутритекстовых лиц.

Авторское вмешательство в случае имен выражается иначе: при помощи их выбора и при помощи отсылок ко всяческим коннотациям. В таких случаях имя часто функционирует на правах своеобразного эпитета. Таковы многие имена у Гоголя, Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Сухово-Кобылина, Чехова, Белого, Олеси, Булгакова и у многих других писателей. Покажем это явление на одном примере — на имени «Смердяков».

Основная ассоциация возникает в данном случае за счет прямой связи со словом «смердеть». Данная связь усиливается еще и дополнительно, так как отсылает к сфере вульгаризмов (к «смердеть», а не, например, к менее пейоративному «вонять»). Естественно, что при таком усилении данная фамилия в первую очередь воспринимается наравне с оценкой, а сам персонаж локализуется на отрицательном полюсе. Но это наименее существенный аспект разбираемого име-

ни, и не он нужен Достоевскому. Как подсказывает контекст, за выбором именно этой формы стоят более серьезные причины.

Фамилия Смердякову, согласно сюжету романа, сочинена Федором Павловичем Карамазовым: «назвал он его Смердяковым, по прозвищу матери его, Лизаветы Смердящей». В круг коннотаций фамилии «Смердяков» включается, таким образом, как сочинитель со своим именем «Карамазов», так и «Лизавета Смердящая», но не только как формула, а и как носительница этой формулы или прозвища. Прозвище примечательно тем, что оно весьма откровенно ассоциировано с наименованием святых. Сама же Лизавета Смердящая сочинена Достоевским по образцу «юродивой»; как к «юродивой» или «блаженной» относится к ней и местное население. Сакральные ассоциации переносятся дальше на Смердякова и оформляются в следующей реплике Григория: «Божье дитя-сирота — всем родня, а нам с тобой подавно. Этого покойничек наш прислал, а произошел сей от бесова сына и от праведницы». Но из этой же реплики видно, что в Смердякове присутствует и прямо противоположное начало — «бесовское» (ср. 4.1), которое утверждается, кроме того, и другими сюжетными обстоятельствами: загадочное появление Лизаветы перед родами в саду Карамазова — «Одни уверяли, что ее "перенесли", другие — что ее "перенесло"» (где под «перенесли» подразумеваются 'ангелы', а под «перенесло» — 'нечистая сила'); рождение Смердякова в бане: «Отворив баню, он увидел зрелище, перед которым остолбенел: городская юродивая, скитавшаяся по улицам и известная всему городу, по прозвищу Елизавета Смердящая, забравшись в баню, только что родила младенца»; жестокость в раннем детстве: «В детстве он очень любил вешать кошек и потом хоронить их с церемонией», вызывающая негодование Григория: «Ты разве человек, — обращался он прямо к Смердякову, — ты не человек, ты из банной мокроты завелся, вот ты кто... и, наконец, уже прямое выяснение смысла бани как дьявольского локуса в главе *Это он говорил!*, где Иван рассказывает Алеше о посетившем его черте: «Но он не сатана, это он лжет. Он самозванец. Он просто черт, дрянной мелкий черт. Он в баню ходит».

«Бесовское» начало скрыто и в имени «Смердяков». С одной стороны, связь со «смердеть» открывает перспективу для ассоциаций с христианскими эпитетами по поводу дьявола типа «смердный» (в частности, базирующихся на ассоциации с якобы распространяемой дьяволом подземной, адской серной вонью, а точнее, горячей серы). С другой стороны, в составе имени «Смердяков» не сложно обнаружить и отсылку к слову «смерд». Отсылка эта, кстати, дается в самом тексте *Братьев Карамазовых* в главе *Это он говорил!*: разговор Ивана с Алешей построен так, что почти подряд следуют друг за другом слова «лакей» — «смерды» — «Смердяков» («О, ты идешь совершить подвиг добродетели, объявишь, что убил отца, что лакей по твоему наущению убил отца... «Я не хочу, чтобы меня смерды хвалили!»; «Но вот умер Смердяков, повесился — ну и кто же тебе там на суде теперь-то одному поверит?»). «Смерд» некогда означало «мужик, холоп, раб», в XIX веке относилось также к крепостным слугам; производные формы типа «смердюк» означали «животное» и т. п. Напомним еще, что

в мифологии «раб» соотносился с царством смерти. Результат таков, что «Смердяков» в той цепи ассоциаций соотносится с хтоническим началом и что как раз поэтому он и может быть в определенной степени двойником Дмитрия. Имя «Дмитрий» восходит к Деметре — богине плодородия и земледелия (см.: Петровский 1966, с. 97). Но если в Дмитрие слиты воедино оба начала 'земли' и предполагается 'возрождение', то в случае хтонического 'смерда-раба' эксплицируется только 'смерть' (о противостоянии этих персонажей во всей четырехчленной структуре см. 4.1). Связь Смердякова с «бесом» и «праведницей» в свою очередь отражает его 'антимедирующую' позицию между Иваном и Алешей.

Таким образом, в имени «Смердяков» присутствует несколько смыслов, которые призваны отображать его сущность, но напомним, что эти смыслы активизируются и становятся заметными только благодаря соответствующему контексту в широком смысле — как словесной реализации, так и сюжетной.

На этом, конечно, семантика имени Смердякова не заканчивается. Напомним одну деталь из «именной» истории Смердякова — его

Окрестили и назвали Павлом, а по отчеству все его и сами, без указу, стали звать Федоровичем. Федор Павлович не противоречил ничему и даже нашел все это забавным, хотя из всех сил продолжал от всего отсекаться. В городе понравилось, что он взял подкидыша. Впоследствии Федор Павлович сочинил подкидышу и фамилию: назвал он его Смердяковым, по прозвищу матери его, Лизаветы Смердящей. Вот этот-то Смердяков и вышел вторым слугой Федора Павловича и проживал, к началу нашей истории, во флигеле вместе со стариком Григорием и старухой Марфой. Употреблялся же в поварях. Очень бы надо примолвить кое-что и о нем специально, но мне совестно столь долго отвлекать внимание моего читателя на столь обыкновенных лакеев.

Здесь очень важно, что Смердякова зовут «Павлом Федоровичем». Сохраняется, таким образом, не подтвержденный, но и не опровергнутый намек на его сыновство Федора Карамазова. Далее, имя Смердякова являет собой зеркальное отражение имени старого Карамазова — Федора Павловича, в результате чего Смердяков получает статус «обращенного Карамазова». Немаловажен также факт, что фамилию сочиняет (можно бы сказать — «дает») подкидышу сам Федор Карамазов. Имена «Карамазов» и «Смердяков» становятся тут своеобразными синонимами (особенно если воспользоваться переводом части «кара-»: получится «черномазый», а это уже такой же эпитет по отношению к черту, как и «смердячий»; к тому уместно иметь в виду, что «Карамазов» носит восточную, азиатскую окраску, что еще сильнее связывает эту фамилию с бесовскими ассоциациями, с хтоническим, с загробным — ср. в шуточной оде Державина *Похвала Комару* соотносительность хтонического комарьего начала с азиатским мотивом и с потусторонним миром: «По усам — ордынский князь [...] По лёту — дух небесный»). Имя же «Павел» происходит от латинского *paulus*, что значит «маленький» (ср. слова Ивана о морочащем его черте: «Но он не сатана, это он лжет. Он самозванец. Он просто черт, дрянной мелкий черт») и низводит его носителя в ранг «нулевой ценностной категории» (см. 4.1). При этом небезынтересно отметить, что из всех Карамазовых только этот получает имя латинского происхождения, т. е. опять-таки как бы 'запредельного'.

На сюжетном уровне процитированный отрывок включает Смердякова и в отношения с Григорием — Смердяков «вышел вторым слугой Федора Павловича» и прямым антиподом Григория. Григория, который по отношению к Федору Карамазову наделен теми же чертами, что и Алеша, и который при Федоре Карамазове иногда играет роль «охранителя» (по этимологии — от греч. grēgoreō — это имя значит «бодрствовать», а Алеша — от греч. alexō — «защищать», см. Петровский 1966, с. 44–45 и 90–91).

Имя «Павел Федорович Смердяков» являет собой хотя и насыщенный семантически, но не сложный пример значимого имени, поскольку ключ к его прочтению задан уже самой его формой. Несколько проще по функции, но зато гораздо труднее отгадывается значимость таких имен, которые отсылают к своей древней этимологии, к историческим, общекультурным, литературным и другим контекстам. Как правило, отгадка всегда присутствует в тексте данного произведения, но манифестируется она не всегда одинаково четко.

Так, например, в случае *Мастера и Маргариты* на ассоциации персонажей этого романа (Мастера, Маргариты и Воланда) с персонажами Гетеовского *Фауста* (Фаустом, Маргаритой и Мефистофелем) наталкивает эпиграф, взятый из *Фауста*. Из имен, однако, повторяется тут только имя «Маргарита». Имя же «Воланд» отсылает к *Фаусту* менее очевидным образом, так как в *Фаусте* оно появляется только раз («господин Воланд») — «как одно из иносказательных определений дьявола» (Лакшин 1968, с. 291). Но не это совпадение функционирует в романе — оно вводится для того, чтобы отослать к еще более глубокой традиции. Кассирша из театра «Варьете» пытается припомнить, как звали таинственного мага и воспроизводит имя Воланда не совсем точно — как «Фаланд». Неточность знаменательна. Как показывает Лакшин (там же, с. 291), «Имя Faland — что значит «обманщик», «лукавый» — употреблялось для обозначения черта уже средневековыми немецкими писателями. Так что [...] кассирша [...] не совсем ошибается». Ассоциации с *Фаустом* из-за этого никак не снимаются, но они не единая и не последняя инстанция, а всего лишь промежуточная, более же глубокую инстанцию следует искать в культуре средневековья (откуда, кстати, выводится и понятие «мастера»).

А вот другой пример значимого имени — Николай Всеволодович Ставрогин из *Бесов* Достоевского. Общеизвестно, что основной темой романа является деперсонализация человека (см. прежде всего обстоятельные комментарии, обобщающие историю романа и литературу о нем в: Достоевский, т. 12, с. 161–276; в сжатой форме основные идеи романа и его исследований излагаются в статье: Przybylski 1972). Главной же силой, которая разрушает «Я» и уничтожает личность, является безверие. История Ставрогина, с этой точки зрения, — история не только «страдающего от отсутствия у него внутреннего центра» (Достоевский, т. 12, с. 231), но и саморазрушения, самоуничтожения. Последнее станет совсем очевидным, если мы учтем, что фамилия «Ставрогин» образована от греческого staurys (что значит «крест») и что она «намекает на высокое призвание ее носителя» (Достоевский, т. 12, с. 230). Отрицание веры (креста или Христа)

превращается, таким образом, и в отрицание собственной сущности. Обрести личность, стать «Я», Ставрогин может лишь выполняя заложенное в нем, в его имени, предназначение (или потенцию), то есть отождествляясь со своим именем. Отсюда в нем такая небывалая потребность креста, кары, всенародной казни, ибо только они могут ему обеспечить его «Я». Неверие же в крест не позволяет ему, этому «Я», даже сколько-нибудь оформиться. Такое «Я» может быть выражено именно при помощи библейской формулы «ни холоден, ни горяч», которой отведено особое место в главе У Тихона:

— Совершенный атеист стоит на предпоследней верхней ступени до совершеннейшей веры (там перешагнет ли ее, нет ли), а равнодушный никакой веры не имеет, кроме дурного страха.

— Однако вы... вы читали Апокалипсис?

— Читал.

— Помните ли вы: «Ангелу Лаодикийской церкви напиши...»?

— Помню. Прелестные слова. [...] Я знаю, знаю место, я помню очень, — проговорил Тихон.

— Помните наизусть? Прочтите!...

Он быстро опустил глаза, упер обе ладони в колени и нетерпеливо приготовился слушать. Тихон прочел, припоминая слово в слово: «И ангелу Лаодикийской церкви напиши: сие глаголет Аминь свидетель верный и истинный, начало создания Божия: знаю твои дела; ни холоден, ни горяч; о если бы ты был холоден или горяч! Но поелику ты тепл, а не горяч и не холоден, то изблюю тебя из уст моих. Ибо ты говоришь: я богат, разбогател, и ни в чем не имею нужды; а не знаешь, что ты жалок, и беден, и нищ, слеп, и наг...»

— Довольно, — оборвал Ставрогин, — это для середины, это для равнодушных, так ли?

В окончательном варианте *Бесов* этимология имени Ставрогина не расшифровывается, но в одном из предварительных списков имеется очень прозрачный намек на нее и на саморазрушительную сущность Ставрогина (Достоевский, т. 12, с. 108):

Документ этот, по-моему, — дело болезненное, дело беса, овладевшего этим господином. [...] Основная мысль документа — страшная, непритворная потребность кары, потребность креста, всенародной казни. А между тем эта потребность креста — все-таки в человеке, не верующем в крест, — «а уж это одно составляет идею», — как однажды выразился Степан Трофимович в другом, впрочем, случае.

Всегда, или почти всегда, значимость имени согласовывается с содержанием персонажа (ср. хотя бы Смердякова и смыслы его имени), пример же Ставрогина ценен именно тем, что его сущность заключается в отрицании своего имени — имя и персонаж распадаются на два взаимоисключающих начала. Возможно, что второе — отрицающее — начало содержится в отчестве Ставрогина, во «Всеволодовиче», которого расшифровку позволительно усматривать в процитированной выдержке из Апокалипсиса: «Я богат, разбогател, и ни в чем не имею нужды». Но это лишь догадка, нуждающаяся в тщательной проверке по всему тексту *Бесов*. Исключительность примера Ставрогина объясняется все-таки просто. Получи он иное имя, не теологического характера, Достоевский вряд ли бы строил его на опровержении. Дело в том, что по теологическим представлениям человек, рождаясь в мир сей, наделен изначальной Божественной

потенцией и изначальным Божественным движением, самостоятельной волей, смыслом. Однако тварный мир автономен лишь относительно — он не может проявить полученного дара, если его изначальные логосы (logoi) не сохраняют своего единства с создавшим их Божественным Логосом. Хотя logoi тварного мира и являют собой единство в едином Логосе, они не тождественны ни с сущностью Бога, ни со своей инцидентальной вещной ипостасью. Самотождество отдельного создания («твари») возможно лишь в случае, если это создание устремлено к своей подлинной цели (skopos) — к Богу, если выполняет задачу своего логоса, т. е. цели, ради которой и было создано. Истинная цель отдельной твари — не созерцание непостижимой и недостижимой Божественной Сущности, а приобщение к движению в Боге, к Божественной энергии и трансфигурация, перевоплощение, открытость для Божественной деятельности в мире. Мир создан, дабы участвовать в Боге, Боге, Который стал не только первопричиной мирового движения, но и является окончательной целью и окончательным смыслом («логикой») этого движения. В нынешнем ущербном состоянии тварный мир исполняет эту «задачу» неадекватно, почему и стал царством и орудием демонических сил («хаоса»). Демонизм мира идет от того, что он потерял свои первичные значения и направленность — вместо восхождения к Богу он поддался своей материальности, телесным страстям, соблазну, которые еще сильнее упрочивают власть смерти. Ослабить эту власть и возобновить исходную энергию logoi помогает тварному миру и человеку участие в священнодействии, в литургии, в освящении себя и мира, для чего служит сложная система богослужений, благословлений, крещения, причастия, в чем активно содействуют и покровительствующие силы небесные — вся иерархия ангельских чинов с возглавляющим их Архангелом Михаилом как посредником между Богом и родом человеческим (см: Meyendorff 1984, s. 170–177; Evdokimov 1964; ср. еще: Антоний 1921, с. 117 и след.). Дар крещения и получаемого при крещении имени не имеет значения очищения от первородного греха, он означает «второе рождение»: бесформенной жизни он сообщает форму и цель, смысл. После крещения открывается путь к Богу, к тождеству твари с ее логосом, а логоса с Логосом. Поэтому получаемое имя оформляет личность человека по Божественному плану, с одной стороны, а с другой — вооружает ее против соблазна бесформенного хаоса (в частности, путем соотнесенности имени с покровительствующим святым). Поэтому же восстание против Бога оборачивается катастрофическим восстанием против самого себя же, разрушением собственной личности, деперсонализацией (ср.: Антоний 1921, с. 117 и след.).

Ставрогин — не только «Ставрогин», но еще и «Всеволодович» и «Николай». Греческое личное имя Nikolaos происходит от *nikē* — победа и *laos* — народ (Петровский 1966, с. 166), что может означать: «народный победитель» Св. Николай, или св. Никола в русской традиции, часто контаминируется с Богом, с Архангелом Михаилом, считается посредником между Богом и человеком, русским Богом, мужицким покровителем, и в то же время в народной традиции он обладает рядом черт, унаследованных от языческого божества Волоса,

противника Громовержца (см.: Успенский 1978 и 1982). Поэтому его (Ставрогина) восстание против Бога не исчерпывается собственной деперсонализацией — такая же катастрофа и такая же деперсонализация угрожает и народу, России. Более того, именуя Ставрогина «Иван-Царевичем», Петр Верховенский играет на этимологии имени «Николай» = ‘народный победитель’, апеллирует к хтонической, так сказать, ‘Волосовой’ сущности, присутствующей в омонимном «Николай» (или «Никола»), соблазняет его с ролью псевдозащитника, псевдозмееборца (т. е. подложного Ивана-Царевича) и прочит к роли противника Громовержца, противника Бога, узурпатора. «Всеволодович» в какой-то мере повторяет смысл «Николая». В разбираемом плане оно тоже амбивалентно. Но в какую сторону разовьются потенции, заложенные в «Николае» и «Всеволодовиче», зависит от того, как будет выполнена носителем этих имен миссия, обозначенная именем «Ставрогин»: примет ли он ‘крест’ и станет на путь возрождения и приобщения к Богу или же отвергнет и погрузит все в хаос.

Взятое в отдельности, имя персонажа только частично нечто значит. Как и любой другой элемент произведения, оно значимо лишь как включенное в структуру произведения, т. е. в своем соотношении с другими элементами своего же уровня (с другими именами в произведении) и с другими уровнями, хотя бы с контекстами, в которых оно появляется. В случае имени «Николай Всеволодович Ставрогин» это будут, например, все другие формы этого имени, все другие именованья Ставрогина (его клички или прозвища типа «князь», «принц Гарри», «Иван-Царевич», «Гришка Отрепьев», «Степан Разин») и контексты их употреблений, все имена и прозвища остальных персонажей романа и контексты. Так, столкновение в одном контексте Ставрогина и Верховенского может активизировать, например, как их родственность друг другу (св. Никола и св. Петр объединяются, в частности, как привратники рая, водители душ), так и их антогонизм (св. Петр иногда одерживает верх в споре с Богом; см. Успенский 1982, с. 125–127), почему, хотя один «Всеволодович», а другой «Верховенский», последний все-таки ‘выше’ первого и как бы своим именем и покровителем Петром уполномочен определять функции Ставрогина: например, определять его в «Иван-Царевичи»; при этом бесполезно обратить внимание на некоторую асимметрию их имен: «Всеволодович» — отчество, знак второй ‘генерации’, типа «царевича», «князя»; «Верховенский» — знак самостоятельности как фамилия и знак ‘начальности’ как производное от ‘верх’ Это бросает определенный свет на прозвища Ставрогина: во всех них просматривается смысл ‘второстепенности’, ‘заместительства’, ‘посредничества’ Не исключение в этом ряду и «Степан Разин» — это имя тоже отсылает к преданию о скрывающемся и еще живущем Разине, как и имена «Отрепьев» или «Иван-Царевич». С тем что отсылка к Разину наиболее эксплицитно выявляет интенцию подлога. Напомним слова Разина в одном из распространенных в XIX веке преданий о том, что Стенька Разин еще жив и страшно мучается и что «мать-сыра земля не захотела принять его костей, и потому нет ему смерти»:

Меня земля не приняла за мои грехи; за них я проклят и суждено мне страшно мучиться. [...] Но когда пройдет еще сто лет, на Руси грехи умножатся, люди станут забывать Бога и зажгут перед образами сальные свечи, вместо восковых, тогда я снова явлюсь на белый свет и стану бушевать пуще прежнего. Расскажите про это всем на святой Руси! (Афанасьев 1868, с. 451, 452).

В бытовом сознании преобладает представление о неразъединяемости имени и носящей это имя личности, хотя с лингвистической точки зрения связь имени с личностью истолковывается как чисто условная. Литература поэтому может успешно пользоваться как одним, так и другим механизмом, особой моделирующей функцией может нагружаться как расторжение имени и его носителя, так и их идентификация.

Так, например, в пьесе Вассермана *Полет над гнездом кукушки* (по роману Ken Kesey *One Flew Over the Cuckoo's Nest*) пациенты психиатрической лечебницы отказываются объединить написанное на кровати имя «Мак-Марфи» с лежащим на этой же кровати их оперированным другом Мак-Марфи. Дело в том, что Мак-Марфи подвержен такой операции мозга (лоботомии), после которой принципиально меняется личность человека (остальные пациенты об этом прекрасно знают и даже предупреждали Мак-Марфи о ее последствиях). В глазах друзей личности Мак-Марфи не стало, поэтому и имя уже не может относиться к лежащему телу. Оперированного не признают как Мак-Марфи и убивают его, сохраняя этим актом прежнее тождество и свой прежний миф о нем. Моделирующая функция этого акта тем очевиднее, что по сути дела вся пьеса демонстрирует борьбу за личность с обезличивающей системой — лечебницы на сюжетном уровне и общества на более абстрактном. (Постановка 1977 года в: Warszawa, Teatr Powszechny, reż. Zygmunt Hübner; ср. несколько иное решение обсуждаемого эпизода в фильме, поставленном по тому же роману Милошем Форманом.)

Нередко искусство пользуется также и меной имен персонажей. Один из примеров — повесть Леонова *Evgenia Ivanovna*, где даже один перевод имени в латинский шрифт (и подразумеваемое несколько иное произношение) тесно сопряжен с изменением личности героини, с ее отказом от самой себя прежней, от своего прошлого и от своих тайных надежд — вновь попав на родину, она постепенно убеждается, что она тут уже чужая среди чужих людей и в чужой стране (эта чуждость на сюжетном уровне подчеркивается еще и тем, что в родные края она так и не заехала и побывала лишь на Кавказе).

А вот более сложный пример обмена имен, а этим самым и личности — судьба Бертоне из фильма Роберто Росселлини *Генерал Делла Ровере*. Приведем наблюдения Лотмана (1973b, с. 71–72) на эту тему:

[...] Бертоне скрывается под ложным именем инженера Гримальди (или полковника Гримальди). Вместе с этим именем он, сам того не зная, присвоил себе важные преступления против немецких оккупационных властей — Гримальди разыскивается за помощь партизанам. В глубине души симпатизирующий герою полковник Мюллер не без иронии спрашивает его: кем он предпочитает предстать перед судом — Бертоне или Гримальди? Герой не испытывает на этот счет ника-

ких колебаний: как мелкий жулик Бертоне он рискует лишь тюремным заключением, а приближающееся окончание войны сулит амнистию, в роли же Гримальди ему гарантирован расстрел. Герой — мелкий жулик и предпочитает им оставаться. И хотя это решение вполне естественно, оно даже разочаровывает шефа гестапо — он окончательно убеждается, что этому не лишенному обаяния ничтожеству чужды любые возвышенные порывы.

Так определен характер героя, которому все тот же Мюллер предлагает для спасения себя оказать услугу гестапо — разыграть роль якобы захваченного в плен (на самом деле — убитого) героя Сопротивления генерала Делла Ровере, войти в сношения с подпольщиками и выдать их немцам. Бертоне оказывается в тюрьме в роли аристократа, профессионального военного, патриота и героя, которому даже враги вынуждены высказать уважение.

Перед нами — подопнок, играющий роль героя. [...] Однако события разворачиваются вопреки всем, столь тщательно установленным, инерциям ожидания. Дальнейшая судьба Бертоне — борьба между его сущностью мелкого жулика (но и артиста, в какой-то мере — ребенка, сохранившего в душе искры наивности и таланта) и принятой им на себя ролью. Пройдя все круги ада, бомбежки, ожидание смерти, находясь под облагораживающим воздействием принятой на себя роли, он превращает маску в сущность, с т а н о в и т с я генералом Делла Ровере. Эта удивительная трансформация происходит на глазах у ошеломленного зрителя и совершается с бесспорной убедительностью. Герой добровольно идет на смерть, умирает, не выдав уже открывавшихся ему подпольщиков, пишет предсмертную записку чужой жене и чужому сыну и — присвоив себе даже аристократические предрассудки своего alter ego — под дулами эсесовских автоматов благословляет Италию и короля.

На обмен имен построен и фильм Антониони *Профессия: репортер*. Герой этого произведения использует случайную смерть своего случайного соседа в отеле, переодевает умершего в свой костюм и оставляет при нем свои документы, а сам присваивает себе имя умершего (вместе с документами и костюмом). Он создает мистификацию собственной смерти, но это не детективная мистификация, а попытка коренным образом изменить свою личность, стать другим. В финале фильма происходит действительное отождествление, но в крайней ситуации — ситуации аналогичной смерти в аналогичном отеле.

В пределах единичного произведения такой обмен планом выражения (именами, телами) и планом содержания (личностями) прочитывается только частично: его смысл детерминирован той структурой, теми реляциями между элементами текста и мира, в которые он включен. Полный же свой смысл он раскроет лишь тогда, когда мы будем рассматривать в рамках той моделирующей системы, которая порождает произведения (единичные структуры) данного типа. Как уже говорилось в 1.4 и 1.5, единичное произведение (единичная частная структура) может реализоваться на некотором узком отрезке определенного кода или системы и поэтому часто и вовсе не походить на свою систему и даже производить впечатление «иносистемного». Аналогичное явление мы отмечали также и в случае изолированного «приема»: взятый вне системы, он теряет свою информативность, производит впечатление «универсального», но по своей сути механического и холостого, рассматриваемый же соответственно с его местом в определенной системе, он теряет тождественность самому себе и распадается на столько внешне похожих, но содержательно различных «приемов», в скольких системах он выступает (см. 2.4.5). Однако возможны и такие произведения, структура которых совпадает со всей моделирующей системой. В таких случаях,

как правило, в произведении не только строится мир по законам некоторой системы, но этот же мир при помощи этой же системы и описывается: и мир и его язык описания (см. 1.3) в плане выражения совпадают друг с другом, совпадают они и в плане содержания, разница же между ними определяется их статусом: один элемент является объектом, принадлежит миру, а другой (его же подобие) принадлежит «языку», становится описывающей категорией. Для реципиента произведения это значит, что он в одном и том же произведении получает все по крайней мере удвоение. Если это персонаж, то он должен быть раздвоен: раз выступать как некое реальное лицо в некоем реальном мире, а во второй — как категория типа ‘человек’, ‘личность’ и т. п., описывающая тот единичный случай. Персонаж сам для себя в таком построении есть и инвариант (системный элемент) и вариант (частный случай, порождаемый системой). Так построен, например, фильм Полянского *Le Locataire* по роману Роланда Топора *Le locataire chimérique* (его анализ см. в: Balcerzan 1978, s. 47–49). В литературе, где возможно повествование от первого лица, это ведет к удвоению повествователя (ср. хотя бы *Школу для дураков* Саши Соколова и разбор этого романа в: Ingold 1979).

Мена плана выражения (тел и имен) известна в культуре и искусстве древле и периодически активизируется по наши дни. Но всякий раз она значит нечто иное и иначе моделирует мир. Так, известные нам мифические или хотя бы сказочные обмены или сходные с ними обмены в античной литературе строятся на мене облика (плана выражения) и сохранения личности (сущности, плана содержания). Легко заметить, что в данном случае упор ставится на тождество личности или сущности объекта в любых обстоятельствах, на его инвариантность и независимость от плана выражения. Выражаясь современным языком, надлежало бы сказать, что тут мы имеем дело с овладением представлением о системе и ее отличием от ее же частных реализаций (текстов), а уже — с формированием представления об условности связи знака с обозначаемым.

В иной системе, где предполагается тождество плана выражения и плана содержания, мена плана выражения расценивается как явление не только нежелательное, но и как явление, угрожающее мироустройству: расторжение такого тождества воспринимается как разрушение старого мира. Поэтому мена внешнего облика или имени влечет тут за собой потерю собственной сущности и отождествление с сущностью, предполагаемой новым планом выражения. Поэтому, например, в *Божественной комедии* Данте наиболее тяжко наказаны не убийцы, а обманщики, лгуны, фальшивомонетчики. Более того, они наказываются своим же преступлением, т. е. подменным внешним обликом (см. Lotman 1980, s. 131–133).

Популярные в XIX веке подмены, получающие вид ложных самоубийств (ср. *Что делать?*, *Живой труп*), имеют характер самовыключения из одной социальной сферы или из одной бытовой синтагматики и включения в другую, т. е. это не мена личности или облика, а мена места в системе, порыв связей с неустраивающей системой. Примечательно при этом, что такое срывание связей передается здесь при помощи метафорической смерти. Дело в том, что в так по-

строенной культуре, как уже говорилось, «нечто значить, быть кем-то, существовать» значит «быть частью чего-то более важного», а «находиться вне этого более важного, не быть его частью» значит «не существовать» (см. 4.1). Личность как таковая самостоятельного значения здесь не имеет, она ценна и значима за счет своего вхождения в некую синтагматику. Поэтому и нарушение обязующих в такой «синтагме» функций (норм) выталкивает нарушителя за пределы этого социума и часто кончается физической смертью (см. судьбу Анны Карениной). Личность теряет здесь свое право на «личность», она регламентируется социумом. Так личность отчуждается от социального индивидуума.

Распространенные в XX веке детективы обыгрывают все три эти модели. При этом статус «личности» передается здесь обществу (самому институту правосудия или же носителю общественных норм типа частного детектива или вообще частного лица, как у Агаты Кристи), жертва, как правило, играет роль двойника «общественной личности», ее варианта, в результате чего строится картина «самозащиты» системы от ее нарушителей. Преступник, хотя и получает иногда черты яркой личности, личностью не является: ему свойственно пребывать вне санкционированной социальной «синтагмы», менять облик и вместе с ним менять и свое «Я», которое неустойчиво, не обладает тождеством самому себе. Преступник часто наказывается тем, что, присваивая себе чужие документы и чужой внешний вид (обычно — своей жертвы), присваивает и преступления их владельца. Короче говоря, сам того не ведая, детектив удерживает в нашей памяти прежние представления о личности, о ее связи с ее физическим носителем и о ее связи с социумом. Детектив историчен (преходящ), как и любой другой жанр. Поэтому позволительно усматривать в нем подготовительную фазу культуры к новому понятию личности, своего рода пересмотр или ревизию накопленного опыта. В этом плане, по-видимому, следует рассматривать и те примеры с обменом именами и личностями, которые мы тут приводили. Они, вероятно всего, должны рассматриваться как более или менее выразительные проявления нарцисстической тенденции в культуре и как преддверие новой диахронической системы (см.: Дёринг-Смирнова, Смирнов 1982, с. 128–130 и Смирнов 1983, с. 21–45).

Пример *Полета над кукушкиным гнездом* показывает, что личность перестала быть собственностью ее носителя, она превратилась не только в объект, аналогичный любым другим, но и в «изделие»: ее можно изымать, разбирать на части и заново, по усмотрению системы, складывать. Пример фильма Полянского показывает, как это делается. Личностью стало не уникальное, а унифицированное, личность уже не творческая инстанция, а продукт самовоспроизводящейся безличной системы. Личностью стала сама система. Итак, если позитивизм показал унифицирующий механизм на уровне общества как текста, то современная культура показывает унификацию на уровне системы. Эта система, оказывается, уже не нуждается даже в текстах, в своих реализациях. Наоборот, заинтересована в тождестве всех своих «знаков», чем по сути дела упраздняет и самое себя. Такова, в частности, суть снятия исключительно всех

дистинктивных признаков (различий) в мире *Le Locataire* вплоть до биологических и вплоть до самой гибели, которая показана театрализованно и к тому дважды и этим самым ставит под вопрос вообще возможность какой-либо реальности, кроме абстрактной реальности и осязаемости системы. Дабы не отождествлять происходящего в современном искусстве с «выталкиванием» в искусстве XIX века, обратим внимание на то, что там, где система равна тексту и равна референтам ею порожденного текста, «выталкивать» некуда. Эта система может только редуцировать, превращать еще нечто текстовое в системное, т. е. она может только уничтожать и поглощать некий остаток, с ней не тождественный, в себя. Поэтому у Полянского его «жильцу» некуда бежать: всюду одно и то же, поэтому он не выталкивается, а затачивается, приобщается к системе: запреты аннулируют его отличия, а взамен за них он получает унифицирующие и предусмотренные системой безличные права или признаки (так, в кафе у него не может быть своих вкусов и навыков, а только регламентированные — от места, кофе, сигарет не его марки, по время посещения и позе). Из референта (личности) и из социальной («речевой») единицы он превращается в абстрактный неотличимый от других «знак», а точнее, лишенную плана выражения позицию в системе. Таков другой смысл удвоений в фильме Полянского. Это удвоение и создает язык адекватного описания современного мира, и эксплицирует сходный с ним язык (структуру) этого же современного мира.

Вернемся теперь к более простым функциям мены имен. В некоторых случаях она используется как сигнал достоверности повествуемого. Такова функция мены имен в *Герое нашего времени*. Публикуя *Журнал Печорина*, повествователь оговаривается: «я переименовал все собственные имена» и «в моих руках осталась еще толстая тетрадь, где он рассказывает всю жизнь свою. Когда-нибудь и она явится на суд света; но теперь я не смею взять на себя эту ответственность по многим важным причинам». Но эта иллюзия достоверности иная, чем встречаемая в современной литературе или в фильме. Современная такими оговорками отсылает к действительности, снимает разницу между миром произведения и миром внетекстовым. Лермонтовская же (и романтическая вообще) указывает на достоверность текста, на невмешательство «издателя» в его текст. Достоверность действительности отодвигается на второй план, на первый выдвигается статус произведения как «чужого текста». Ответственность за «правдивость» такого «чужого текста» и за его литературные достоинства с мнимого издателя снимаются. Такой «издатель» вправе ничего больше не знать, как только то, что находится в попавшем к нему случайно «чужом тексте». Во втором случае ответственность за правдивость возлагается на автора произведения, с одной стороны, а с другой — он выступает как «знающий» истину, как «посвященный».

Современный тип именования персонажей прекрасно виден в *Мастере и Маргарите*. Тут имеют место обратные операции. В случае должностных считаются вымышленными евангельских событий личным именам и топонимам возвращаются их исторические (локальные) формы: не «Иерусалим», а «Ерша-

лаим», не «Иисус», а «Иешуа» и т. д.; не «Голгофа», а семантический эквивалент «Лысый Череп» или «Лысая Гора» или не только «Гефсиманский сад», но и экспликация его обиходного значения «масличный жом» и т. п. Этим самым Ершлаимским событиям возвращается их историческая достоверность, а вошедшие в историю предания о них ставятся в позицию искажающих, во многом неверных. Однако эта мена не имела бы особого значения, если бы, с другой стороны, тем, восстановленным, именам не противопоставлялись современные сочинения, сочиненность которых названа эксплицитно: большинство из них не подлинные имена, а псевдонимы («Бездомный», «Тамара Полумесяц», «Штурман Жорж» и т. д.); если бы иные имена не совпадали с именами других исторических их носителей («Берлиоз», «Стравинский»), что ставит их в двусмысленную позицию — то ли они псевдонимы тоже, то ли случайно совпадающие настоящие; и если бы не их смешанность, неразмежеванность, в нескончаемых вереницах имен никак нельзя различить, что псевдоним, что паспортное имя, что прозвище. В контексте восстановленных или сохраненных исторических имен («Пушкин», «Маяковский», «Грибоедов», «Достоевский») вся эта современность теряет черты реальности, предстает фантасмагорией, крошечным хаосом (ср. еще неразличение и самими персонажами этого мира «Ялты» и «Ялты», литературного персонажа и реального лица, давно умершего писателя и современника и т. д.). Далее, восстановление правильных форм древних имен заставляет читателя проделать ту же процедуру и по отношению к современным, по крайней мере и в них увидеть искаженность имен современников и этим самым перебросить два «моста» — один из произведения в действительность (наподобие постулированной реалистическим романом системы идентификаций мира произведения с внетекстовой реальностью), а другой — между разными стоящими за этими именами историческими эпохами и обнаружить их типологические сходства и различия и этим самым уловить «ход истории» (ср.: Гаспаров 1978).

Возможно, однако, использование обмена имен и с прямо противоположной целью. Так, например, в фильме *Providance* (реж. Alain Resnais) старик-писатель путает имя одного из героев фильма. Оказывается, что этот герой — персонаж сочиняемого этим писателем произведения и что происходящие на экране события не реальны, а лишь воображаются, что мы попросту подсматриваем творческий процесс. Ошибки с именем стоят тут в одном ряду с переигрыванием сцен, с их разными вариантами в воображении писателя. Тут мы получаем не только фикцию, но и вообще еще не готовый текст (мир), своеобразные визуальные «черновики», которые отнюдь не скрывают своей «недоработанности» и своей «вариативности».

Впечатление большей достоверности может создаваться также и за счет не называния, подмены имен персонажей инициалами или латинским N. Чаще всего, однако, безымянность героя создает категории «типичности» или «обезличенности». В этом отношении наиболее интересным представляется рассказ Бунина *Господин из Сан-Франциско*. Его главный герой, в отличие от ряда второстепенных и эпизодических лиц, нигде в рассказе не назван и постоянно оп-

ределяется только как «господин из Сан-Франциско». Его безымянность объединяет в данном случае обе названные функции: подчеркивает и его типичность и одновременно указывает на отсутствие у него какого-либо индивидуального, личностного начала. Весь ход рассказа и все его словесное оформление задуманы так, что господин из Сан-Франциско являет собой лишь функцию от той системы мира, в которой он пребывает: не человека, а куклу (подробный разбор рассказа см. в: Faugno 1972a, s. 193–208).

В определенном смысле аналогичный, а в определенном — прямо противоположный случай безымянности наблюдается в *Мастере и Маргарите*. Главный герой романа — Мастер нигде не назван по имени, но он никак не лишен личности, наоборот, являет собой личность исключительную. Отсутствие конкретного имени ставит Мастера наравне с Воландом и переводит в универсальный план, в его лице мы имеем дело с подлинным Художником с большой буквы, а в более общем смысле — вообще с категорией 'Художник'. Получив конкретное имя, он бы превратился в конкретного художника, хотя и гениального, но все-таки единичного, не лишенного субъективного начала, не обладающего статусом принципа.

В случае типичности, конечно, мы тоже получаем определенное соответствие категории, и в этом смысле безымянность Мастера аналогична большинству безымянностей с функцией типичности. Однако система имен романа и система сюжетных обстоятельств задуманы тут для Мастера так, что он как категория приобщается к наиболее универсальному фонду человеческих культурных категорий. Не случайно назван он не писателем, не художником, а именно *мастером*, понятием, которое отсылает к средневековью, с одной стороны, а с другой — к библейскому «наставничеству». Одновременно в названии «мастер» и в его безымянности скрыта также и полемика с распространенной в 20-е годы в русской культурной жизни (литературной, театральной, художественной) категорией «мастера», под которой понималось сознательное «препарирование» изделий искусства. Poleмика сводится к попытке отстоять художественную интуицию, граничащее с Божественным художественное озарение и откровение (ср. «громкость» имен современников Мастера в романе и их на заказ составляемые, к тому же «в командировке», писания). Напомним еще, что и Воланд — не имя. Как уже говорилось, оно эквивалент не подлежащего упоминанию табуированного имени. Его универсальность обеспечена отсылками к *Фаусту* и к более ранней немецкой мифологии. Мастер и Воланд могут быть равноправными партнерами только на мифическом уровне.

В некоторых случаях роль безымянности с функцией безличности может играть также и имя. Как правило, это имя тогда типично и обыденно. Таково имя «Иван» в рассказе Толстого *Смерть Ивана Ильича*. Герой рассказа назван полностью, он — Иван Ильич Головин. Его имя отражает анонимность, безличность, категорию, которую экзистенциализм определил немецким «*man*» (передаваемым неопределенными «-ут, -ют», «-ат, -ят», «-ется»: «так все — поступают, делают, говорят, устраиваются» или: «так говорится», «так делает-

ся», где подразумевается некая неосознанная ничейная норма, нарушение которой нежелательно, даже наоборот — требуется ее выполнение, а она сама рассматривается как некая санкционирующая инстанция: на нее можно сослаться для оправдания своего поведения, вкуса, внешнего вида и т. п.). В последний момент, однако, Иван Ильич обретает свою аутентичность, становится личностью, и это, думается, отражено в его отчестве «Ильич», которое дифференцирует от остальных, любых, «иванов». В фамилии же «Головин» легко угадывается связь с «головой», с «рассудительностью». Судьба всех трех этих компонентов и есть содержание рассказа *Смерть Ивана Ильича*. Особое место занимает понятие «смерти». Если это рассказ об Иване, то это рассказ о том, как он всю жизнь был «мертв», а финал толковался бы тогда как воскресение Ивана, как приобретение личности и дифференцирующего признака «Ильич». Если это рассказ об Ильиче, то тогда это история преодоления смерти (косности, безличностности, признака «иван»). Так объясняется и финальный оксюморон рассказа (о чем будет речь в другом месте).

Вопреки распространенному бытовому безрефлексивному мнению, человек отнюдь не одноименен. Убеждение об одноименности покоится на тождественности референта, на которого указывают все его имена, например официальное паспортное имя, имя, употребляемое в товарищеской среде, имя, употребляемое в интимном семейном кругу, прозвище и т. п. Тем временем все эти имена не только не тождественны друг другу, но и вводят в их референта определенную внутреннюю дифференцированность, как бы снимают и с него тождество самому себе. Ярче всего свидетельствуют об этом примеры из именной практики имены имен, которые приводятся хотя бы в открывающей этот этюд выдержке из работы Успенского. Примеры эти говорят и еще нечто: носитель имени не властен над своим именем, он его получает от его среды или от чуждой ему среды и при помощи этого имени включается в нее или же из нее исключается (ср. постоянные переименования лиц, приобщаемых к нашему кругу приятелей, и не менее частые выталкивающие переименования, прибегающие к дискредитирующим прозвищам). Любопытна в этом отношении распространенная в школе, а через нее и шире, практика именовать некоторых писателей или их персонажей по их семейным именам или товарищеским, включающим в круг лично знакомых лиц. Таковы, например, «Саша» и «Александр Сергеевич» по отношению к Пушкину, «Лева» и «Лев Николаевич» по отношению к Льву Толстому, «Володя» и «Владимир Владимирович» по отношению к Маяковскому или «Adaś» по отношению к Мицкевичу. Хотя каждое из этих имен и отсылает к одному и тому же референту, каждое из них имеет в виду некий иной аспект этого же референта. Смешение этих наименований ведет к такой удивительной картине, в которой маленький ребенок уже есть знаменитый писатель, а писатель как общественно-культурная инстанция превращается в единичную частную личность, к тому же из круга наших более или менее близких знакомых (у польских школьников, а иногда и студентов это наблюдается в злоупотреблении словом «рап», которое в данном случае эквивалентно по функции русскому имени-

отчеству без фамилии). За этим явлением, думается, стоит унаследованная от эпохи позитивизма тенденция к смягчению границ между миром искусства и миром действительности, к приравниванию действительности к искусству.

В быту, однако, многоименность отдельным именуемым не ощущается и редко наблюдается: тот, кто для нас «Распутин», для матери или близких друзей только «Валя». Многоименность становится заметной с более отдаленной перспективы, с точки зрения постороннего наблюдателя (писателя, исследователя, и т. д.), т. е. того, кому дано видеть или знать вхождение данного человека (персонажа) в разные формальные или неформальные коллективы. Тогда литература в состоянии воспользоваться и этой особенностью имен персонажа: при их помощи персонаж внутренне дифференцируется и получает характер стереоскопического изображения. И наоборот, разноименность выдает определенную информацию и об обществе, о его расслоении по отношению к данному персонажу и стоящей за ним идее. Последнее заметно и высоко информативно в тех случаях, когда речь идет об общеизвестном историческом лице. Так, в *Войне и мире* разные именованья Наполеона и разные произношения (передаваемые разным написанием) этих именованья моделируют не столько самого Наполеона, сколько его рецепцию тогдашним русским обществом. Ср. следующие наблюдения по этому поводу (Успенский 1970, с. 41, 42, 43):

Наполеона называют «Buonaparte» (подчеркивая его нефранцузское происхождение) в 1805 году в салоне Анны Павловны Шерер; но заметим, что князь Андрей зовет его «Bonaparte» (без u), а Пьер — в противоположность всему обществу — все время говорит о нем как о «Наполеоне».

Далее, после занятия Вены французами, состоится знаменательное высказывание Билибина о Наполеоне:

— Но что за необычайная гениальность! — вдруг вскрикнул князь Андрей, сжимая свою маленькую руку и ударяя ею по столу. — И что за счастье этому человеку!

— Buonaparte? — вопросительно спросил Билибин, морща лоб и этим давая чувствовать, что сейчас будет un mot. — B u o n a p a r t e? — сказал он, ударя особенно на u. Я думаю, однако, что теперь, когда он предписывает законы Австрии из Шенбрунна, il faut lui faire grâce de l'u. Я решительно делаю нововведение и называю его Bonaparte tout court.

Далее, после успехов Наполеона, русский и французский императоры должны встретиться в Тильзите, и мы присутствуем при следующем показательном разговоре Бориса Трубецкого с неким генералом:

— Je voudrais voir le grand homme, — сказал он, говоря про Наполеона, которого до сих пор всегда, как и все, называл Буонапарте.

— Vous parlez de Buonaparte? — сказал ему, улыбаясь, генерал.

Борис вопросительно посмотрел на своего генерала и тотчас же понял, что это было шуточное испытание.

— Mon prince, je parle de l'empereur Napoléon, — отвечал он. Генерал с улыбкой потрепал его по плечу.

— Ты далеко пойдешь, — сказал он ему...

Итак, Бонапарт официально стал уже «великим человеком» и «Наполеоном», то есть тем, чем он был уже — и отчасти перестал уже быть — для Андрея и Пьера. [...]

Так, мы становимся свидетелями эволюции Наполеона в глазах русского общества — и точно так же на наших глазах произойдет изменение к нему отношения в 1812 году. Сравним авторский пересказ общественного мнения (светских кругов) в начале войны 1812 г.:

Они говорили, что без сомнения война, особенно с таким гением, как Бонапарте (его опять называли Б о н а п а р т е), требует глубокомысленнейших соображений...

Перейдем теперь к именам собственным в артикулирующих, лирических жанрах. Здесь имена редко функционируют как названия персонажей, они уподобляются здесь особым словам, лишенным предметной связи, т. е. отсылающей к объектному явлению в мире текста. Отсутствие или ослабление предметной связи усиливает остальные свойства имени. По поводу имен у Тынянова есть следующее замечание: там, где «предметные связи отсутствуют, исчезает и основной признак; вместо него могут выступать лексическая его окрашенность и возникающие в конструкции колеблющиеся признаки. Так бывает с именами собственными. «Женское имя (в стихах) так же мало реально, как все эти Хлои, Лидии или Делии XVIII века. Это только н а з в а н и я», — говорил Пушкин. И это название не только окрашивает известным образом стих, а и само может быть предопределено конструкцией. На разной ценности разных колеблющихся признаков основано употребление разных имен с одною и тою же предметною связью: Аониды — Камены» (Тынянов 1965, с. 123; высказывания Пушкина Тынянов цитирует по: А. О. Денисова, *Дневники*, ч. II, с. 328). А вот еще одно наблюдение (Сильман 1977, с. 38): «В стихах редко встречается точное имя возлюбленной поэта, хотя в посвящениях — сколько угодно. Что касается таких имен, как Беатриче, Лаура, Леила и т. д., то это имена отчасти условные и, во всяком случае, вымышленные».

В поэтическую речь имена попадают, таким образом, ради других своих достоинств — артикуляционных, звуковых, графических, ценностных (по шкале: высокое — банальное; редкое — распространенное; экзотическое — привычное и т. п.) и ради стоящих за ними коннотаций. В последнем случае имя с его этимологией и восходящими к этой этимологии коннотациями становится иногда основной темой («содержанием») стихотворения. Один такого рода пример мы уже разбирали — *Есть мощный звук: немолчною волной...* Вячеслава Иванова, где вся конструкция и «сюжет» подчинены порождению имени «Маргарита», а попутно использованы дополнительно на правах «языка моделирования» такие имена, как «Мара», «Майя», «Амфитрита» и отчасти «Сирена» (см. 1.1). А вот другой пример, в определенном смысле противоположный, — *Небо катило сугробы...* из цикла *Сугробы* Цветаевой:

Небо катило сугробы
Валом в полночную муть.
Как из единой утробы —
Небо — и глыбы — и грудь.

Над пустотой переулка,
По сталактитам пещер
Как раскатилось гулко
Вашего имени Эр!

Под занавескою сонной
Не истолкует Вам Брюс:
Женщины — две — и наклонный
Путь в сновиденную Русь.

Грому небесному тесно!
— Эр! — леопардова пасть.
(Женщины — две — и отвесный
Путь в сновиденную страсть...)

Эр! — необорная крепость!
Эр! — через чрево — вперед!
Эр — в уплотненную слепость
Недр — осиянный пролет!

Так между небом и небом,
— Радуйся же, маловер! —
По сновиденным сугробам
Вашего имени Эр.

Здесь имя артикулируется, так сказать, в обратном направлении: не от неких рассеянных в мире его признаков к сформулированию этого имени, не по принципу артикулированного оформления хаотического мира в осмысленное и упорядочивающее имя, а от имени к его сущности, от имени к его эквиваленту в мировой стихии, т. е. по принципу открывания под именем его изначального смысла, божественного логоса, и связи этого единичного, индивидуализированного логоса с Логосом мировым. Реконструкция имеющегося в виду (а точнее, исходного) имени как артикуляционно-фонического комплекса, как слова, здесь необязательна. Располагать им желательно только как вспомогательным ключом, облегчающим понимание проделываемого Цветаевой анализа. Это имя указано в посвящении цикла — «Эренбургу». Им мотивируется многократно повторяемое в тексте «Эр», им мотивируются упоминания «переулка» и «крепости» (т. е. его морфемой «-бург»), им же (т. е. его морфемой «Эрен») могут мотивироваться мотивы, связанные с 'женским началом' — «утроба», «грудь», «пещер», «женщины», «чрево», «страсть», «между небом и небом», и им, а точнее, отсутствующим, но неразрывно связанным с «Эренбургом» именем «Илья», мотивированы мотивы «грома» и «неба». Но это далеко не всё: эти ассоциации не объясняют ни мотивов «сугробов», которые на первый взгляд даже противоречат мотиву «грома», ни мотивов «наклонности», «отвесности», «сновиденности» и их завершения «осиянным пролетом», «небом», «радостью».

Текст взят из цикла, что значит, что он вправе сам по себе не объясняться, что свой смысл те или иные его компоненты выдадут лишь в контексте всего

текста, или, еще точнее, в структуре всего произведения (*Сугробов*). Центральная часть цикла, его шестое стихотворение (а всех их 11) посвящено обряду масленицы, зимнему обряду изгнания Смерти-Зимы и встречи (вызывания) Жизни-Весны или пробуждающего от зимнего сна-смерти первого весеннего грома. Масленичные гулянья, примерно с начала XIX века, сопровождалась на Руси устройством снежных городов, снежных крепостей и затем их развеселым разрушением, в частности сжиганием заранее устроенных ледяных горок. Этот обряд относительно нов, но он привился потому, что зима воспринималась в народе как некая зловещая космическая похитительница жизнеродных, плодотворных сил природы, запирающая их в глубоких подземных пещерах, в каменных ущельях, в крепостях. Такие 'подземные' пещеры, крепости или города не обязательно должны были быть локализованы буквально под землей: так мыслились и зимние облака (в противовес летним, которые мыслились стадом небесных коров или овец, обеспечивающих молоком и плодородием привычный земной мир). Так объясняется в данном стихотворении 'зимне-пещерно-городская' мотивика (о ее народных значениях см.: Афанасьев 1869, с. 696–697).

Направление вниз («наклонный Путь», «отвесный Путь») ассоциируется, с одной стороны, с тем же масляничным образом потопления Мораны (= смерти), после которого ожидается наступление власти Живы (= жизни), откуда и упоминание «осиянного пролета» и «женщин» «двух». Но у Цветаевой смерть истолковывается несколько иначе, чем в народных представлениях. Если в последних смерть ведет к возобновлению космического цикла, к возрождению земных форм жизни, то у Цветаевой такое возобновление не предполагается: у нее предполагается освобождение через смерть от материальных (связывающих, ограничивающих) форм бытия и воскресение в Жизнь, в свободное состояние Духа, лишенное каких-либо доступных чувственному восприятию признаков. Это свободное состояние духа родственно теологическому представлению о логосе, включенному в мировую устремленность (динамику) к единому Логосу. Гром, как известно, воспринимается в народных представлениях как соответствие Слова Божия, т. е. Логоса. Отсюда не только мотив «осиянного пролета» (выхода в царство Жизни), но и мотив «неба» и созвучного с ним «неба», т. е. 'слова-грома' и «радости».

Произносящее имя «Илья Эренбург» лирическое «Я» отождествляется здесь со всем мирозданием, с 'миродержицей', с началом, которое освобождает закрепощенный в имени и его носителе 'логос' и восстанавливает его истинное призвание, умерщвляет, но и воскрешает, лишает материальности (отсюда это «Я» имеет характер 'смерти' 'соблазнителя' и т. п.; отсюда само имя в тексте не произносится), но и рождает новую Жизнь (отсюда не только мотивы «чрева», но и подмена произношения имени неслышимым громовым — Логосовым — раскатом: «Эр» в последней строфе уже не упоминается, не звучит, оно стало 'эмоцией' — «Радуйся же, малOVER!»).

Слова «Не истолкует Вам Брюс», несомненно, включают текст в полемику со взглядами Валерия Брюсова. Но это пока менее важно. Форма «Брюс», пере-

кликаясь со словом «Русь», ассоциируется тут и с 'брусом', 'балкой', 'перекладной' и связывается с представлением о 'постройке' (т. е. о подлежащем разрушению масленичном укреплении), 'замкнутости' (ср. «сталактиты пещер»; «Под занавескою сонной»), которым противопоставляется «осиянный пролет». 'Брус' кроме того, может толковаться и как промежуточная, земная, бытовая, косная форма существования (в отличие от 'живого дерева').

Аналогичным образом истолковывает Цветаева и собственное паспортное имя — «Марина». Ср., например, одно из наиболее ранних ее стихотворений *Душа и имя* (из ее вышедшей в 1912 году книги стихов *Волшебный фонарь*):

Пока огнями смеется бал,
Душа не уснет в покое.
Но имя Бог мне иное дал:
Морское оно, морское!

В круженье вальса, под нежный вздох
Забить не могу тоски я.
Мечты иные мне подал Бог:
Морские они, морские!

Поет огнями манящий зал,
Поет и зовет, сверкая.
Но душу Бог мне иную дал:
Морская она, морская!

Имя «Марина» Цветаева этимологизирует, выводит из латинского «marinus», что значит «морской». Далее, она ставит знак равенства между именем и душой: «Морское оно», т. е. имя, и «Морская она», т. е. душа. И одно и другое даны Богом, т. е. являют собой изначальный Божественный логос. Этот единичный 'логос', как уже говорилось, обретает свой смысл только при условии сохранения своего единства с Логосом, т. е. если он в своем движении будет стремиться к воссоединению со своим началом, с Логосом, с Богом. Отсюда «тоска» и «мечты» «Я» тоже «морские», т. е. устремленные к воссоединению с 'морской стихией', к обретению своей предвечной полноты, абсолютного тождества самому себе, своей сущности. Уподобленный морской стихии «бал» («круженье вальса», «нежный вздох», «Поет и зовет, сверкая») все-таки не 'море', а призрачная земная жизнь («манящий зал»), по всей вероятности, 'губительная' для «души» ('логоса'). Сами по себе все эти мотивы банальны, известны в русской лирике со времен романтиков (ср. хотя бы стихотворение *Ангел* Лермонтова). Но включенные во всю цветаевскую поэтическую систему, они позволяют отчетливее увидеть основу этой системы и понять все трансформации, которым они подвергаются в последующих произведениях Цветаевой.

Ассоциации собственного имени с морем настолько сильны у Цветаевой, что ее лирическое «Я» часто становится тождественным стихии моря и локализуется на самом глубоком уровне мифических представлений лунарно-

акватического порядка. Более того, страстное увлечение Пушкиным показывает, что себя как 'морскую' обнаруживает Цветаева и в маринистической пушкинской мотивике, а то и вовсе оттуда себя выводит. Серьезный след на цветаевском «Я» оставляют также и исторические носительницы имени «Марина», как, например, Марина Мнишек. При этом цветаевское «Я» отождествляется и с литературными вариантами Марины Мнишек — с пушкинской из *Бориса Годунова* и с былинной Маринкой из цикла былин о Добрыне (ср. ее поэму *Переулочки*). Мифотеологическая подоснова просматривается также и в трактовке себя как родившейся в день Иоанна Богослова, т. е. как унаследовавшей приобщенность к Божественному Слову (ср. *Красною кистью...* из *Стихов о Москве*, а по поводу даты рождения Цветаевой в: Karlinsky 1966, p. 18).

В результате возникает ситуация, когда не автор создает текст, а текст создает автора (см. Торогов 1980), когда имя конституирует и автора и содержащийся в себе мир. Имя собственное в данном случае во многом родственно символу (см. 3.2), разница только в том, что теперь субъект и символ не разъединены, субъект как бы пребывает внутри символа и постигает или развивается в предполагаемую символом систему. Мир как предметная среда может отсутствовать, понять мир можно иным путем: произнося имена и вникая в суть произносимых имен (так построено *Небо катило сугробы...*), с собственным именем данного «Я» включительно. Последнее объясняет частый у Цветаевой сюжет погружения в себя-небесно-морскую стихию (ср. цикл *Бессонница*). Если романтические лирические «Я» страдали от непостижимости «чужого кода» и от невозможности отождествиться с запредельной смыслообразующей инстанцией, то цветаевское «Я» само есть носитель такого «Чужого кода», такой смыслообразующей инстанцией (и тут покоится разница между внешне схожими мотивами и сюжетами у романтиков или символистов и у Цветаевой). Перед цветаевским «Я» возникает проблема другого типа — не непостижимость (Цветаевой, например, чужды жалобы на «язык» — свой ли, чужой ли), а непреодолимость материальных разъединяющих земных форм бытия. Ее вопрос ставится не так: «Что это значит?» или «Как это понять?», а так: «Как преодолеть помехи (тело, время, тяготение — ср. *Прокрасться...*)?», не «Как овладеть системой?», а «Как в нее вернуться?» Поэтому, в отличие от романтиков и символистов, у Цветаевой нет «двойников», есть зато эквиваленты, «равносущности». Поэтому же, в отличие от позитивизма и поставангардных ориентаций, у нее имеет место не деперсонализация, а наоборот — обретение абсолютной Личности, абсолютной тождественности самому себе, почему и ее «смерти» — не смерти (хотя предусматривают аннигиляцию осязаемого облика), а воскресения. Деперсонализация и смерть угрожают у Цветаевой тем, кто изменит своему 'логосу', поддастся соблазну материального начала (об этих и других аспектах цветаевской системы см. в: Faryno 1981a; Faryno 1985b, c; 1987a, 1988c; Гаспаров 1982).

Авторское паспортное имя вводится в текст произведения и у Ахматовой. У нее имя «Анна» прочитывается как восходящее к древнееврейскому *Наппа* и обозначающее «приятность, прелесть, изящество», а также «милость, благово-

ление», «благодать». Эти категории становятся затем фундаментальными категориями ахматовской моделирующей системы. Точно так же в круг моделирующих средств вовлекаются Ахматовой и исторические носительницы имени «Анна» (в частности, великая княжна св. Анна Кашинская, в канун церковного праздника которой — 12 (25) июня — и родилась Ахматова; см. Мейлах 1975, с. 43 и 52).

Обратим еще внимание на факт, что в поэзии XX века получило распространение явление, прежде не известное: имя собственное носит не объект или адресат высказывания (некто «он», «она» или «ты»), а адресант, т. е. сам говорящий. Ср. например, у Цветаевой в *Кто создан из камня, кто создан из глины...*

Кто создан из камня, кто создан из глины, —
А я серебрюсь и сверкаю!
Мне дело — измена, мне имя — Марина,
Я — бренная пена морская.

С точки зрения речевой практики (в том числе и литературной) акт автономии, т. е. именованья себя говорящим по имени, — явление исключительное. Имя собственное носителем этого имени никогда не употребляется. Оно отдается другим и является своеобразным полномочием состоять в знакомстве с этим «я» и вступать с ним в контакт (ср. устойчивое бытовое правило, запрещающее непознакомленным, т. е. не обменявшимся именами, вступать между собой в разговор). Нужный же в речевом общении акт автореференции осуществляется говорящим при помощи присвоения себе местоимения «я», устраняющего необходимость дополнительных идентификаций («я тот, кто произносит 'я'»). Дополнительные идентификации или уточнения к «я» при помощи имени вводятся либо по причине особенностей канала связи (разговор через дверь; разговор по телефону), либо из-за требований употребляемого кода (письмо незнакомому; официальные документы; юридические заявления), либо же с целью «прокорректировать» нежелательное к себе обращение (типа «Миша, а не Михаил Петрович», которое уполномочивает собеседника перейти с дистанцирующей формы «Михаил Петрович» на товарищескую «Миша» или «Не забывай, что я Петров», где «Петров» подсказывает или напоминает собеседнику об особой весомости, значимости, влиятельности этого «я» и т. д.). Тогда имя носителя этого имени ставится чаще всего в позицию предиката и подчеркивает (подразумевает) некие отличительные свойства говорящего (т. е. несет эксклюзивную функцию: см. Василевская 1979, с. 142 и след.). И таков именно характер имени «Марина» в *Кто создан из камня, кто создан из глины...* Этим, однако, роль именованья самого себя говорящим субъектом не исчерпывается.

Присвоение лирическим субъектом имени собственного принципиально меняет коммуникационный статус данного текста (стихотворения). На уровне языка личное местоимение «я» является знаком без референта. Поэтому на уровне речи оно может присваиваться любым говорящим, т. е. всяким, кто обла-

дает даром речи и кто произносит местоимение «я» (см.: Бенвенист 1974, с. 294 и след.), и выполнять идентифицирующую функцию. Наличие «я» в воспринимаемой речи заставляет воспринимающего эту речь занять позицию «ты» или третьего, постороннего, лица. Статус лирического «я» подобен статусу не речевого «я», а «я» языкового. Дело в том, что оно условно, с одной стороны, и в том, что у лирического текста нет конкретного адресата, с другой. Поэтому, имея вид высказывания сугубо личного, лирическое высказывание и целиком анонимно («ниче»). Безреферентность, условность лирического «я» ведет к тому, что реципиент такого высказывания легко принимает это «я» на себя, идентифицируется с ним (или же идентифицирует это текстовое «я» с «я» реального автора текста; см.: Левин 1973). С особой яркостью это явление наблюдается в случае эстрадного исполнения лирики: тогда декламатор выступает в роли «я», а аудитория — в роли внутритекстового адресата.

Имя и местоимение «я» далеко не эквивалентны. Первое идентифицирует конкретное лицо, второе же может быть употреблено каждым. Поэтому введение в высказывание говорящего его имени снимает возможность идентификации воспринимающего (читателя) этого высказывания с его субъектом — «я». Реципиент (читатель) в данном случае может идентифицироваться с внутренним адресатом данного текста или превратиться в актера (в случае эстрадного исполнения такого текста).

Если теперь с этой точки зрения взглянуть на стихотворения, где лирический субъект обладает именем (у Ахматовой, Маяковского, Цветаевой, Хлебникова и др.), то ясно станет следующее. Во-первых, в них преодолевается анонимный, «ничейный» характер и на первый план выдвигается их личностный статус (дополнительно подчеркиваемый совпадением имени «я» с именем реального автора). Во-вторых, в них снимается возможность идентификации реципиента с «я» текста и сильно активизируется идентификация реципиента с внутренним адресатом этого текста, а это значит, что текст теряет возможность его автокоммуникативного воспроизведения и сохраняет свой апеллятивный характер также и по отношению к своему читателю, т. е. и в прагматической (внешней) сфере сохраняет свое внутреннее распределение коммуникативных ролей, а точнее, непосредственное обращение текстового «я» (автора) к своему адресату (читателю). Деление на «искусство» и «жизнь» снимается, но в другом направлении: вместо «жизнь есть искусство» тут имеет место другое: «искусство есть жизнь» (не художник смешивается с жизнью, а жизнь с художником). Но и само искусство распадается на две внутренние сферы: на сферу «я» с ее собственными законами и сферу внутреннего адресата с ее собственными законами. С «жизнью» идентифицируется вторая сфера: вовлеченный вовнутрь текста читатель превращается в слушателя и подвергается перестройке по законам сферы говорящего. Иначе говоря, обе стороны в одинаковой степени пребывают внутри модели, но сохраняют в ней свои моделированные позиции, которые они занимают во внетекстовой моделированной действительности. По этой причине тексты данного типа, обладая всеми свойствами бытовых агитационных или

воздействующих жанров, не превращаются в эти жанры, не становятся бытовыми текстами, а наоборот, резко повышают свой лирико-артикуляционный статус. По этой же причине (но не только) имя лирического «я» может меняться от текста к тексту (как у Цветаевой, у которой имя «Я» меняется исключительно часто: оно не только «Марина», но и «Агарь», и «Ева», и «Сивилла», и «Птица-Феникс», и «вода для уст», и «ласточка», и «занавес», и «ракловина», и «пена морская» и т. д.) и вовлекать адресата (читателя) в другие коммуникативные ситуации.

До сих пор мы рассматривали функцию конкретных имен (или их отсутствия) в произведении, теперь же укажем на более общую проблему, связанную с категорией имени вообще. На этом уровне она смыкается с наиболее фундаментальной проблемой названия, т. е. с пониманием реляции «слово — предмет (мир)» и конституированием поэтического языка.

В одних случаях имя истолковывается как сковывающий конвенциональный костюм и постулируется освобождение вещей от их имен, возвращение вещам их первоначального, ничем не искаженного состояния. Ср. хотя бы у Маяковского в трагедии *Владимир Маяковский*:

все вещи
кинулись,
раздирая голос,
скидывать лохмотья изношенных имен.

В других же, наоборот, слово, имя, являет собой некую первоначальную сущность, которая в той или иной степени манифестируется свойствами своего носителя (явления, вещи, человека⁵⁴) и обладает креативной или магической силой⁵⁵

Состоящая в начале нашего столетия семиотическая революция отразилась в литературе в виде острого осознания и коренного переосмысления реляции «имя (слово) — мир» и в виде ряда противоборствующих толкований этой реляции (ср. хотя бы отношение к слову символистов, акмеистов и футуристов). Отсюда основополагающий статус категории имени или названия в постулируемых в начале века литературных моделирующих системах. Наиболее сильно манифестируется эта категория у акмеистов. Как говорит Мейлах, обостренное «[...] внимание к имени, к категории "называния", было одним из программных элементов поэтики раннего акмеизма, вернее, той его разновидности, которую пропагандировал Сергей Городецкий под названием "адамизма": "Новый Адам не был бы самим собой и изменил бы своей задаче — опять назвать имена мира и тем самым вызвать всю тварь из влажного сумрака в прозрачный воздух" [...] Любопытно, что одна из первых деклараций футуристов, при всем отличии их программы от акмеистической, обнаруживает совпадение с формулировкой Городецкого: "Слова умирают, мир вечно юн. Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена"» (Мейлах 1975, с. 35–36; Городецкий цитируется здесь по: С. Городецкий, *Некоторые течения в современной русской по-*

эзии, «Аполлон», 1913, № 1, с. 49; декларация футуристов по листовке: А. Крученых, *Декларация слова как такового*, С.-Пб. 1913). И далее: «Категория "имени", "называния" в ее мифопоэтическом аспекте получила многостороннее развитие в поэтике акмеизма и так называемого постакмеизма, которая в значительной мере определила творчество Ахматовой и Мандельштама, тяготеющего к созданию системы ключевых имен и ключевых слов-символов (примерами таких слов являются, кстати, сами слова *слово* и *имя* у обоих поэтов)» (Мейлах 1975, с. 37).

И еще из наблюдений над творчеством Ахматовой: «Категория имени актуализируется в поэзии Ахматовой в связи с наиболее глубинными мотивами ее творчества. Здесь осмысление этой категории смыкается с ее мифопоэтическим значением или значением в религиозном опыте, прорывающим омертвевшую знаковую природу имени и восстанавливающим в нем полноту соответствия сущности своего предмета:

*Имя твое мне сейчас произнести
Смерти подобно.*

(Из стихотворения в цикле *Пролог*, где речь идет о предвечном союзе, расторгнутом враждебными силами). Такое значение имени проясняет его негативную функцию в *Поэме без героя*, в которой демонизированные маски выступают не под именами, а под прозвищами-кличками, а наиболее таинственный демонический персонаж, чьи атрибуты в первоначальной редакции поэмы принадлежали самому «Владыке мрака», — это Тень «без лица и названья» (Мейлах 1975, с. 39–40; выделение в цитате Мейлаха).

Затронутую тут проблему называния и имени собственного полезно еще дополнить несколькими выдержками из статьи *Миф — имя — культура* Лотмана и Успенского (1973, с. 295–298):

В семиотическом аспекте устойчивость мифологических текстов можно объяснить тем, что, являясь подражанием специфического номинационного семиозиса, — когда знаки не приписываются, а узнаются и самый акт номинации тождественен акту познания, — миф в дальнейшем историческом развитии начал восприниматься как альтернатива знаковому мышлению [...]. Поскольку знаковое сознание аккумулирует в себе социальные отношения, борьба с теми или иными нормами социального зла в истории культуры часто выливается в отрицание отдельных знаковых систем (включая и такую всеобъемлющую, как естественный знак) 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. В типологическом отношении, даже учитывая неизбежную гетерогенность всех реально зафиксированных в текстах культур, полезно различать культуры, ориентированные на мифологическое мышление, и культуры, ориентированные на немифологическое 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 языка. Действительно, если семантическое движение в естественном языке носит характер постепенного развития — внутрен-

них 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. [...] Примером ориентации на мифологическое сознание в относительно недавнее время — при этом связываемое обычно с отказом от старых представлений — может быть самоосмысление 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 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. [...] Это сотворение «новой» и «золотой» 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» языка в быту и связанное с этим полное переименование мира как такового. Одновременно происходит чудовищное расширение сферы собственных имен, поскольку большинство социально активных нарицательных имен фактически функционально переходит в класс собственных.

И еще несколько слов из примечания 23 (там же, с. 298):

С этим связана установившаяся после Петра практика переименования в порядке распоряжений (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.

В связи с этим напомним, что смена названий Петербурга — один из источников построения сложного смысла во многих произведениях русской литературы. См. хотя бы стихотворение *Ленинград* Мандельштама (его анализ см. в: Левин 1972, с. 37–48). Ср. также историю названий Константинополя и ее истолкование в: Аверинцев 1977, с. 112 и след.

4.3. ФОРМЫ ОБРАЩЕНИЯ

Письмо Татьяны к Онегину в *Евгении Онегине* построено таким образом: в начале и в конце письма Татьяна обращается к Онегину на «вы» («Я к вам пишу — чего же боле?» и «Кончаю! страшно перечесть... Стыдом и страхом замираю... Но мне порукой ваша честь И смело ей себя вверяю...»), тогда как в основной части письма она пользуется формой «ты» («То воля неба: я твоя; Вся жизнь моя была залогом Свиданья верного с тобой» и в конце этой партии письма: «Я жду тебя: единым взором Надежды сердца оживи Иль сон тяжелый перерви, Увы, заслуженным укором!)). За этим столкновением в пределах одного и того же текста двух разных форм обращения стоит весьма сложная система смыслов.

С бытовой точки зрения она может показаться не совсем последовательной: вежливо-официальное обращение («вы»), интимное обращение («ты») и неожи-

данный возврат к вежливо-официальной форме («вы»), которую следовало бы толковать как попытку смягчить преждевременно обнаружившуюся интимность и т. п. Совершенно иначе обстоит дело с жанровой точки зрения.

Форма «ты» в поэтической речи более абстрактна, чем аналогичная бытовая форма «ты». Далее, в поэтической речи форма «ты» более устойчива, более распространена, чем форма «вы», поэтому она и более нейтральна. Форма же «вы», наоборот, менее абстрактна, менее условна, т. е. менее «литературна» — она сокращает дистанцию между поэзией и действительностью.

На этом фоне письмо Татьяны семиотически неоднородно: его рамки (форма «вы») даются в плане реальности, а его центральная часть — в плане лирического монолога. Согласно этому, адресат письма (Онегин) трактуется Татьяной и как реальное лицо, и переводится в ранг литературного (поэтического) героя. Аналогично меняется статус и автора письма — Татьяны: раз она занимает позицию реального отправителя, а в другой переводит себя (или: интерпретирует себя) в ранг литературной (поэтической) героини, т. е. пользуется чужой речевой маской. И если в случае реляции «я — вы» мы имеем дело с парой «русская барышня пушкинской эпохи, герой — "модный тиран"» (Мальц, Лотман 1972, с. 5), то в случае реляции «я — ты» воссоздано отношение «"романтическая дева" — "герой ("ангел-хранитель" или "коварный искуситель")"» (там же, с. 5). Возможно, что переход на более условный «язык романтизма» воспринимается Татьяной как переход на язык более ценный и более адекватный переживаемым ею чувствам.

С пушкинской же точки зрения, этот переход представляется иначе: «[...] пушкинский текст, как предупреждает сам автор, — перевод французского подлинника, в котором такого разделения на уровне местоимений быть не могло — оба стиля требовали "vous"» (там же, с. 5), поэтому отсылка к романтической условности (при помощи формы «ты», а также и остальной лексики центральной части письма) ставит Татьяну в положение человека, руководствующегося иной шкалой ценности, иным языком и моделирующего себя по чужим образцам. Явные указания на такое поведение Татьяны даны в *Евгении Онегине* несколькими строфами ранее (глава III, строфы IX–X):

Теперь с каким она вниманьем
Читает сладостный роман
[...]
Любовник Юлии Вольмар,
Малек-Адель и де Линар,
И Вертер, мученик мятежный
[...]
Все для мечтательницы нежной
В единый образ облеклись,
В одном Онегине слились.

[...]

Она 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 забвенье шепчет наизусть
Письмо для милого героя...

Разница между «ты» и «вы» и моделирующая функция этих форм обращения особенно четко видны в случае поэтических текстов, адресованных другим поэтам. Обращение «ты» переводит поэта-адресата в ранг «поэта вообще», тогда как обращение «вы» сохраняет за поэтом-адресатом статус конкретного поэта и конкретного лица. Первое строит категорию «поэт», второе же — портрет личности. Первое предполагает асимметрию между «я» и «ты», поскольку «ты» становится сублимированной фигурой, а «я» занимает позицию созерцателя. Второе же («вы») вводит реляцию партнерства между «я» и «вы» — адресат и адресант помещаются в одной плоскости.

Последнее обстоятельство предрасполагает поэтическое послание к «диалогу» и уподобляет его «переписке»: на такое послание весьма естественно ожидать ответного послания, тогда как сублимирующая форма «ты», строго говоря, возможность ответа исключает, ибо в ответе должна была бы выступить аналогичная сублимация (т. е. ответный комплимент). Более того, вежливо-бытовая форма «вы» не только уравнивает в правах адресата и адресанта, но и «совмещает лирический мир с бытовым [...], придает всему тексту характер неожиданной связанности с бытовыми и биографическими системами» (Мальц, Лотман 1972, с. 6; это замечание там же сопровождается следующей оговоркой: «Но то, что они поставлены на структурное место лирики, придает им и более обобщенный смысл: они не копируют бытовые отношения, а моделируют их»: ср. еще: Лотман 1977а, с. 55–61). На Татьянину форму «ты» Онегин на самом деле не может ответить: чтобы на нее ответить, он должен был бы облечься в маску романтического героя (Вольмара, Вертера и т. п.), но тогда общение между ними получило бы характер чисто условный, типа обмена поэтическими посланиями, которые, дабы состоялось реальное общение, должны были бы быть переведены на бытовой язык. Зато на ее «вы» он может ответить, не прибегая к перестройке самого себя по заданному образцу. Поэтическое послание поэту с формой «ты» подобно коммуникации конкретного лица с внутритекстовым (фиктивным) персонажем. Чтобы и в этом случае возникла между ними коммуникация, необходимо, чтобы одариваемый посланием принял на себя предлагаемую роль «поэта-персонажа» и в ответе в ранг «поэта-персонажа» возвел своего адресанта. Коммуникация же «вы — вы», наоборот, обе стороны ситуирует во внелитературном мире (или, точнее, в модели мира, рассматриваемой как мир внелитературный).

Примечательно, что обсуждаемая тут разница между обращениями на «ты» и на «вы» сохраняется даже у Пастернака⁵⁶. Из трех, написанных в одном и том же году (1928) стихотворений — *Анне Ахматовой*, *Мейерхольдам*, *Марине Цветаевой*, — в последнем употреблено обращение «ты» («Ты вправе, вывернув карман, Сказать: ищите, ройтесь, шарьте»). И хотя весь текст, кроме начальной строки, являет собой речь «ты» (портретируемой Цветаевой), тем не менее заключительная часть текста строит категорию поэта вообще, поэта как знака эпохи и как особой, неподвластной своей эпохе, судьбы и ценности. Если рассматривать все три текста как одно целое, то Цветаева передвинута в нем на более абстрактный уровень. Этот факт объясняется, по всей вероятности, особенностями пастернаковской биографии. С Цветаевой Пастернак лично не был знаком до этого времени — они обменивались лишь письмами и стихами. С Ахматовой же и особенно с Мейерхольдами Пастернак поддерживал тесные дружеские связи. Далее, в это время Цветаева жила в Париже и не была непосредственным участником тогдашней литературной жизни в Советском Союзе. Уже сами эти факты переводили ее, таким образом, в поэтическое измерение, в ранг поэта-мифа. Не исключено, однако, что Цветаева для Пастернака была также и наиболее ярко выраженной категорией поэта со всеми коннотациями, рожденными историческими обстоятельствами XX века.

Не менее любопытен и следующий ход Ахматовой. Ее стихотворение *Борис Пастернак* помечено датой «19 января 1936», которая заставляет взглянуть на этот текст как на своеобразный ответ Пастернаку или по крайней мере читать его в контексте пастернаковского *Анне Ахматовой*. В связи с этим, но независимо от интенции самой Ахматовой особую значимость получает выбор Ахматовой формы «он», последовательно сохраненной на протяжении всего текста. Сама по себе форма «он» нейтральна, но в оговариваемом контексте она получает (способна получить) дополнительные смыслы: Пастернак вместе с его поэзией и поэтическим миром получает статус объекта изображения, а этим самым — статус реальности, внелитературной действительности, объективного мира, находящегося вне сферы литературного общения «Я (Ахматова) — читательская аудитория». Ахматова, таким образом, снимает разницу между пастернаковским миром поэтическим и миром действительным. Пастернак интерпретируется ею как сам мир, а мир — как Пастернак.

Разница между формами «ты» и «вы» сама может стать предметом высказывания и получить принципиальный моделирующий характер. Так обстоит дело, например, в стихотворении Пушкина *Ты и вы*:

Пустое *вы* сердечным *ты*
Она, обмолвясь, заменила,
И все счастливые мечты
В душе влюбленной возбудила.
Пред ней задумчиво стою;
Свести очей с нее нет силы;
И говорю ей: «Как *вы* милы!»
И мыслю: «Как *тебя* люблю!»

Здесь обращения «ты» и «вы» взяты из бытового обихода, в котором они регулируют межчеловеческие отношения — фамильярное или интимное «ты» и более дистанцирующее, вежливое или уважительное «вы». Эта естественная в быту разница вводится в стихотворение с иной целью и иначе истолковывается. Тут «ты» и «вы» воспринимаются не как одна и та же шкала дистанций, а как противостоящие друг другу две разные системы коммуникации.

Первая система, манифестируемая местоимением «вы», истолковывается как бессодержательная («пустое *вы*»), поверхностная и чисто этикетарная («говорю» одно, но «мыслю» нечто другое). Вторая же манифестируется местоимением «ты», воспринимается как глубинная («обмолвись», «мыслю»), чувственная, не условная («сердечным *ты*»; «люблю»), а этим самым и исполненная содержания («все счастливые мечты В душе влюбленной пробудила»).

Более серьезная разница наблюдается на качественном уровне данных видов коммуникации. Если первая выражается в говорении, то вторая — вне акта речи, если первая контролируется, то вторая спонтанна. Однако второй вид связи обнаруживает себя лишь при недостаточном контроле над первым («обмолвись»). В этом контексте первый — вербальный, этикетарный — вид коммуникации получает статус «маски», второй — статус истинного контакта, причем контакта на уровне не вербальных формул, а самих чувств. Чувства же истолковываются тут как некая подспудная, неподвластная завладевающая стихия («обмолвись», «Свести очей с нее нет силы»). Заметим еще, что в случае вербализации «ты» данная картина не изменилась бы, зато раздвоению подверглось бы само местоимение «ты», оно стало бы нетождественно бытовому «ты», так как оно стало бы эквивалентом признания в любви (а не знаком близкого знакомства).

Само собой разумеется, что хотя лирическое обращение «ты» и более условно, более «литературно», тем не менее на уровне самой «литературности» оно призвано моделировать непосредственный интимный контакт. Обращение же «вы», наоборот, моделирует, как правило, сферу более бытовых отношений, но среди них довольно часто светский галантный разговор. В этой функции «вы» довольно характерно для мадригала, строящегося на изысканном и необычном комплименте. Так, например, построены некоторые стихотворения цветаевского цикла *Комедьянт* — *Я помню ночь на склоне ноября...*, где появляется соответствующий комплимент «Ваш нежный лик — сомнительный и странный, По-диккенсовски — тусклый и туманный, Знобящий грудь, как зимние моря...»; *Вы столь забывчивы, сколь незабвенны...* (см. 4.0); *Ваш нежный рот — сплошное целованье...* и др. Однако, чтобы поднять «вы» на уровень хотя бы более условного «ты», чтобы лишить «вы» конкретности, необходимы дополнительные усилия. У Цветаевой они возложены на сублимирующие, намеренно дематериализующие, умозрительно-сущностные сравнения и эпитеты, которые не столько воспроизводят некий облик «ВЫ» (ср. хотя бы «вталкивание» этого «ВЫ» в сферу искусства: «Ваш нежный лик — [...] По-диккенсовски тусклый и туманный», где и «лик» отнюдь не зримое лицо, а инобытие лица, или в *Вы столь забывчивы, сколь незабвенны...*, где «ВЫ» определяется как «Рукой

Челлини ваянная чаша» и где «ваять» подразумевает скорее магический жест, чем физическое усилие лепки или резьбы). Благодаря этим средствам в форме «вы» актуализируется ее бытовая дистанцированность, с тем что предполагаемая данной формой дистанция меняет свой смысл — получает характер культовой дистанции, проксемики преклонения.

Если стихотворения, вошедшие в цикл Цветаевой *Бессонница* (см. 1.5), читать как части более крупного текстового образования (т. е. как одно произведение), то в интересующем нас отношении мы получим крайне любопытную картину. Отношения между «Я» и персонифицированной Бессонницей выстраиваются в этом цикле в строгую систему. В начальном стихотворении (*Обвела мне глаза кольцом...*) Бессонница обращается к «Я» местоимением «ты», с тем что данное «ты» не интимно, а фамильярно, несколько грубовато: Бессонница укоряет и наказывает «Я» и постепенно наводит на «Я» сон; усыпляя же, прибегает к формулам колыбельной и успокойной песен, а в обращениях переходит на ласковое «подруженька» и на объединяющее «с тобой... мы». В финальном тексте (*Бессонница! Друг мой!..*) сохранены уже только формы ласкового обращения и уговаривания («Голубка! Друг!»; «Подруга!» и «Дитя»). Бессонница, таким образом, целиком завладевает «Я». Этот факт еще явственнее обнаруживает себя со стороны «Я».

В *Обвела мне глаза кольцом...* «Я» повествует о Бессоннице в третьем лице («Обвела мне глаза кольцом Теневым бессонница. Оплела мне глаза бессонница Теневым венцом»), а это значит, что «Я» мыслит или воспринимает Бессонницу как нечто по отношению к себе совершенно внешнее, находящееся вне сферы личного контакта. На этом фоне первоначальные обращения Бессонницы к «Я» получают смысл одностороннего и навязанного контакта. В заключительном тексте ситуация принципиально меняется — «Я» говорит: «Бессонница! Друг мой! Опять твою руку С протянутым кубком Встречаю в беззвучно — Звнящей ночи». «Я», таким образом, не столько устанавливает с Бессонницей контакт, не только включает ее в свою личную сферу, но и переходит на сугубо интимную связь («ты»; «Друг мой!») и единство с Бессонницей.

На уровне обращений-именований Бессонница апеллирует к сущности «Я» и постепенно этой именно сущностью и завладевает. Переход с «подруженьки» на «жемчужную» — переход от личностного начала к чисто духовному (жемчужина в распространенных представлениях знаменует собой душу). Очередной переход к «ласточке» («Пей, ласточка моя! На дне растопленные жемчуга...») — переход к свободному (менее оформленному, чем в случае жемчуга) состоянию души (ласточка знаменует собой психею), с чем согласуется также и особый напиток Бессонницы («На дне Р а с т о п л е н н ы е жемчуга...»). На этом фоне обретают свой смысл и обращения-имена «Голубка! Друг!»; «Дитя», постепенно снимающие с «Я» признак пола и возраста: душа никаких различительных, индивидуализирующих, признаков уже не предполагает (в частности, «Голубка!» тоже ассоциируется, через христианскую символику, с понятием 'духа', отчего сопричастие в одном обращении двух слов с разным грамматическим родом

«Голубка! Друг!» подразумевает вообще отсутствие какого-либо рода). Аналогичным образом лишается признака 'пола' и Бессонница: она и «Бессонница», и «Друг мой!», и «любовник». Более того, она сама есть соблазняющий напиток из «Растопленных жемчугов» (ср. «Опять твою руку С протянутым кубком Встречаю» и «Из двух горстей Моих — прельстись! — испей!», где «кубок» уже не предмет, а «горсти» Бессонницы). Обращение-имя «Подруга!», употребленное Бессонницей, ставит знак равенства между ней и «Я» и означает приобщение «Я» к Бессоннице-«поток души» (с другой точки зрения, мы бы могли сказать, что тут имеет место воссоединение «Я»-«Марины» со своей предвечной сущностью акватического характера или обретение своей 'морской сущности' и воссоединение с мировым потоком *logoi* — см. 4.2). В результате данная Бессонница носит характер водительницы душ, психопомпа (ср. в центральных стихотворениях, в 5: «Нынче я гость небесный В стране твоей...»; в 6: «Сегодня ночью я одна в ночи — Бессонная, бездомная черница! — [...] Бессонница меня толкнула в путь» и в финальном уговаривании Бессонницей «Я»: «Прельстись! Приголубь! Не в высь, А в глубь — Веду...»). Чтобы закончить этот беглый разбор *Бессонницы* (более детальный см. в: Faugno 1978a), доскажем еще, что и вне форм обращения «Я» на своем 'бессонном' пути постепенно лишается всяких воспринимаемых индивидуализирующих признаков и приближается к собственной акватической сущности (истончается тело: «Ах, нынче ветру до зари — дуть. Сквозь стенки тонкие груди — в грудь»; отсекается всякая чувственность — «черница», т. е. монашка; обретается 'голая душа': «И душный ветер прямо в душу дует» и выявляется связь с 'морем': «я только Раковина, где еще не умолк океан»).

В главе *Ночь (продолжение)* в сцене свидания Ставрогина с Марьей Тимофеевной некоторое время Марья Тимофеевна обращается к Ставрогину на «вы» и «князь», а Ставрогин к ней на «вы» и «Марья Тимофеевна», но к концу свидания оба вдруг переходят на бранное «ты». Эти обращения значимы и сами по себе и в соотношении с именованиями данных персонажей в этой главе повествователем (Хроникером), который называет их тут «Николай Всеволодович» и «Марья Тимофеевна» (попутно отметим, что и само повествование не совсем нейтрально: на протяжении романа Хроникер говорит, например, о Ставрогине то «Николай Всеволодович», то «Ставрогин», а чередование именований героя диктуется тут отнюдь не «эстетическими» соображениями, а проявляемыми в данные моменты свойствами персонажа, который бывает то «Всеволодовичем», то «Ставрогиным», то «Николаем Всеволодовичем», т. е. обнаруживает то одно, то другое начало своей сущности — см. 4.2).

В основе отмеченного перехода на бранное «ты» покоится не ссора, а встреча, обернувшаяся не-встречей. Когда Марья Тимофеевна говорит Ставрогину «вы» и «князь», то она имеет в виду ту сущность, которая соответствует имени «Ставрогин» и культовому аспекту имени «Николай». Убедившись же, что эта сущность отсутствует, что ее посетитель лишь «похож» на «Ставрогина» и «Николая» — 'Nikolaos'a' и лишь «может, и родственник ему», переходит на

презрительное «ты», под которым подразумевает чуждого ей и «князю» Николая Всеволодовича, т. е. действительную 'Николино-Волосову' ('змеиную') ипостась Ставрогина.

Прямо противоположными смыслами наделены обращения Ставрогина. Когда он употребляет «вы» и «Марья Тимофеевна», то это лишь форма светского этикета, маска «самозванца», только случайно омонимная культовому почитанию: имя «Марья» роднит Марью Тимофеевну с библейскими и евангельскими Мариями (ср. о ее сходстве с Марией Египетской в: Смирнов 1981, с. 146–154 и Смирнов 1979, с. 212–220), а отчество «Тимофеевна» кроет в себе 'богопочитание' (имя Тимофей происходит от греческого *timē* — честь, почет и *theos* — Бог; см. Петровский 1966, с. 208). Разгаданный же, он обнаруживает свое истинное лицо и свое истинное отношение к Марье Тимофеевне.

Раздвоенность Ставрогина манифестируется также и в обращениях к нему других персонажей *Бесов*. Перед посещением Марьи Тимофеевны у Ставрогина были три другие встречи: с Кирилловым, Шатовым и капитаном Лебядкиным. Кириллов и Шатов обращаются к Ставрогину только по фамилии — «Ставрогин» (и иногда Шатов говорит «Николай Ставрогин»), а капитан Лебядкин — только «Николай Всеволодович». Переход от одного обращения к другому состоялся по дороге от Шатова к Лебядкину — в эпизоде случайной встречи на мосту с Федькой Каторжным, который на вопрос Ставрогина «Ты меня знаешь?» ответил: «Господин Ставрогин, Николай Всеволодович», соединяя этим оба обращения, но не переводя в одно, а сохранив их дополняющийся характер (запятая или пауза между «Ставрогин» и «Николай»). При этом любопытно, что «Господин» звучит тут как соответствие «Всеволодовича» и вместе с ним образует рамку для «Ставрогина, Николая», рамку, которая на первый план выдвигает 'узурпаторскую' сущность Ставрогина, увиденную потом Марьей Тимофеевной и названную по имени — «князем», т. е. низшим рангом.

Значимость такого распределения обращений очевидна: Кириллов и Шатов вызывают к своему давнему кумиру «Ставрогину», а Лебядкин — к его противоположному началу. Единственно Федька Каторжный, а потом и Марья Тимофеевна видят его с обеих сторон. Только первый их соединяет в соответствующих пропорциях, а вторая окончательно разъединила.

Некоторые персонажи романа говорят о Ставрогине и обращаются к нему по-французски — «Nicolas». Это тоже не случайно: перевод на иностранный язык удаляет и от русской и от греческой основы этого имени и затемняет сущность Ставрогина, с одной стороны, а с другой — отрывает ее от связи с культовой подосновой (со св. Николаем) и (неосознанно) активизирует ее хтонический аспект ('заграничность' как 'загробность' и в самом романе *Бесы* и в народных представлениях). Таким обращением эти персонажи выдают и информацию о себе самих — как о безрефлективной естественной среде «ставрогинщины».

4.4. ПОРТРЕТ

Под «портретом» понимается в литературоведении несколько разных вещей: 1. Сложившийся в XVII веке во Франции жанр словесного изображения человека; 2. Описание внешности персонажа в каком-нибудь литературном произведении; 3. Очерк биографии и творчества (деятельности) какого-нибудь писателя, художника, ученого, политика и т. п.

Нас здесь будет интересовать только портрет в значении 2, т. е. только встречающаяся в литературном тексте внешность персонажа. Само собой разумеется, что так понимаемый «портрет» — понятие крайне узкое. Дело не только в том, что он лишь деталь более крупного целого. Дело в том еще, что он узко историчен, что многие века европейская литература прекрасно обходилась и без него, — хотя человек как таковой присутствовал в ней постоянно, но его внешность в современном понимании не привлекала ее внимания, не считалась достойной изображения, либо же создавалась по совершенно другим принципам, игнорирующим как частный внешний облик человека, так и визуальное восприятие человека. В этом случае термин «портрет» применим только переносно, так как на деле тут речь идет об «образе» человека (ср: Лихачев 1970). Но тем не менее и в этих обстоятельствах термин «портрет» может быть полезен: на таком фоне тем очевиднее историчность современного портрета в литературе, с одной стороны, и тем очевиднее в силу неприменимости данного понятия к предшествующим состояниям литературы особенности этих состояний.

Внешность человека — одно из самых интенсивных семиотических явлений любой культуры. Ни в каких обстоятельствах она не теряет своего знакового характера, хотя, с другой стороны, чаще всего она почти не поддается «прочтению», однозначному переводу на вербальные категории. Неоднозначность же происходит из неопределенности референтов, а точнее, из множества возможных референтов. Одно и то же выражение лица, одна и та же поза, один и тот же костюм можно толковать, например, и как отражение характера данного человека, и как отражение его внутреннего состояния в данный момент, и как отражение отношения к самому себе, и как реакцию на окружающую социальную или естественную среду, и как своеобразную «маску» и т. п. Некоторые элементы внешности довольно строго кодифицированы. Это те элементы, которые поддаются определенному контролю и регуляции как со стороны обладателя данной внешности, так и со стороны санкционирующего определенный репертуар мимики, поз, жестов, осанки, костюма, прически и т. д. социума (см. хотя бы: Hall 1976, 1984; Malinowski 1984). Другие же элементы в какой-то мере спонтанны и не всегда подлежат контролю. Они, как правило, уже не носят общественного характера, хотя и не обязательно чисто индивидуальные, поскольку могут быть вызваны, например, какой-нибудь болезнью или окружающей внешней средой (например, климатом). Тем не менее внешность другого человека всегда воспринимается как своеобразный знак или даже «текст» (на тему значимости че-

ловеческой внешности и человеческого тела — как в культуре, так и в искусстве — см., в частности, специальный номер журнала «Teksty», 1977, nr 2).

В искусстве — литература, живопись, театр, кино, фотография — знаковая внешность человека еще сильнее. По той хотя бы причине, что тут он более схематичен, а этим самым более дискретен; что некоторые детали могут отсутствовать, а иные выдвигаться на первый план; что внешний вид тут не списывается, а сочиняется и подлежит выбору — ибо вполне успешно может и вовсе отсутствовать; что он в немалой степени подчинен также и средствам, при помощи которых составляется (точка зрения, освещение, степень резкости, степень удаленности или придвинутости к зрителю и т. д.). В случае искусства мы имеем дело с двойной значимостью; сочиненный внешний вид персонажа свидетельствует не только о персонаже, но и о создавшем его авторе (а шире — об обществе в целом: по нашим фильмам, например, можно составить вполне определенное представление о той концепции человека в нашем обществе, которой мы руководствуемся, создавая наши фильмы, но которую мы сами вряд ли осознаем).

Портрет в живописи нечто совершенно иное, чем портрет — описание внешнего вида персонажа в нарративных жанрах. Если чуть строже подойти к термину «портрет», то окажется, что ни в нарративной литературе, ни в повествующем фильме портрета как такового нет. Чтобы четче отдать себе в этом отчет, обратимся к искусствоведческой литературе о портрете в живописи.

Всякий портрет, вне зависимости от степени и характера его сходства с моделью, представляет собой своеобразную задачу на узнавание, на идентификацию; кто изображен на данном портрете, в каком соотношении находятся изображенный и изображаемый? В этом смысле портрет, реально или потенциально, адресован кому-то, кто как бы должен решить, в какой мере портрет представляет то или иное лицо, то есть в какой мере он выполняет свою главную функцию.

Поэтому так важно установить, к кому в каждую эпоху обращен портрет, к какой инстанции он апеллирует, кто должен узнавать в чертах изображенного лица — лицо живое и должно ли это лицо быть узнаваемым, рассчитан ли портрет на узнавание? В зависимости от того, к о м у или к у д а адресован портрет, устанавливаются и критерии сходства.

Переворот, совершившийся в портрете в эпоху Возрождения, выразился прежде всего в смене адресата.

Задача доренессансного портрета состояла в том, чтобы вынести изображаемое лицо за пределы пространственной и временной реальности данной культуры. З д е с ь, в пределах э т о й культуры, он не должен быть узнаваемым. Поэтому в портрете стремились изобразить не бытовое, не обнаженное лицо человека, а его измененное, преобразенное лицо. В сущности, всякий доренессансный портрет представлял собой либо один из вариантов маски, скрывавшей черты обычные, случайные, бренные и заменявшей их необычными, нормативными, вечными; либо — род иконы, где на лице модели проступал, как бы проявлялся божественный или царственный лик.

Для такого портрета значимыми, то есть портретными по преимуществу, были не те особенности лица, которые выделяли данного человека среди других, ему подобных, но те, которые, напротив, относили его к некоторому единству, классифицировали его как представителя рода человеческого, как подданного владыки или как раба Божья. Чтобы быть узнаваемым т а м, портрет должен был походить не столько, или во всяком случае не только, на модель, но и на кого-то или на что-то иное. Сверхзадача такого непортретного портрета состояла не в выявлении сходства, а скорее в снятии его. В реальной художественной практике это не исключало наличие сходства,

однако осуществлялось оно не как цель портрета, а как некоторое сопротивление материала, как качество, не столько найденное, сколько непреодоленное, существовавшее как бы вопреки если не намерениям художника, то главной задаче портретирования.

Портрет Возрождения, напротив, рассчитан на то, чтобы быть узнаваемым здесь, в культурно-исторической реальности своего времени; он адресован современникам, тем, кто живет или будет жить на этих землях, в этом городе, ходить по этим улицам: «<...> Он жил в мое время, я знал его, я говорил с ним»* Поэтому задача портрета — выделить данное лицо среди всех, ему подобных, передать его сходство с данной моделью, то есть сделать портрет портретным.

[...]

Доренессансный непортретный портрет, или портретный непортрет, благодаря своему концептуальному несхождению с моделью не мог служить средством самопознания, скорее, он был средством богопознания. Средством самопознания портрет становится только начиная с эпохи кватроченто. Вопросы — какой я? что я собой представляю? как выгляжу? — приобретают первостепенное значение уже на заре Возрождения.

«Ты делаешь из меня оратора, историка, философа, поэта и, наконец, даже теолога, — пишет Петрарка своему другу Франческо Бруни. — <...> Но позволь мне сказать, друг мой, как я далек от такой оценки <...> У меня нет ни одного из тех качеств, которые ты мне приписываешь <...> Каков же я в таком случае?»** И далее следует известный литературный автопортрет Петрарки.

У Бокаччо в его повести «Амего» (аллегорической автобиографии писателя) главный герой, второе «я» автора, на первых страницах внимательно оглядывает самого себя, оценивая свою внешность: «<...> Поначалу сочтя себя во всем достойным, он возликовал, потом, осмотрев себя более придирчивым взглядом, упал духом, проклиная грубую свою наружность» <...>*** И именно с этого момента с а м о оценки, с а м о познания начинается процесс физического и одновременно духовного с а м о совершенствования героя.

[...]

Если доренессансный портрет стремился увидеть в себе другого или другое, то портрет Возрождения во всяком другом видел себя и только себя (Данилова 1984, с. 204–207; * отсылает к: Antonio Manetti, *Vita di Filippo ser Brunellescho*, London, 1970, p. 42; ** — к: *The Renaissance Philosophy of Man*, Chicago, 1954, p. 34–35; *** — к: Джованни Бокаччо, Амето. Фьяметта. Москва, 1972, с. 40).

Не менее показательна и судьба портрета в более близкое нам время. Так, в эпоху романтизма особое распространение и особое место получает автопортрет. Однако и в этом случае, подобно доренессансному «портретному непортрету», художник пишет не столько свое подобие, сколько нечто «другое», «свое как чужое» (см. 3.2). Казалось бы, неустранимое из этого жанра требование подобия между изображением и изображаемым объектом должно бы здесь выполняться. Тем временем, оно оказывается не только безразличным для романтического живописца, но и рассматривается как своеобразная помеха. Жанр автопортрета используется для того, чтобы тем сильнее подчеркнуть его «непортретность», его «картинность», расподобление с реальностью. Как пишет Турчин (1981, с. 193–194):

Романтический автопортрет никогда не был точным фиксатором внешности художника [...] все автопортреты русских романтиков первой трети 19 века писались живописцами без помощи зеркала, что легко определить по положению руки, в которой находятся кисть и карандаш. Только о двух автопортретах можно сказать, что они исполнены с использованием зеркала, то есть ставили целью точное воспроизведение внешности художника. [...] Но для этих работ, реалистических

по своей сути, подобное отношение к натуре, стремление точно ее зафиксировать как раз и было характерно.

В романтическом же портрете отношение художника к своему облику имело вольный, свободный характер. Это хорошо выразил Орловский, говоря, что рисует «не сам себя», а «сам на себя». Акцент этот с точки зрения романтизма — существенен.

По мере формирования реалистической системы моделирования мира автопортрет (как, по словам Турчина, «самое "романтическое" в романтическом портрете» — там же, с. 183–207) теряет свое значение, вытесняется портретом, основанным на сходстве, и жанром группового портрета (что вполне естественно в свете уже сказанного в 3.1 и 4.1 по поводу позитивистского постулата «транзитивности» и «континуальности»).

Полной противоположностью романтическому автопортретизму нужно считать картину Ф. О. Юшкова «Готический зал в Зимнем дворце» (1846, ГРМ), где автопортрет художника можно увидеть лишь при помощи увеличительного стекла на сферической поверхности шаров, украшающих люстры и отражающих перспективу зала в обратном направлении. Переход от гиперболизации, романтической приподнятости личности художника к ее микроскопическому удалению от зрителя на огромные дистанции, когда она превращается в иллюзионистический эффект изолированного изображения, — имеет особенно впечатляющий характер (Турчин 1981, с. 206–207).

Из этого схематического экскурса в живопись следует, что внешность в искусстве, в том числе и в литературе, не задается, а создается и играет роль определенной моделирующей системы (или иначе: строится согласно требованиям актуальной моделирующей системы — как общекультурной, так и частной художественной). Если же искать более близкие аналогии между портретом в живописи и «портретом» в литературе, то живописному постулату идентификации и сходства во внешности литературного персонажа соответствовали бы требование тождества (согласованности) наружности с «духовным обликом» персонажа, с одной стороны, а с другой — требование «правдоподобия» внешнего облика, т. е. выполнения его по образцу облика бытового. Оба эти требования одинаково историчны: каждая отдельная эпоха нечто иное понимает под «духовным обликом», под способом его манифестации наружностью в жизни и передачи в искусстве, и каждая отдельная эпоха несколько иначе подходит к вопросу «правдоподобия» а то и вовсе может его и не ставить (удерживать в «негативной поэтике»: тогда выполнение «правдоподобия» обнаружит, что оно не нейтрально, а принципиально не желательно). Иными словами, задача внешности литературного (и не только) персонажа — создать нужную категорию человека: от человека-идеи, человека-дела по единичного человека-личность, человека-психику, от выключенности человека из «мира сего» и подключенности к универсальной смыслообразующей инстанции по погружение его в «текст» быта и уравнивание с предметной средой, от противопоставления автору и читателю по отождествление с автором и читателем и т. п.

В пределах конкретного произведения внешний вид персонажа, как и всякий другой компонент сочиняемого мира, нагружен несколькими функциями

одновременно: характеризует данное действующее лицо и являет собой более общую моделирующую категорию. Так, например, непостоянство внешнего вида героя может свидетельствовать либо о его подвижности, либо о неустойчивости его личности, а с другой стороны, это же непостоянство может получить статус категории «многосторонний, живой, истинный» или категории «призрачный, ложный». Красота или уродство персонажа вводятся в произведение не только ради самих этих персонажей: в составляемой картине общества они уже социальные категории (как известно, «красавица» или «красавец», равно как и «уроды», это прежде всего функции в данном обществе или в данном произведении и в малой степени отражают фактическую распространенную в данное время шкалу предпочтений), а в смысловой структуре произведения — категории моделирующие (судьбы и поступки этих персонажей возводят красоту или уродство в ранг моральных, этических явлений: красота как нечто благородное, духовное или же наоборот — преступное, греховное, телесное и т. п.).

Относительная самостоятельность внешнего вида, его отделяемость от личности и возможность его подделки — все это, как и в случае имен собственных, еще один источник его семантических функций. Самый простой случай тот, когда персонаж наделяется чертами общеизвестного другого персонажа или исторического лица. Таков, например, Германн из *Пиковой дамы*: «у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля». Более сложны те случаи, когда на первый план произведение выдвигает реляцию соответствия между внешним видом и скрытой под ним личностью. Возможны и такие случаи, когда персонаж вообще лишается своего внешнего облика (ср. у Ахматовой «без лица и названья» в *Поэме без героя* — см. 3.1 и 4.2). Перейдем теперь к примерам.

Пиковая дама примечательна тем, что ее персонажи почти совсем не изображаются: в повести даются лишь их имена и действия. В таком контексте тем большую значимость получают введенные в текст детали внешнего вида персонажей. Так, Германн показан трижды:

I. Он стоял у самого подъезда, закрыв лицо бровным воротником: черные глаза его сверкали из-под шляпы. Лизавета Ивановна испугалась, сама не зная чего, и села в карету с трепетом неизъяснимым.

II. — Этот Германн, — продолжал Томский, — лицо истинно романтическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля. Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодея. Как вы побледили!..

III. Она отерла заплаканные глаза и подняла их на Германна: он сидел на окошке, сложив руки и грозно нахмурясь. В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона. Это сходство поразило даже Лизавету Ивановну.

«Закрытое лицо» и сверкающие глаза «из-под шляпы» не предполагают разглядывания изображенного, не предполагают и контакта с ним: пространственная близость («у самого подъезда») подчеркивает персональную отъединенность или инородность. Германн здесь выполнен не как реальный физический человек, а как сущность этого ранга. И это и есть «романтический портрет».

На поведенческом уровне «закрытое лицо» объясняется, конечно, желанием быть неузнанным, но одновременно этот факт вводит элемент неопределенности. Испуг и трепет Лизаветы сообщают этой неопределенности ореол таинственности. С точки же зрения общей романтической моделирующей системы тут просто выполняется одно из ее требований; так и следовало — «с трепетом неизъяснимым» — воспринимать романтического героя.

Замечание Томского сохраняет неопределенность, но уже в форме двойственности («профиль Наполеона, а душа Мефистофеля»). Таинственность же замыкается в кругу зла. Одновременно нереальный статус усиливается: он здесь еще менее конкретный человек, он — отображение, копия: «лицо истинно романтическое», с не своим профилем и чужой душой, причем «лицо» меняет тут свое значение на 'личность', отчего и «профиль» уже не столько частный опознавательный контур физического лица, сколько 'знак'. И здесь, как видно, Германн описывается в далеко не зрительных категориях. И это вторая черта моделирующей романтической системы: само по себе зрительное несущественно, оно получает некоторую ценность тогда, когда предполагает 'внутреннее видение', 'визионерство'. Упоминание «профиля» удерживает «портрет» Германна в той же романтической системе. Во-первых, профиль изолирует изображенного от его окружения, выводит за рамки бытовой суеты (см.: Турчин 1981, с. 201 и др.), а с лица снимает характер конкретного повседневного лица человека с конкретными однозначными эмоциями. Во-вторых, предполагает 'предстояние' перед чем-то более существенным, устремляет подразумеваемый взгляд в запредельное, непостижимое (ср.: Данилова 1984, с. 207–209 и след.). В-третьих, в контексте упоминания Мефистофеля за «профилем» может стоять и иконописная традиция, согласно которой «Случайные повороты, случайные моменты были исключены из изображений. Христос, Богоматерь, святые обращены к зрителю. Даже в сюжетных сценах они как бы показывают себя зрителям. Только ангелы как слуги Бога могли бы повернуть себя зрителю. Никогда не смотрели на человека бесы. Изображения служат молитвенному общению с прихожанами. Из этого общения исключена лишь нечистая сила» (Лихачев 1970, с. 62). В этом контексте «профиль Наполеона» не столько противостоит «душе Мефистофеля», сколько сам амбивалентен: он может читаться и как одухотворенность, но и как признак демонизма.

Последнее изображение Германна (III) открывает его внешность целиком. На этот раз будто исчезают двойственность и демонизм и сохраняется лишь сходство с Наполеоном. Однако при более внимательном рассмотрении оказывается нечто другое.

Локализация Германна на фоне оконного проема удовлетворяет требованиям романтической изобразительной системы (портретирования):

Свет в романтическом портрете мог падать с какой угодно стороны, тонкие лучи прорезали тьму, окно же, которое могло служить источником света, — искусственно затемняется («Портрет Е. С. Авдулиной» Кипренского). «Романтическое» окно — всегда за фигурой портретируемого, но

не сбоку, оно может осветить спину, но не лицо! [...] «Естественный» свет не освещает в романтизме форму. Она как будто сама освещает себя. Поэтому от нее зависит и характер освещенности в портрете (Турчин 1981, с. 305).

Иначе говоря, Германн из Германна превращается здесь Пушкиным в его собственный портрет. Но это не всё. Будучи «портретом», он «напоминает» не самого себя, а Наполеона. С тем, что в данном случае снимается с Германна и «наполеонизм», так как на деле Германн-«портрет» «напоминает» не самого Наполеона, а «напоминал он п о р т р е т Наполеона», т. е. становится «портретом портрета», «копией копии», и сильно удален как от самого себя, так и от Наполеона. В контексте всех остальных событий повести это двойное превращение Германна в «портрет» может читаться как «несамостоятельность» и как превращение в игральную карту: последнее подсказывается выбором «уменьшающего» «окошка» вместо «окна», а также ассоциацией имени «Наполеон» с названием увлекающей персонажей повести карточной игры «фараон».

Более откровенно сходство с игровой картой в случае Графини. Ее портрет дан в момент раздевания — перечисление снимаемых с нее туалетных принадлежностей придает и ей самой признак неодушевленного предмета. Но и в своем ночном наряде она мало отличается от вещи:

Графиня сидела вся желтая, шевеля отвислыми губами, качаясь направо и налево. В мутных глазах ее изображалось совершенное отсутствие мысли: смотря на нее, можно было подумать, что качание странной старухи происходило не от ее воли, но по действию скрытого гальванизма.

В финале повести Графиня и карта уже полностью идентифицируются:

В эту минуту ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась. Необыкновенное сходство поразило его...

— Старуха! — закричал он в ужасе.

Последняя фраза примечательна еще и тем, что она повторяет фразу, которая устанавливала сходство Германна с портретом Наполеона: «удивительно напоминал» и «Это сходство поразило даже Лизавету Ивановну».

Итак, портреты Германна и Графини строятся как варианты более общей категории «карта», причем «карта игральная». Чтобы, однако, ее понять, необходимо обратиться к другому аспекту «карты», подчеркнуто выдвинутому Пушкиным в предпосланном всей повести эпиграфе: «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность. "Новейшая гадательная книга"». Этот аспект назовем условно «гадательным».

Связь Графини с гадательной картой раскрывается в финале повести — у Германна в руках оказалась именно пиковая дама, и именно она похожа на Графиню.

Связь Германна несколько опосредствована. Все его поведение подчинено одной цели: овладеть законом вероятности, разгадать секрет случайного:

Так, например, будучи в душе игрок, никогда не брал он карты в руки, ибо рассчитал, что его состояние не позволяло ему (как сказывал он) *жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее*, — а между тем целые дни просиживал за карточными столами и следовал с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры.

Оброненное как бы вскользь замечание «будучи в душе игрок» дополнительно подтверждает отмеченное нами выше сходство Германны с игральной картой. Однако идея Германны другая — быть не картой, быть не игроком, быть не во власти Неизвестного, а самому подняться до уровня Посвященного, получить власть над случаем и игроками (уподобиться Наполеону и отождествиться с «фараоном», с «исходной порождающей инстанцией»). И этими именно данными он как будто и располагает. Обладая профилем Наполеона и душой Мефистофеля, он как бы причастен к inferнальному, «гадательному» миру, он как бы предрасположен к угадыванию наперед. Так оно и есть по отношению к Лизе. Заметим еще, что его inferнальные свойства проявляются только при ней. Окончательная потеря таинственности и inferнальности происходит после безуспешного посещения Графини — с этого момента он превращается в «игральную карту»: не он играет, а им играют, но к т ó им играет, раскрывается лишь в финале повести. Это все те же силы Неизвестного.

В финальной игре Германны участвует как обладатель секрета, но на самом деле он этим секретом не обладает, поскольку Графиня явилась к нему в его бредовом состоянии. Поэтому с внешней точки зрения он жертва собственной идеи (расчета), но и жертва случая: случайно выигрывая, забывает об умеренности и втягивается в азарт. С внутренней же точки зрения он совершает грубую ошибку: обладая секретом, он уже не может быть игроком, участником игры, он должен быть только безличной системогенной инстанцией, втягивающей в свои «тексты-порождения» других. Тем временем, Германны пытается совместить в себе одно и другое: и исходную инстанцию и выигрывающего игрока, и порождать «текст» и быть «частным элементом текста»

В итоге на более высоком уровне категория «карта» становится вариантом категории «случай» Разбирая эту сторону *Пиковой дамы*, Лотман (1975, с. 139) приходит к следующим выводам:

Пушкин дает нам две взаимоналоженные модели:

1. Бытовой мир («внутреннее пространство» культуры) — упорядочен и умопостижаем, ему противостоит хаотический мир иррационального, случая, игры. Этот второй мир представляет собой энтропию. Он побеждает, сметая расчеты людей: графиня умирает, Германны рвет с миром расчета и умеренности и оказывается в сумасшедшем доме — сюжет кончается катастрофой.

2. Бытовой мир, составляющий «внутреннее пространство» культуры, п е р е у п о р я д о ч е н, лишен гибкости, мертв. Это царство энтропии. Ему противостоит Случай — «мощное, мгновенное орудие Провидения». Он вторгается в механическое существование, оживляя его. Однако автоматический порядок побеждает, «игра идет своим чередом». Энтропия косного автоматизма торжествует. Мир, где все хаотически случайно, и мир, где все настолько омертвело, что «событию» не остается места, просвечивают друг сквозь друга.

Взаимоналожение этих двух моделей усложняется еще и тем, что и «внешнее» и «внутреннее» пространства культуры представлены и вне каждого героя как окружающий его мир, и внутри его как имманентное противоречие.

Оба возможных толкования материализованы в повести Пушкина в одной и той же «сюжетной машине» — в теме карт и азартной игры. Это придает образу фараона в *Пиковой даме* исключительную смысловую емкость и силу моделирующего воздействия на текст [...].

Категория ‘случая’, по наблюдению Лотмана, тут тесно сопряжена с категорией ‘живого’ и ‘мертвого’. В *Пиковой даме* случай представлен в двух разновидностях — в виде бытового случая и в виде Случая как принципа жизни. Первый носит искусственный характер, он придуман для разнообразия чрезмерно упорядоченного быта. Его реальное воплощение — игра в фараон, которая является собой своеобразный автомат для порождения случая. Играющие в фараон лишь играют в случай, с настоящим Случаем, однако, не имеют ничего общего. Этот случай может лишь на время оживлять застывший мир, но, будучи сам механичен, самой жизни он не порождает, наоборот, он опять ввергает в безжизненную сферу. Настоящий Случай в повести отсутствует, на него есть лишь мимолетные указания: что-то столкнуло Германа с Лизой; что-то велело Графине явиться после смерти к Герману и раскрыть ему свой секрет. Важно, однако, то, что данный тип случая вообще вынесен за пределы попавшего в повесть мира. Весь мир повести оказывается в результате миром омертвевшим — как в сфере его закономерностей, так и в сфере его механических случайностей.

Разница между случаями и суженность мира повести до механического случая говорят и еще нечто: позволяют более определенно ситуировать *Пиковую даму* в движении моделирующих систем. Вернемся к разнице между «вторичными» и «первичными» стилями (см. 3.1 и 3.2).

Для авторов «вторичных стилей» драматическим является непрозрачность поступающей информации, пропажа кода, позволяющего расшифровать «тексты бытия», темнота «языка», с помощью которого разгадывается, по определению Баратынского, «древняя правда», неадекватность произносимого слова замыслу говорящего. В реалистической литературе драматически окрашивается исчезновение сообщений, отсутствие или подмена документов, подтверждающих какие-либо права героя (ср. *Питомку* Слепцова); замкнутость и молчание; «бессловесность» (ср. изображение речевой патологии у Достоевского). Узловой пункт художественного сюжета в примарных культурах — это оглашение некоего сообщения (например, «Объяснение» Ипполита в *Идиоте*, «Исповедь» Ставрогина в *Бесах*, хлопоты вокруг «документа» в *Подростке*), а не передача средств кодирования информации (ср. *Пиковую даму*) (Дёринг-Смирнова, Смирнов 1982, с. 17–18).

Внешне, как уже говорилось, Германн и все его поведение выполнены по законам романтической моделирующей системы: на уровне портрета он личность таинственная, едва ли не inferнальная, на уровне драматики страдает от отсутствия кодирующей системы. Но одновременно этот романтический ореол Пушкиным снижается: Германн — ‘портрет портрета’, не столько демоническая личность, сколько ее подобие; тайная кодирующая система — всего лишь секрет карточной системы, а не тайна миропорождающего начала; овладев этим секре-

том, он не занимает позиции правящей миром инстанции, а ставит себя в положение управляемого, подвластного расшифрованной кодирующей системе. По всем этим признакам ясно, что *Пиковая дама* и особенно ее Германн — переходное звено к реалистической моделирующей системе, даже если в таком ситуировании Германны видеть критический взгляд романтизма на появляющиеся во внелитературной действительности новые позитивистские тенденции и если эти тенденции рассматривать как «негативную поэтику» романтизма.

Перейдем теперь к другому портрету — к портрету Ставрогина. Первый раз он выглядит так:

Поразило меня тоже его лицо: волосы его были что-то уж очень черны, светлые глаза его что-то уж очень спокойны и ясны, цвет лица что-то уж очень нежен и бел, румянец что-то уж слишком ярк и чист, зубы как жемчужины, губы как коралловые, — казалось бы, писанный красавец, а в то же время как будто и отвратителен. Говорили, что лицо его напоминает маску; впрочем, многие говорили, между прочим, и о чрезвычайной телесной его силе. Росту он был почти высокого.

Если отвлечься от комментариев повествователя (Хроникера), то легко заметить, что портрет этот составлен и не по законам романтической системы, и не по законам реалистической системы. Первая не предполагает разглядывания лица, с одной стороны, а с другой — предполагает не столько перечисление деталей, сколько, если они отмечаются, их переживание, т. е. романтический портрет подразумевает экспрессию чувств (эмоций) созерцающего портрет или воспринимающего черты другого лица (ср. в *Пиковой даме*: «Лизавета Ивановна испугалась, сама не зная чего, и села в карету с трепетом неизъяснимым»; «Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодеяния. Как вы побледнели!.. «Это сходство поразило даже Лизавету Ивановну!.. «Необыкновенное сходство поразило его... — Старуха! — закричал он в ужасе») и опознавание в воспринимаемом кого-то или чего-то другого (ср. даже в случае описания раздевающейся Графини: «Смотря на нее, можно было подумать, что качание страшной старухи происходило не от ее воли, но по действию скрытого гальванизма»). Реалистическая система портретирования предполагает другой подход к лицу: разглядывание, но в определенной последовательности, которая лицо превращает в связный континуальный текст, с одной стороны, а с другой — прочитывание отмечаемых деталей как носителей характерологических и психологических свойств-смыслов портретируемого или воспринимаемого лица (ср. Bachyrz 1976; Kępiński 1977; Кузнецова 1978); кроме того, реалистический портрет почти в обязательном порядке включает в себя и изображение рук, которые выполняют две функции: подобно лицу, они призваны отображать психику или характер изображаемого и как «синтаксическая» деталь — быть посредником между изображаемым и его окружением, включить его в среду, связывать с миром и превращать изображаемого в «часть» более крупного целого (ср. 3.1 и 4.0).

Хроникер же составляет портрет из не связанных друг с другом деталей, подчеркивает локальность каждого из упоминаемых цветов, без их промежуточ-

ных взаимовлияний, исключает какую-либо возможность психологизации этих деталей или их переживания (за исключением вводящих слов «Поразило меня тоже его лицо», функция которых — напоминать романтическую конвенцию и искать в рассматриваемом чего-то другого). На фоне распространенных во времена Хроникера конвенций так описанное или так выглядящее лицо Ставрогина не есть л и ц о, а всего лишь схема лица. Но и эта схема не нейтральна: по установке *en face*, по эпитетам «писанный», по сравнениям «зубы как жемчужины», «губы как коралловые» нетрудно угадать, что она составлена по образцу героев народного эпоса и, возможно, также по образцу летописных княжеских портретов (анализ летописных портретов см. в: Лихачев 1970, особенно глава III: *Черты этического стиля в литературе XI–XIII вв.*, с. 63–71), что этим самым он не характеризует Ставрогина, а моделирует его в княжеско-фольклорных категориях (что согласовывалось бы отчасти с именованьем повествователя «Хроникером»).

Спросим теперь: зачем Достоевский сочиняет своему Хроникеру именно такую отсылку и заставляет его именно так прокомментировать данный портрет (настораживающее «что-то уж очень», «казалось бы [...] а в то же время будто и отвратителен»; упоминание о «маске» и о «чрезвычайной телесной его силе»; скрытый комментарий в поставленном на последнем, т. е. особо значимом, месте упоминания о росте: «Росту он был почти высокого»).

На поверхностном сюжетном уровне «княжество» Ставрогина выведено дважды: в обращении к нему Лебядкиной, особенно в главе *Ночь (продолжение)*, и Петра Верховенского, особенно в главе *Иван-Царевич* (ср. 4.2 и 4.3). Но в обоих случаях это не обычное «княжество», а специальная категория.

Для Лебядкиной, Марьи Тимофеевны, он некоторое время «князь» в мифическом плане, объединяющий в себе культовое, христианское начало и начало демиургическое и в такой плоскости равносущностен ей самой: она сама тоже ведь отчасти отражение Богородицы в культовом плане, а отчасти являет собой народную мифическую Великую Мать-Сыру Землю (в главе *Хромоножка* она дается двупланово: мнит, будто родила ребенка, «мужа не зная», причем ребенка-андрогина — «не помню я, мальчик аль девочка. То мальчик вспомнится, то девочка»; с другой стороны, она уподобляется и *Tellus Mater*, так как, дав жизнь, родив ребенка, хотя бы и в воображении, она его тут же и лишает жизни, хотя бы и в том же воображении). Объединение в одном персонаже начала мифического и начала культового не имеет характера противоречия, наоборот, оно призвано такое противоречие снять. Начало мифическое, отражающее связь с материальным, ущербным, подвластным смерти бытием (ср. «хромоту» Марьи Тимофеевны), уравнивается сакральным, призванным включить земное, тварное бытие в мировой теоцентрический поток *logoi*, усилить энергию первичных, заложенных в мире со дня его сотворения, *logoi*, а роль 'усилителя', как уже говорилось в 4.2, играет перестраивающий обряд крещения («второе рождение») и получаемое имя, имя как предопределение миссии отдельной твари (личности), ее *skopos*, т. е. цель. Как первичные ущербные *logoi* Ставрогин и Ле-

бядкина соответствуют друг другу под именами «Николай» (= 'народный победитель'), «Всеволодович» и «Лебядкина» (см. статью *SWAN* в *Cirlot* 1981, p. 322, объясняющую символику лебедя, его связь с земным смертным началом) и «Хромоножка» ('хромота' как признак тварности, причастности земному, материальному, смертному). Как 'перестраивающие', приобщающие вновь к Богу, они соответствуют друг другу под именами «Nikolaos» (т. е. св. Николы как посредника между Богом и родом человеческим), «Ставрогин» (подразумевающее 'искупительное страдание') и «Марья Тимофеевна» (как 'Богородица' — 'посредница' — 'заступница'), «Лебядкина» (христианский символ лебедя как чистоты, но и как 'жертвенности').

Для Петра Верховенского Ставрогин — сказочно-легендарный Иван-Царевич, в котором нуждается он сам, народ, и быть которым предрасположен своим именем и внешним видом Ставрогин. В этом случае «княжество» Ставрогина становится категорией историософской и политической. Но, заметим, что Верховенский апеллирует только к мифическому, 'хтоническому' аспекту имени «Николай» (см. 4.2), почему его «Иван-Царевич» не сам «Иван-Царевич», а мистификация, только «роль».

Одновременно и Лебядкина, и Петр Верховенский детронизируют своего «князя». Для Лебядкиной он — «самозванец», не «ясный сокол и князь», а сын и купчишка», т. е. из культовой сферы света и благородства он изгоняется в мифическую сферу мрака и низости. Для Петра Верховенского же он не может стать даже самозванцем, он уже не «ладья», а «старая дровяная барка на слом», не символ спасения, не легендарная роль, пусть и поддельная, а презренный «шут», т. е. не 'Узурпатор', а 'мелкий бес' (упоминаемая Петром Верховенским «ладья» по отношению к Ставрогину отсылает к фольклорной традиции разбойничьих песен и апеллирует к предрасположению Ставрогина «быть самозванцем», «скрывающимся» царевичем-жертвой, ложным и потому еще более опасным «змееборцем»; ср. комментарий в: Достоевский, т. XII, с. 304).

Возвышение и ниспровержение Ставрогина происходит не только по воле Лебядкиной или Петра Верховенского — их разочарование имеет и объективную основу в самом Ставрогине. Основа эта появляется на всех уровнях данного персонажа, также и на уровне его портрета.

В главе *Премудрый змий* Хроникер снимает свои прежние сомнения и подозрения:

[...] казалось, мы вчера только расстались. Но одно поразило меня: прежде хоть и считали его красавцем, но лицо его действительно «походило на маску», как выражались некоторые из злоязычных дам нашего общества. Теперь же, — теперь же, не знаю почему, он с первого же взгляда показался мне решительным, неоспоримым красавцем, так что уже никак нельзя было сказать, что лицо его походит на маску. Но оттого ли, что он стал чуть-чуть бледнее, чем прежде, и, кажется, несколько похудел? Или, может быть, какая-нибудь новая мысль светилась теперь в его взгляде?

Определение «красавец» за Ставрогиным сохраняется, оспаривается же его сходство с «маской». И любопытнее всего то, что Хроникера «поразило» именно

отсутствие этого сходства. Но прежде чем перейти к расшифровке этой загадки, отметим, что сохранение «красавца» и «поразительности» отнюдь не случайно. В первом портрете «красавец» сочетался с «отвращением» («казалось бы, писанный красавец, а в то же время как будто и отвратителен»), что отсылает к представлению о красоте как атрибуте губительного начала. Устранение «маски» и сообщение «красоты» не «масковому» лицу Ставрогина («он с первого же взгляда показался мне решительным, неоспоримым красавцем») при сохранении всех тех же свойств лица («казалось, мы вчера только расстались») устраняет и мнимую раздвоенность Ставрогина на нечто прячущее («маска»), и нечто упрятанное: «маска» и есть его собственное и единственное лицо, а его содержание — не некая психика, а «губительное начало». Не формула «я поразился», а настойчиво повторяемая «поразило меня» («его лицо», «одно») активизирует «разящий» характер этого «лица» — ср. «разящий» взгляд Ставрогина на Шатова, противопоставленный шатовскому удару кулаком по щеке (в той же главе *Премудрый змий*), под которым Шатов «сникает» и выходит как гипнотизированный:

Едва только он выпрямился после того, как так позорно качнулся на бок, чуть не на целую половину роста, от полученной пощечины, и не затих еще, казалось, в комнате подлый, как бы мокрый какой-то звук от удара кулака по лицу, как тотчас же он схватил Шатова обеими руками за плечи; но тот час же, в тот же почти миг, отдернул обе свои руки назад и скрестил их у себя за спиной. Он молчал, смотрел на Шатова и бледнел как рубашка. Но странно, взор его как бы погасал. [...]

Первый из них опустил глаза Шатов и, видимо, потому, что вынужден был опустить. Затем медленно повернулся и пошел из комнаты, но вовсе уж не тою походкой, которою походил давеча. Он уходил тихо, как-то особенно неуклюже и приподняв сзади свои плечи, понурился голову [...] До двери дошел осторожно, ни за что не зацепив и ничего не опрокинув, дверь же приотворил на маленькую щелочку, так что пролез в отверстие почти боком.

«М о к р ы й какой-то звук от удара кулака по л и ц у», «п о г а с а ю щ и й взор», «сгорбленность» и «пролезание» в «маленькую щ е л о ч к у» побежденного Шатова — все это довольно прозрачные признаки «подземного чудовища-змея», взгляд которого губителен для смертного (ср. еще явственнее отсылающие к мифической связи Ставрогина с подземным царством слова Хроникера: «Разумеется, я не знаю, что было внутри человека, я видел снаружи»)⁵⁷

А вот третий портрет Ставрогина (из главы *Ночь*):

Ее как бы поразило, что он так скоро заснул и что может так спать, так прямо сидя и так неподвижно; даже дыхания почти нельзя было заметить. Лицо было бледное и суровое, но совсем как бы застывшее, недвижимое; брови немного сдвинуты и нахмурены; решительно, он походил на бездушную восковую фигуру. Она простояла над ним минуты три, едва переводя дыхание, и вдруг ее обьял страх [...]

Хроникер видит Ставрогина в бодрствующем состоянии и на людях, мать же Ставрогина, Варвара Петровна, видит его одного и спящего. Первая ситуация предполагает некий контроль над собой, вторая же — отсутствие такого контроля. Второй портрет можно считать поэтому более адекватным личности Ставрогина, чем первый, тем более что второй дан с точки зрения м а т е р и, а первый

— с точки зрения постороннего (все это верно, естественно, в рамках представлений второй половины XIX века; в другие эпохи и в других культурах эти критерии 'адекватности' могут быть совершенно бездейственны). Однако факт, что его «маска» стала незаметной, подсказывает, что «маска» тоже принадлежит его сущности. Сходство с «восковой фигурой» говорит о том, что его сущность имеет мертвый 'масковый' характер. А его несходство с «маской» следует понимать как маску, которая прикрывает другую, истинную маску, как желание показать себя как личность, тогда как на самом деле он только личина — *persona* или *larva* (о связи ларвы, маски 'персоны' с царством смерти см. Фрейденоберг 1978, с. 41–42 и 64). То, что Хроникер принял за подлинное лицо, на самом деле было искусно созданной маской, подделкой под личность. Более того, необычная сидячая поза спящего Ставрогина, особенно в контексте слов «он походил на бездушную восковую фигуру» и троекратно упомянутой 'неподвижности' — «неподвижно», «застывшее, недвижимое», — поза мертвого царства (как говорит Фрейденоберг — там же, с. 41, — «"сидение" — метафора преисподней, и оно имело место в погребальной обрядности: античные люди в быту не сидели, а полулежали»).

Наблюдаемая Хроникером искренность, ласковость и нежность в обращении к Марье Тимофеевне повторится еще раз в главе *Ночь* (продолжение), но перед этим происходит следующее:

Николай Всеволодович не простоял и минуты, она вдруг проснулась, точно почувствовав его взгляд над собою, открыла глаза и быстро выпрямилась. Но, должно быть, что-то странное произошло и с гостем: он продолжал стоять на том же месте у дверей; неподвижно и пронизательным взглядом, безмолвно и упорно всматривался в ее лицо. Может быть, этот взгляд был излишне суров, может быть, в нем выразилось отвращение, даже злорадное наслаждение ее испугом — если только не померещилось так со сна Марье Тимофеевне; но только вдруг, после минутного почти выжидания, в лице бедной женщины выразился совершенный ужас; [...] Но гость опомнился; в один миг изменилось его лицо, и он подошел к столу с самою приветливою и ласковою улыбкой. [...]

Звуки ласковых слов произвели свое действие, испуг исчез, хотя все еще она смотрела с боязнию, видимо усиливаясь что-то понять. Боязливо протянула и руку. Наконец улыбка робко шевельнулась на ее губах.

И еще одна деталь: перед входом на собрание «наших» Петр Верховенский говорит Ставрогину: «Сочините-ка вашу физиономию, Ставрогин; я всегда сочиняю, когда к ним вхожу. Побольше мрачности, и только, больше ничего не надо; очень нехитрая вещь».

Итак, на люди Ставрогин появляется с «сочиненной физиономией», но настолько искусной, что подделки никто не видит (кроме Лебядкиной). Тогда же, когда о нем говорили, что лицо его похоже на маску, на нем как раз сочиненной физиономии и не было. Второй раз это обнаруживается во сне. По своей сущности Ставрогин — «восковая фигура», «ни холоден, ни горяч» (см. 4.2). В этом случае реляция «портрет — личность» аналогична реляции «имя — личность»: и качества внешности и качества имени здесь принципиально разрушены.

Небезынтересно еще отметить, что в предварительных материалах к *Бесам* дважды появляется отсылка к начальным стихам главы третьей Апокалипсиса, замененная потом цитатой оттуда же, но стихов 14–17 («И Ангелу Лаодикийской церкви напиши» и т. д.; см.: Достоевский, т. XI, с. 268 и 274). Упоминаемый апокалипсический текст адресуется Ставрогину (тогда еще «Князю») и начинается так: «И Ангелу Сардийской церкви напиши: [...] знаю твои дела; ты носишь имя, будто жив, но ты мертв. Бодрствуй и утверждай прочее близкое к смерти». Как видно, неживое (мертвое) начало и категория ‘маски’ («будто жив, но ты мертв») вписывалась Достоевским в Ставрогина совершенно сознательно и намеренно. Не случайно, видимо, и то, что подлинный ‘мертвый’ и ‘масковый’ характер Ставрогина обнажается тогда, когда он перестает «бодрствовать» (в романе — в момент его сна, а также в моменты его ослабленного контроля над собой). Не случайно также в выше процитированном решающем визите Ставрогина к Марье Тимофеевне он из «Николая Всеволодовича» переименован в «гостя» («Но гость опомнился; в один миг изменилось его лицо, и он подошел к столу с самою приветливою и ласковою улыбкой») — «гость» и есть ‘господин’ (= «князь», «Всеволодович»), с одной стороны, но с другой «гость» же есть и ‘враг’, ‘прибывающий из загробного мира’, ‘мертвец’ (см. Фрейденберг 1978, с. 65–66, 159; см. также примечание 16), последнее знание активизируется дополнительно словом «опомнился» и позицией у «дверей» («он продолжал стоять на том же месте у дверей; неподвижно [...]»), где ‘забвение’ означает причастность к мертвому царству, а «двери» — границу между локусом смерти и локусом жизни.

В *Поэме без героя* есть следующие строки:

С детства ряженных я боялась,
Мне всегда почему-то казалось,
Что какая-то лишняя тень
Среди них «б е з л и ц а и н а з в а н ь я»
Затесалась...

Согласно наблюдениям Топорова (1970, с. 103–109), формула «без лица и названья» является контаминацией цитат из стихов Блока и включает в себе как реминисценции символистских образов, так и полемическое к ним отношение. Но кроме этих контекстуальных смыслов в данном персонаже-«тени» присутствует и инфернальное начало. На это указывает и слово «боялась» и наличие «ряженных», которые вызывают ассоциации с рождественскими обрядами и переодеваниями. Но если «ряженные» являют собой игровой элемент, то фигура «без лица и названья» вводится тут как реальная, как не игровая, поскольку она охарактеризована дополнительно «как лишняя», т. е. посторонняя и не предусмотренная ‘игрой’ («затесалась»). Эти наблюдения позволяют подключить данный персонаж к другой еще традиции — иконописной, в которой лицо никак не полагалось изображаемым бесам (см. выдержку из: Лихачев 1970, цит. при анализе портрета Германа).

Второй раз персонаж «без лица и названья» появляется в четвертой главе *Поэмы без героя*:

Стройная маска
 На обратном пути из Дамаска
 Возвратилась домой... не одна!
 Кто-то с ней «б е з л и ц а и н а з в а н ь я»
 Недвусмысленное расставанье
 Сквозь косое пламя костра
 Он увидел — рухнули зданья,
 И в ответ обрывок рыданья;
 «Ты Голубка, солнце, сестра!
 Я оставлю тебя живою,
 Но ты будешь м о е й вдовою,
 А теперь...
 Прощаться пора!»

Если «на пути в Дамаск, согласно *Священному Писанию*, Савл, услышав голос Иисуса, обратился в новую веру и стал проповедовать христианство именем апостола Павла»⁵⁸, то упоминаемый в *Поэме* обратный «путь из Дамаска» может пониматься как противоположность или антитезис первого, а спутник «Стройной маски» — как противоположность Христа или Павла. На это указывают также и слова «ты будешь м о е й вдовою», где слово «вдова» оказывается обратностью библейского «жена», с одной стороны, а с другой — подразумевает «загробность» таинственного спутника. На загробный характер этого персонажа указывает также и его характеристика «без названья» — ибо «не иметь имени» значит «не принадлежать к живым». Ср. цитированное уже по поводу Ставрогина место из Апокалипсиса «ты носишь имя, будто жив, но ты мертв», где наличие имени подразумевает и наличие жизни, а отсутствие имени исключает из жизни. Заметим, однако, что слова «жив» и «мертв» имеют тут совершенно иной смысл, чем бытовые «живой» и «мертвый» — «мертвый» тут не столько «умерший», сколько «неспособный быть живым», а «живой» значит «обладающий Божественным Логосом и устремленный к воссоединению с Богом» или «существующий, обладающий смыслом существования». У Ахматовой, в частности, категория «живого» близка как раз этой теологической концепции, почему и категория «мертвого» связана у нее не столько с загробным бытием, сколько с «небытием», «несуществованием».

Ожидаемые читателем имена и портреты появляющихся в святочную ночь гостей-ряженных подменяются в *Поэме* требующими опознания литературными цитатами и костюмами разыгрывавшихся культурой начала века ролей. Тогда, в 1910-е годы, эти костюмы, роли, псевдонимы и тексты воспринимались в плане чистых метафор и символов, теперь же — в ночь с 1940 на 1941 — обнаруживается, что это и были не узнанные истинные смыслы наступающего «не календарного», а «настоящего Двадцатого Века».

Вымышленные игровые имена, костюмы и роли тут, правда, не срastaются с их реальными носителями (что бывает в мифах, сказках или в маскарадах романтиков), но зато становятся реализующимся текстом — их былая условная реальность оказалась судьбоносна и обернулась сущностью исторической реальности *Поэмы*. Поэтому год «40/41» (с символикой числа «40» как ‘смерти’) и представлен здесь ряжеными «1913» года (с актуализацией тогда еще не явного зловещего символизма его числовых имен «13/14»):

И всегда в духоте морозной,
Предвоенной, блудной и грозной,
Жил какой-то будущий гул...
Но тогда он был слышен глуше,
Он почти не тревожил души
И в сугробах невских тонул.

Безотносительно к *Поэме без героя* Ахматовой этот же механизм реализации текста предшествующей культуры отмечается и актуализируется, в частности, и в *Докторе Живаго* Пастернака (в гл. 4 *Эпилога*) применительно к Блоку как к историософской модели той эпохи:

[...] Возьми ты это блоковское «Мы, дети страшных лет России», и сразу увидишь различие эпох. Когда Блок говорил это, это надо было понимать в переносном смысле, фигурально. И дети были не дети, а сыны, детищи, интеллигенция, и страхи были не страшны, а это разные вещи. А теперь всё переносное стало буквальным, и дети — дети, и страхи страшны, вот в чем разница.

Иконическим системам типа живописи, кино или театра внешность персонажа, пусть и предельно редуцированную, не обойти. Но язык, в силу своей дискретности, позволяет ее промолчать, она — дело выбора и дело постулируемой поэтики. Таков, в частности, *Доктор Живаго*, главные герои которого за исключением двух-трех деталей почти вовсе лишены внешнего вида, и, так сказать, — беспортретны.

И в бытовой речи и в литературе внешность описывается только тогда, когда ее описание призвано идентифицировать свой референт (как в детективных портретах по памяти) или же индивидуализировать его и выдавать о нем некую информацию — от частной психофизической по социальную или мифологическую. За исключением фантастических существ, у литературного персонажа на деле нет глаз, ушей, губ, головы, рук или ног как таковых — они саморазумеются и поэтому упоминаются только ради их особенностей и стоящих за ними значимостей, будь то значимости психологические, символические, симптомные (как в детективе) или же синтаксические (с задачей включать или выключать персонаж в или из его окружения). Таков статус портретных деталей и редуцированных внешностей как в лирике, так и прозе XX века.

Стремящийся к иконической недискретности и транзитивности детальный портрет позитивизма не только индивидуализирует, но и овременняет персонаж — превращает его в снимок сиюминутного состояния, которое в очередной мо-

мент трансформируется в иное состояние. Значимостью нагружаются именно эти мены, разницы между состояниями. В результате персонаж мультиплицируется (как в кино), дается многократно в разных синтактиках, по которым вычитывается (разгадывается) представление о его истинной сущности.

Наоборот, однократные и редуцированные портреты играют роль эксплицированной сущности персонажа и в этом отношении равносильны его значимому имени. Такие имена, профессии и детали внешности и есть весь данный персонаж — правильно их поняв, относительно легко предугадывать и весь остальной сюжет, т. е. поведение и случаемое с этим персонажем.

Так, будучи «курносым», «доктором», «Юрием», «Андреевичем», «Живаго», а по матери «Веденяпиным», пастернаковскому доктору Живаго ничего иного и не остается, как в создающихся обстоятельствах актуализировать и активизировать все эти значимости-сущности: он предрасположен полюбить своих двойников «Тоню-Лару-Марину», быть 'казненным' (что заложено в его 'курносости'), целителем и богословом, земледелом, мужественным, человеком Божиим, 'Егорием Храбрым', 'благословом', поэтом, пишущим литургические стихи-иконы-откровения, т. е. повторять собой и постигать подвиг Христа, а шире — реализовать мировую софийность (детальнее о романе см.: Фагуно 1990а, b).

Этот тип персонажей во многом родственен персонажам мифов и сказок с заданной системой их предрасположенностей, способностей и возможностей. Есть, однако, и разница. Если те — участники некоего мирового сюжета, по отношению к которому как-никак пассивны, то родственные им персонажи авангарда субъектны: участвуя в мировом же сюжете, они разгадывают и постигают смысл этого сюжета и стремятся слиться с отправной сюжетной инстанцией (таковы, в частности, и развоплощения субъектов Маяковского, Хлебникова или Цветаевой, а позже — и обэриутов, но об этом пойдет речь в 4.6).

4.5. КОСТЮМ И НАГОТА

Театральный термин «костюм» мы сознательно употребляем тут расширительно для обозначения любой одежды, любой туалетной принадлежности литературных персонажей. И дело не только в том, что одежда персонажа всегда сочинена и этим самым действительно родственна сценическому костюму. Дело в том, что человеческая одежда всегда значима. Желаем мы того или нет, она выдает наш пол, возраст, профессию, общественное положение, вкус, отношение к моде, к себе, к собеседнику, наше мировоззрение, локализует нас в определенной национальной культуре, в определенной эпохе, солидаризирует с одними, антагонизирует с другими и т. п. позволяет проявить себя или, наоборот, упрятать — выдать за «такого же» или за «кого-то другого».

Мы имеем особую форму костюма мужчины на протяжении всей его жизни: у младенца (пеленки перевязываются голубой лентой), у маленького мальчика, у школьника, у парня, у женатого

мужчины, у старика. Все эти формы костюма имеют функцию обозначения пола носителя и его возраста. Костюм женщины — розовая лента у младенца женского пола, костюм маленькой девочки, школьницы, девушки, замужней женщины, старухи. Все формы этого костюма имеют функцию обозначения пола и возраста носителя костюма. Особенно ярко функция костюма, обозначающая пол и возраст носителя, проявляется в крестьянской одежде (Богатырев 1971, с. 30–31).

Но перечисленные и многие другие функции костюма в жизни общества будут казаться произвольными и чисто механическими, если мы не учтем, что каждый отдельный социум в каждой конкретной эпохе и в каждой конкретной культуре обладает относительно строго соблюдаемым набором костюмов, который образует собой относительно строго организованную систему, при этом систему, призванную отражать (моделировать) другую систему — внутреннюю организацию этого социума и ее место по отношению к другим, ему современным, социумам, т. е. систему социальную. Костюм не столько выбирается человеком, сколько обязует человека. Костюм человека должен отвечать его месту, позиции в данном социуме. Выбор другого костюма без соответствующей на это санкции социума может повлечь за собой весьма серьезные наказания — от осуждения до исключения из этого социума вплоть до физического уничтожения. Своевольная мена костюма в данном случае есть не что иное, как посягательство на данную социальную систему, нарушение или даже разрушение организации общества. Человек нагой, человек без костюма — социально не значим, голое тело почти асемiotично, оно может выдавать только сведения о поле, возрасте и физической силе человека. Короче говоря, костюм человека только как вещь материальная есть его частная собственность. Как «знак» — он собственность общественная, которую надлежит заслужить (можно ее также унаследовать), и которую необходимо соблюдать. Малые (семейные) и большие (затрагивающие большой коллектив) «войны» вокруг моды в этом свете получают свой определенный смысл. За ставшими банальными упреками старших («Ну на кого ты похож?!», «Оденься же как человек!») стоит древнейшее представление: биологический индивидуум становится полноправным человеком (членом общества) лишь в одежде, и далее — в определенной одежде, и к тому же соблюдающий определенный макияж, определенную прическу, определенную мимику и определенные телодвижения.

Как имя, черты лица, поведение или репертуар движений не могут быть изменены на другие без санкции социума, так не может быть изменен и костюм. Но костюм моделирует — является моделью и чего-то другого, более глубокого — биологической организации общества. Биология так же социальна, как и другие формы человеческого бытия. Поэтому произвольный выбор костюма, например женщиной мужского, мужчиной женского, молодым — старческого, а стариком — юношеского рассматриваются во многих культурах уже не только как угроза разрушения социальной системы, а как более опасная угроза биологическому существованию данного социума. Ср. историю Жанны Д'Арк, которая в меньшей степени была наказана за инакомыслие и в гораздо большей за то,

что дерзнула облечься в мужской костюм, т. е. посягнула на самое природу человеческую.

Костюм отражает также и пространственно-временную систематику мира: к определенному времени годового цикла (народного, религиозного), к определенному делению времени на бытовое и праздничное, к определенному делению праздников на радостные и траурные и т. п. предполагаются и определенные костюмы; определенные костюмы требуются и при пребывании в определенном локусе (профанический — сакральный; домашний — публичный и т. п.). Нарушение этой системы костюмов рассматривается, конечно, как посягательство на актуальную в данном обществе систематику времени и пространства.

Историческая эволюция систем костюма может поэтому читаться как отражение (модель) исторической эволюции устройства общества и его взглядов на временно-пространственную организацию мира. Но это же значит, что отдельный костюм *значим* только для пребывающего внутри данной системы социальных отношений и соответствующих им костюмов. Для постороннего же отдельный костюм, изолированный из системы (например, единичный экземпляр, демонстрируемый в этнографическом музее), катастрофически теряет свою информативность.

Костюм предназначен для того, чтобы его носить (одеть его хотя бы один раз — как в случае венчального наряда). В той или иной мере одетый костюм моделирует как пластику человеческой фигуры, так и ее *подвижность*. То есть выражает отношение к телесному облику человека, то отодвигая тело на второстепенный план, то выдвигая его на первое место, строит человека духовного или же человека физического. Подвижность, в свою очередь, может то редуцироваться, строить несуетность, 'тихость', рефлексивность, причастность к 'высшему', 'небренному', то усиливаться и тогда строить человека динамического, делового, 'спортивного' и т. д. Параллельно костюму каждая культура выдвигает определенные требования и к самому телу, но об этом в 4.6. Последние свойства костюма мы можем отчасти наблюдать в исторических костюмированных фильмах или в театральных постановках, прибегающих к историческому костюму. Ср. хотя бы следующие замечания сценографа:

Силуэт можно считать наиболее важным выразительным средством костюма. Силуэт придает костюму характер и точно адресует к историческому стилю. [...] Замечено: если костюм вписывается в прямоугольник, основание которого значительно меньше высоты, то силуэт костюма кажется оптимальным, легким, устойчивым. В вертикально вытянутый прямоугольник, как правило, вписывается мужской костюм (например, костюм античный). Когда же костюм вписывается в прямоугольник с основанием, большим высоты, то силуэт костюма будет восприниматься как статичный (например, женский костюм испанского Возрождения). Наиболее динамичным будет восприниматься костюм, силуэт которого вписывается в треугольник (например, готический костюм). Чем выше вершина треугольника, тем динамичнее будет костюм. Часто встречается силуэт костюма, напоминающий треугольник, опрокинутый вершиной вниз. Такой костюм тоже обладает динамикой. Свойства силуэта можно использовать для визуальной трансформации фигуры актера. Если силуэт костюма, пошитого на долговязого актера, вписывается в опрокинутый тре-

угольник, то актер будет казаться широкоплечим, но ниже ростом. Костюм, силуэт которого вписывается в овал, встречается довольно редко в истории материальной культуры. Овал придает силуэту какую-то неустойчивость. Исследователи костюма заметили, что силуэт костюма вписывается в овал в периоды политического и экономического упадка общества (например, конец XIX — начало XX века, модерн, Первая и Вторая мировые войны). Динамика будет усилена за счет асимметричного построения силуэта и разработки костюма декоративными линиями. Диагональные линии придадут костюму динамику, горизонтальные — некоторую статику, так как задержат наш взгляд, а вертикальные удлинят фигуру. Сочетанием в костюме горизонтальных и вертикальных линий можно визуальным образом исправлять дефекты фигуры актера или актрисы. Невысокому актеру пойдет костюм с вертикальными полосками, долговязому — с горизонтальными. Если актриса широка в бедрах и узка в плечах, то хорошо надеть на нее жакет с горизонтальными, а юбку с вертикальными полосками. Декоративные волнистые линии динамичнее прямых, выпуклые будут полнить фигуру, вогнутые сделают ее тоньше. Драматические спектакли не всегда требуют динамичных костюмов. Но динамичность костюма желательна в комедиях, буффонадах, опереттах, балетах. [...] Пластичным считается такой костюм, который гармонически сливается с телом, создавая плавность линий при движении человека. Ломанные линии костюма (силуэта, складок) вступают в противоречие с плавными линиями тела человека. Они обычно выражают приподнятость настроения или тревогу. Контраст костюма с телом человека возникает, если тело является только опорой, «вешалкой» для костюма (византийский, испанский костюм). Костюм, построенный по принципу контраста, живет отдельной от персонажа жизнью. Иногда для художественной выразительности необходимо использовать именно такой принцип (Френкель 1980, с. 110–111).

Костюм — своеобразное социальное имя человека. Поэтому и он сам эксплицирует «содержание» человека и может служить средством — «языком» — такой экспликации. Ср., в частности, следующие наблюдения Лихачева (1970, с. 32–33, разрядка Лихачева) над древнерусской культурой:

Добродетелей в князе может быть столько, сколько колец в его кольчуге. Каждая «добродетель» обращена к зрителю, надета на нем, как доспех, механически соединена с соседней. [...] Они — как бы его парадная одежда. Это хорошо подметил Даниил Заточник: «Поволока бо испестрена многими шолки и красно лице являеть тако и ты, княже, многими людьми честен и славен по всем странам». Еще отчетливее сравнение добродетелей князя с его одеянием в пространной посмертной характеристике волынского князя Владимира Васильковича. «Ты правдою бо о б о л ч е н, — обращается к нему летописец, — крепостью п р е п о я с а н и милостиною яко гривною утварью златою у к р а с у я с я, истиной о б и т, смыслом в е н ч а н» [...] «Ты бе, о честная главо, — продолжает летописец, — нагим одеяние, ты бе алчущим корьмя и жажущим во вьртьпе оглашение, вдовицам помощник и странньим покоище, беспокровным покров, обидимым заступник, убогим обогатение, странньим приемник».

Здесь за изображением добродетелей при помощи одежд и доспехов стоит, несомненно, христианская традиция. Изгнав из рая согрешивших первых людей, Бог удаляет их от себя, от непосредственного созерцания своей Славы. Но оставляет им знак, указание искупительного пути: одевает их в кожаные одежды (Быт. 3: 21). Эта одежда «является знаком, что они призваны к достоинству, которое утратили. Отныне одежда является знаком некоей двойственности, она утверждает достоинство павшего человека и возможность облечься в утраченную славу» (Словарь... 1974, кол. 708 в статье «ОДЕЖДА»). Средневековый человек ценен не сам по себе, не как единичная личность, а по своему месту на пути к Богу, с одной стороны, а с другой — по своему месту — делам и славе —

в общественной иерархии. Поэтому одно и другое может передаваться при помощи его одежды-‘славы’ (ср. в том же Словаре статью «СЛАВА», кол. 1036–1042). Не нужна особенная проницательность, чтобы заметить, что тут одежда есть символ, что она есть материальный вариант незримых и нетленных риз Господних, что она включает ее носителя в иной универсум (ср. 3.2). Легко также понять, что одежды, отражающие или описывающие чьи-либо достоинства и добродетели, должны быть максимально удалены от бытовых одежд и устремлены к предельной условности и нематериальности. Встречаемые на средневековых изображениях рыцарские доспехи, кольчуги, шитые золотом и жемчугом облачения отнюдь не материальны и не «тяжелы» в современном значении: они знаменуют ‘нетленное, вечное’ и сияющую Славу Господню (отсюда даже мягкие ткани изображаются с ‘блеском’ и по современным нам нормам производят впечатление ‘жестких’). По этой традиции выполнен, в частности, образ Царь-Девы в финальных видениях Царевича в поэме-сказке Цветаевой *Царь-Дева*:

И видит гусяр: в облаках тех туманных,
В морях тех не наших — туманных — обманных —
Челнок лебединый с младым гусяром...
И дивного мужа под красным шатром
Он видит — как золотом-писанный-краской!
И светлые латы под огненной каской,
И красную каску на красных кудрях,
И властную руку, в небесных морях
Простертую — [...]
[...] и снова
по грозному небу — как кистью златой —
Над Ангелом — Воин из стали литой.

И грозную смуту на личике круглом,
Жемчужную россыпь на золоте смуглом
Он видит. — Как дождичком-бьет-серебром!

Будучи эквивалентом архангела Михаила Архистратига, предводителя грозного небесного воинства, Царь-Дева, конечно, подобает быть в рыцарских доспехах. Но это, так сказать, рациональная сюжетная мотивировка. Смысловая же, сущностная мотивация «золота», «стали», «жемчуга», «огненной каски» стоит за архангельским чином: по теологической лестнице чинов ангельских Архангел Михаил наименее материален и наиболее близок к самой Славе Господней, что и отражено в светоносных ‘материалах’ и в их неземной ‘прочности’, в их ‘нетленности’. Рыцарский костюм Царь-Девы на деле вовсе не костюм, а ее сущность. Само собой разумеется, что данный костюм значим не сам по себе, а в системе костюмов остальных персонажей поэмы и в контексте тех костюмных систем, из которых они выбраны для персонажей поэмы Цветаевой.

В некоторых системах или на некоторых уровнях определенных систем женский и мужской костюмы строго разграничены и предполагают строгое соответствие полу носителя. Замена наказуема, так как грозит катастрофой извечному миропорядку. Цветаева в *Царь-Девушке* не нарушает этого закона. В основе контаминации Царь-Девушки и образа Архангела Михаила, а этим самым в основе рыцарских доспехов Царь-Девушки покоится другая культурная традиция — византийской теологии. С определенного уровня бытия пол как различительный признак упраздняется, он действителен только в пределах тварного мира. В пределах же частной цветаевской системы контаминация полов в одном персонаже призвана не столько строить мифического андрогина, сколько именно нейтрализовать и делать половой признак несущественным. Во многих вещах Цветаевой роль такого нейтрализатора поручается «плащу». Но заметим, что цветаевский «плащ» не скрывает пол, а действительно упраздняет эту категорию: сам этот плащ очень далек от земного туалетного наряда, он — символ (реплика) плащариз Господних. Не вдаваясь в подробности, доскажем еще, что контаминация Царь-Девушки с Архангелом Михаилом идет по линии сближения Царь-Девушки с апокрифической Богородицей, с одной стороны, а с другой — по линии встречаемой в народной традиции контаминации (из-за сходства функций) Богородицы и архангела Михаила (См.: Успенский 1982, с. 18–30 и др.). Кроме того, небесполезно помнить, что Царь-Девушка соотносится в поэме с солнцем. Солнце же, как известно, долгое время у восточных славян было связано с женским началом, в средние века, под влиянием христианства, его стали связывать с мужским началом, но первая традиция отнюдь не забылась (ср.: Мончева 1984). Поэтому Царь-Девушка как соответствие солнца вполне естественно может изображаться то «мужем», то «бабой».

Костюм другого персонажа *Царь-Девушки* — Мачехи Царевича — не детализирован, он представлен только общим 'матерчатым' мотивом «шелков» и «тканей»:

А ветер — шелка горячие
Как парусом разворачивает.
[...]
Качается, качается,
Шелк вокруг колен курчавится.

Но и он — не «костюм», а сущность Мачехи:

Не змеиный шип — шелков рваных скрип,
То не плетка-хлыст — шелков рваных свист,
То на всем плясу — шелка ручьями вниз!

— Эй, жару поддавай!
Рубаху скидавай!
Отцу с сыном пир великий задавай!

Заленилась — не слышать монист.
С плеча левого наплечник вниз.

Рукой заспанной ресницы трет,
Теперь правому плечу — черед.

Осовела, что кулек с мукой,
Ткань у бедер собрала рукой.
Да не вóвремя зевнула, дрянь!
Пошла рот крестить, — пустила ткань.

И — взывав как целый град Содом —
Закрутилась дымовым столбом!

Первоначальное сравнение «шелков» с «парусом» и их «курчавость» реализуется в эпизоде пляски их превращением в акватический поток: «шелка́ ручьями вниз!». А первоначальное определение «шелка г о р я ч и е» реализуется в виде «дымового столба». Смысл обеих этих трансформаций раскрывается введением мотивов «змеиногo шипа» и «Содома». Первый активизирует представление о подземных мертвых водах и о их связи с мифическим Змеем, противником Громовержца, с похитителем жизнеродных небесных вод. Второй активизирует представление о соблазне, греховности и адском огне.

Таким образом, если на материальность смотреть в категориях причастности к смертному началу, то Мачехины «шелка» гораздо более материальны, чем «литая сталь» доспехов Царь-Девы: «шелка» не только материальны, но и 'плотски', «литая сталь» же — не только имматериальна, но и 'духовна'

Материальность Мачехи, отсутствие в ее случае духовного начала выражено в поэме еще иначе — ее сплошной 'матерчатостью':

На невесту взглянь: босая,
Того хуже — голая!
[...]
Не рябая, не косая,
Глаже шелку — платьице! —

где уже обнаженное, лишенное «шелков», тело Мачехи оказывается очередным «платьицем», да еще 'шелковее' прежнего платья. И так может продолжаться до бесконечности: предел 'платьиц под платьицами' — не 'душа', а сущность 'материальности', т. е. сама Смерть, небытие:

Потягивается, подрагивает,
Устами уста потрагивает,
Как жалом в него вонзается,
Как в яблок в него вгрызается,
Из сердца весь сок вытягивает,
В глубинную глубь затягивает.

Несколько иначе построен костюм Царевича:

Солнце в терем грянуло —
Что полк золотой.

Встал Царевич правильный:
Веселый такой!
[...]

Трех быков на вертеле
Сгублю, не шадя!
Поглядим-ка в зеркале,
Каков из себя!

Белый стан с шнуровочкой
Да красный кушак.
—Что за круг меж бровочек,
Кумашный пятак?

Царевич в поэме тоже сплошь ‘матерчат’ — его «белый стан» означает по другим именованиям в поэме «белое суконце» и суконный «кафтан». Но это не его или не совсем его собственная ‘матерчатость’ — она ему навязана подземным мертвым царством, в котором он пребывает, так сказать, она есть его волшебная науза, навязанная ему телесная ипостась (о колдовской наузе, колдовском ‘теле-платье’ см. в: Афанасьев 1869, с. 546–553 и след., где рассматриваются народные представления о теле как одежде, в которую облачается бессмертный дух, и о колдовской мене мифическими персонажами своих телесных покровов).

В процитированной выдержке навязанность Царевичу материальности и причастность к подземному царству выражены «шнуровочкой» и «кумашным пятаком» «беж бровочек». Первая — «шнуровочка» — означает ‘связанность’, ‘узничество’, ‘временную смерть’ (ср. мотив «бус» в 1.5). «Пятак» как ‘монета’ — знамение смерти, загробного двойника (ср.: Фрейденберг 1978, с. 66–67 и 133); отметина на лбу — «печать иного царства» (см.: Успенский 1982, с. 60–61 и 78–79), причем в данном случае она может читаться и как ‘печать загробного мира’, указывая на сущность Царевича, о чем свидетельствует ее связь с ‘матерчатостью’ («кумашный» = и ‘красный, алый’, и ‘свойственный кумачу как материи’), и как ‘печать небесного мира’ (полученная в результате крещения-приобщения к духовному небесному началу Царевича Царь-Девницей).

‘Суконный’ «белый стан» тоже амбивалентен. ‘Суконность’, подразумевающая ‘овечью шерсть’, может означать первичный мировой хаос, т. е. указывать на материальность и хтоничность Царевича, с одной стороны, а с другой — похищенные, связанные («с шнуровочкой») небесные плодотворные воды, т. е. зимнюю наузу мира или ‘снег’, и этим самым указывать на связь Царевича с небесным божеством грозы.

«Красный кушак» — атрибут физической силы, богатырства. Но одновременно он и символ молнии или грома. Для понимания Царевича это значит, что Царевич обладает свойствами Громовержца, но пока закрепощенного на зимнее время в подземном царстве Смерти-Зимы (Мачехи). Напомним еще, что «крас-

ный кушак» перекликается с «красной» же и одновременно «огненной» «каскай» Царь-Девуцы-‘Архангела’, правящей небесными грозowymi силами.

В результате «костюм» Царевича занимает промежуточную позицию между «костюмом» Царь-Девуцы и «костюмами» Мачехи: он отражает и духовную и материальную сущность Царевича, а точнее, являет собой ‘материальность, сковывающую духовное начало’ (детальный разбор поэмы см. в: Faryno 1985b). Царевич как ипостась Громовержца обладает креативными способностями. Задача Мачехи — соблазнить его, завладеть телесным началом, что означало бы для Царевича гибель его начала духовного. Задача Царь-Девуцы как раз противоположная — освободить духовное начало Царевича ото всякой материальности, возвести его в ранг чистого духа, что для Царевича означало бы, в свою очередь, его гибель физическую, потерю всякой материальности, земной ипостаси. И так и построен сюжет *Царь-Девуцы*.

Непосредственно в поэме *Царь-Девуца* смысл костюмов ее персонажей нигде не эксплицируется. Костюмы эти рассчитаны на опознание читателем. Но это не свойство цветаевской поэтики, а свойство любого произведения искусства. На наиболее поверхностном уровне опознаваемый костюм «выручает» художника — в живописи, в спектакле он позволяет не прибегать к сопровождающим словесным комментариям, а в фильме или литературе он сокращает распространенную экспозицию, позволяет обойти вербальную психологизацию, динамизировать события, повысить впечатлительность демонстрируемого мира. На других уровнях костюм является внутренним компонентом мира, обладающим собственным значением и поэтому сразу же превращает мир произведения в модель мира — социального в одних случаях, космогонического (как в *Царь-Девуце*) — в других.

В *Прологе* романа Леонова *Вор* (см. выдержку дальше, в главе *Метонимия*) действующие лица обозначены по признаку их одежды: «демисезон» и «милицийская шинель». Тут мы имеем несколько функций костюма. Одна из них — вызвать впечатление непосредственного контакта читателя с повествуемым миром: о появляющихся героях мы ничего не знаем и определяем их по первому признаку (как и в жизни), т. е. по одежде. Одновременно, конечно, возникает не только эффект «незадуманности» произведения, но эффект повышения любопытства со стороны читателя. Дальнейший контекст выясняет, что «демисезон» — писатель, пришедший сверять сюда свои творческие замыслы с самой действительностью. Костюмы получают в этом случае функцию манекенов, которые со временем должны превратиться в полноценных живых персонажей. Поскольку, однако, в виде костюма выведен в начале романа и внетекстовый мир (сам писатель Фирсов и встреченный милиционер), то это указывает и на фиктивность и схематичность также и данного мира: будучи сочинителем, Фирсов сам подлежит еще сочинению. В данном случае мы имеем дело с семиотической функцией в ее чистом виде: костюм переводит героя в ранг «текста».

Нечто аналогичное происходит в романе *Бесы* со Степаном Трофимовичем Верховенским, которому Варвара Петровна Ставрогина сочинила специальный

костюм, «в котором он проходил всю свою жизнь», но костюм по чужому образцу — по портрету поэта Кукольника. Степан Трофимович уподобляется, таким образом, тексту (заметим: не Кукольнику, а его портрету), удовлетворяя некоторым капризам Ставрогиной.

Сам Степан Трофимович свою личность строит тоже по вымышленному образцу — играет роль гражданского деятеля, «"гонимого" и, так сказать, "ссылного"». Костюм Кукольника, конечно, противоречит интенциям Степана Трофимовича. Однако по ходу романа мы понимаем, что именно последний, т. е. костюм, более соответствует истинной личности этого персонажа, тогда как первая роль, т. е. гражданского деятеля, действительно, только роль, игра, поза. Напомним, что у Брюллова (1836, ГТГ):

Кукольник представлен на фоне ветхой, разрушающейся стены. Интерес к руинам в данном случае, очевидно, подчеркивает одиночество героя, его пребывание там, где давно не ступала нога человека. Брюллов использует пейзажный мотив неба, освещенного лучами заходящего солнца, что тоже является явной романтической чертой произведения. Тревожное, изменчивое состояние природы в момент заката солнца значительно обогащает эмоциональное содержание образа. Наконец, Брюллов, хоть и фрагментарно, показал море — излюбленную пейзажную стихию романтиков. Утлый челн (мотив одиночества) теряется в его просторе (Турчин 1981, с. 252–253).

Степан Трофимович оказывается человеком безликим, простым и деактуализированным «костюмом», куклой (отсылка к Кукольнику, видимо, подразумевает и этимологические коннотации этой фамилии).

Неестественность костюма Степана Трофимовича нечто большее в романе, чем только характеристика данного персонажа. Она устанавливает реляцию эквиваленции хотя бы со Ставрогиным (сущность которого — «восковая фигура» и который, по словам Петра Верховенского, тоже «выдуман»: «Я вас с границы выдумал: выдумал, на вас же глядя») и с Кирилловым — в сцене самоубийства Кириллов тоже уподобляется восковой фигуре: «Его, главное, поразило то, что фигура, несмотря на крик и бешеный наскок его, даже не двинулась, не шевельнулась ни одним своим членом — точно окаменевшая или восковая. Бледность лица его была неестественна, черные глаза совсем неподвижны и глядели в какую-то точку в пространстве» (ср. в 4.4 сцену разглядывания спящего Ставрогина Варварой Петровной). А адресованный Степану Трофимовичу в финале романа текст из *Апокалипсиса* — «И ангелу Лаодикийской церкви напиши» (см. 4.2) — окончательно устанавливает эквивалентность со Ставрогиным (которому этот же текст адресуется в главе *У Тихона*) по признаку «ни холоден, ни горяч», с той, может быть, разницей, что Ставрогин ситуируется во второй, так сказать, генерации «вымышленных» (Степан Трофимович Верховенский «сочинен» Варварой Петровной, а Ставрогин «вымышлен» Петром Степановичем Верховенским, т. е. сыном «сочиненного» Степана Трофимовича; кстати, ср. «Я вас с з а г р а н и ц ы выдумал» и значение имени «Варвара» — barbaros = иноземец, однородность во фразе «окаменевшая или восковая» и значение отчества «Петровна» — petra = скала, утес, каменная глыба, с дополнительными хтоническими

коннотациями как «камня» = 'земли', так и «воска»; о хтоническом характере пчел см.: Афанасьев 1865, с. 381–382; Успенский 1982, с. 84–85). В итоге костюм, сочиненный Варварой Петровной Степану Трофимовичу, обернулся фундаментальной моделирующей категорией романа.

Среди культурных функций костюма особенно интересны те, которые переводят своего носителя в иной ранг. Укажем два примера.

В пьесе *Белый брак* Ружевица (Rózewicz, *Białe małżeństwo*) есть персонаж, называемый Отцом. Во второй картине пьесы (*Стекло и фарфор*) он одет в обычный черный костюм и являет собой современный бытовой образ главы семейства. Но в третьей картине (*Исповедальня*) его костюм усложняется элементами животного — быка, а он сам получает в тексте пьесы название Бык-Отец. Новый костюм и новое имя возводят этот персонаж в ранг мифических существ. Бытовая категория 'отца' вскрывает, таким образом, содержащуюся в ней глубинную архетипическую категорию 'Отца', а бытовые сцены пьесы оказываются реализациями ситуаций мифических.

Более привычна, но не менее интересна функция костюма Грушницкого в *Герое нашего времени*. Поначалу Грушницкий появляется в солдатской шинели. На свою шинель он смотрит как на знак, снижающий ранг его личности в глазах княжны Мери: «Я говорил раза два с княжной и более, но знаешь, как-то напрашиваться в дом неловко, хотя здесь это и водится... Другое дело, если бы я носил эполеты...» Печорин же убеждает его в обратном: «Помилуй! да этак ты гораздо интереснее! Ты просто не умеешь пользоваться своим выгодным положением. Да солдатская шинель в глазах всякой чувствительной барышни тебя делает героем и страдальцем».

Грушницкий настоял, однако, на своем: на балу у княжны он явился «в полном сиянии армейского пехотного мундира» и потерпел поражение:

— О, я горько ошибся! Я думал, безумный, что по крайней мере эти эполеты дадут мне право надеяться... Нет, лучше бы мне век оставаться в этой презренной солдатской шинели, которой, может быть, я был обязан вашим вниманием...

— В самом деле, вам шинель гораздо более к лицу...

Грушницкий и княжна Мери руководствуются разными системами чтения костюма. Печорин отличается от них тем, что ему обе эти системы и знакомы, и безразличны: они обе для него равно условны и беспринципны, он уже не верит в «знаки». Для Грушницкого же «знаки» все еще обязательны, так как в его восприятии они отражают действительное положение вещей.

Культурные традиции разных народов выработали особую систему костюмов не только для манифестации ранга носителя, не только для общения в человеческом коллективе, но и для общения со сверхъестественными силами — ритуал требует особого одевания. Эта сторона костюма очень тонко использована Буниным в рассказе *Господин из Сан-Франциско*. Сцена с переодеванием Господина из Сан-Франциско показана Буниным как некое священное действие. Тем временем Господин из Сан-Франциско готовится только к обеду. В результате

он возводится в ранг служителя какого-то языческого культа, а обед — в ранг языческого пиршества-жертвоприношения. Категория язычества не случайна в бунинском рассказе — это одна из главнейших категорий его моделирующей системы, и манифестируется она на всех уровнях созданного в рассказе мира, в том числе и посредством костюма Господина из Сан-Франциско (детальный разбор рассказа см. в: Faugno 1972a, s. 193–208).

Дискретный, т. е. членимый, характер одежды позволяет создавать комбинированный костюм персонажа и этим самым — категорию амбивалентности. Таков костюм в *Белом браке*, о котором говорится в картине *Свадьба и тризна*. Он состоит из черных и белых компонентов и становится нерасчленимым понятием ‘траур-свадьба’ или, шире, ‘смерть-жизнь’ И опять: такое объединение противоположностей — постоянный закон в мире пьесы. Пьеса завершается демонстрацией андрогина, которым оказалась Бианка. Мифическая амбивалентность налицо также и в заглавии пьесы.

Костюм как семиотическая единица, как знак, неотделим от человека. Но костюм как вещь обладает самостоятельностью и отделим от носителя. В культурах, в которых доминирует установка на безусловность знака, мена костюмов носителями строго регламентирована. В них только в определенных условиях допускается мена полагающегося костюма. На этом фундаменте строятся карнавальные переодевания: изживший старый мир (старый годовой цикл) превращается в кромешный хаос. На уровне костюма этот хаос моделируется при помощи именно переодеваний, которые аннулируют все старые формы мира: его социальную систему, возрастную и биологическую организацию мира, функциональную упорядоченность (переодевания наизнанку, в обратном порядке) и т. п. В культурах с установкой на условность знака, в том числе и костюма, карнавальное переодевание теряет смысл. Аналогичное явление наблюдается и в литературе: сюжеты, построенные на переодевании персонажей, получают особо сильное распространение в литературах культур первого типа. В стадии устойчивости таких культур сюжеты с переодеванием строятся на мене личности переодевшегося в не полагающийся ему костюм, на осмеянии и наказании его: костюм срастается с носителем и от него ему уже трудно избавиться. Свою провинность необходимо отстрадать, искупить, получить прощение социума или неких высших сил, установивших законы знаковости. В закатной стадии таких культур, когда возникает представление об условной связи костюма-знака и его носителя, сюжеты с переодеванием строятся несколько иначе: переодевшийся получает подвижность, проникает в разные социумы, становится демаскатором условностей; он ловок, хитер, остроумен, консервативную веру в тождество знака и его носителя заставляет работать на себя. В современной нам литературе эти сюжеты переключались в детектив и в сенсационные жанры. Но прежде всего — в фильм. Их огромная популярность заставляет усомниться в провозглашаемой некоторыми критиками их «ненужности». Если рассматривать их не отдельными произведениями, а массово, так, как массово они читаются или смотрятся нашими современниками, то возникает весьма интересная картина.

Во-первых, они показывают нам наш «язык» и его границы, т. е. обнажают знаковый характер тех сфер нашей жизни (поведения, внешнего вида, проксемики, жестикуляции, мимики и т. п.), которые нами расцениваются как естественные, не знаковые, и знаковость которых мы осознаем только в случаях нарушений. Это те сферы, которые в современной семиотике именуются неявными уровнями культуры — *hidden dimensions* — и изучаются этносемиотикой — *ethno-science* (ср. хотя бы: Goffman 1959, 1967, 1969, 1974; Hall 1959, 1966, 1976).

Во-вторых, они показывают нам нашу безликость и наше механическое восприятие окружающего, наше неразличение «знака» и «не-знака», «уникального» и «копии» (подделки, репродукции, серийного изделия и т. п.). В данном отношении они играют роль не карнавала, а антикарнавала, не временного смещения систем и временного «хаоса», а как раз восстановления подлинной системности и подлинного миропорядка (по крайней мере о них напоминают, удерживают их в памяти общества). Так, в рассмотренном уже фильме Полянского *Le Locataire* (см. 4.2; см. там же примеры фильмов *Генерал Делла Ровере* и *Профессия: репортёр*) переодевание Трельковского (главного героя фильма) в женское платье именно антикарнавально. Оно задано унифицирующей общественной системой, не предполагающей и не терпящей каких-либо дифференциаций, каких-либо индивидуализирующих признаков. То есть сама эта система есть затянувшийся «карнавал», мир в состоянии хаоса без возможности возобновления своей системности, упорядоченности, перехода к новому циклу, к порождению новых текстов. Двойная съёмка самоубийства Трельковского имеет и тот еще смысл, что вместо подразумеваемого карнавалом «воскресения» здесь еще раз дается «гибель». Последнее станет очевидностью, если вспомнить, что в древности в женское платье одевали преступника, что было равнозначно его умерщвлению; женщина в этом обряде — не столько особь женского пола, сколько «преисподняя» «смерть» (см. Фрейденберг 1978, с. 158–159). Заметим, что сюжет фильма и переодевание Трельковского в женское платье строятся Полянским не как инициатива (выбор или прихоть) героя, а как насильственный по отношению к нему акт (см. также мотив полиции в фильме, что вписывает в систему фильма и в Трельковского ассоциацию с «преступлением»), как вталкивание его в женскую роль (в роль его предшественницы с такой же судьбой и в таком же положении «жильца») и в женский костюм.

Само собой разумеется, что, обладая высокой степенью семиотичности, костюм может легко стать своеобразным «языком описания», т. е. любой внешний мир может артикулироваться в терминах костюма. Такова, например, сосна в стихотворении Лермонтова *На севере диком...*

На севере диком стоит одиноко
На голой вершине сосна.
И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим
Одета, как ризой, она.

Во всей полноте смысл такого именно образа сосны раскрывается при сопоставлении лермонтовского текста с его первообразом у Гейне:

Ein Fichtenbaum steht einsam
Im Norden auf kahler Höh!
Ihn schläfert, mit weisser Decke
Umhüllen ihn Eis und Schnee.

У Гейне его сосна находится под одеялом или покровом из снега и льда. В буквальном переводе: «белым одеялом (покровом) облегают ее лед и снег». В контексте «одиначества», «севера» и «голой вершины» снежный и ледяной покров сосны создают категорию 'заточенья' и 'несвободы, скованности'. В аналогичное положение поставлена и далекая пальма. Основной акцент поставлен у Гейне, таким образом, на трагической и насильственной разъединенности «его» (сосна у Гейне мужского рода) и «ее», т. е. пальмы.

У Лермонтова сосна переведена в сказочный план и возведена в ранг красавицы. В ранг красавицы возведена также и пальма («Одна и грустна на утесе горячем Прекрасная пальма растет»). Одновременно снята у Лермонтова и разница грамматического рода — и сосна и пальма оказались у него женского рода. В итоге возникает совершенно иная картина, чем у Гейне: некоему существу снится его же подобие. На первый план выдвигается проблема одиночества, замкнутости на самом себе (сопоставительный анализ стихотворений Гейне и Лермонтова см. в: Щерба 1957, с. 97–109). Более четко эта идея выражена у Лермонтова в его стихотворении *Сон*, где лирическому «я» снится он сам, но в чужом сне: раненый, одиноко умирающий «я» видит погруженную в дремоту свою возлюбленную и видит ее сон о нем, раненом и одиноко умирающем. Здесь, как видно, отчасти реализуется романтический постулат «воспринимать свое как чужое» или «себя как другого» (см. 3.2). Но он выполняется не целиком. «Чужое» или «другой» должны быть отличны от «я», нетождественны ему. Лермонтовская же тождественность себя реального и себя идеального (максимальное уподобление «сосны» и «пальмы») замыкает ситуацию или систему в порочный круг и ведет к полной исключенности из мира. *Сон* — очередной шаг в этой модели: теперь это не только безысходность, но и буквальное физическое изымание себя из бытия (более подробно об этом см.: Farуно 1979с).

А вот пример прямо противоположного отношения к категории костюма — стихотворение Мартынова *Я понял!*

Я понял!
[...]
Увидел то, чего не видит
Иной вооруженный глаз
[...]
Я видел очертанья ветра,
Я видел, как обманчив штиль,
Я видел тело километра
Через тропинопную пыль.

О вы, кто в золоченой раме
 Природы видите красу,
 [...]

Вглядитесь в землю, в воздух, в воду
 И убедитесь: я не лгу
 [...]

Не золото лесная опаль,
 В парчу не превратиться мху,
 Нельзя пальто надеть на тополь,
 Ольху не кутайте в доху,

 Березки не рядите в ряски,
 Чтоб девичью хранить их честь.
 Оставьте! Надо без опаски
 Увидеть мир, каков он есть!

Моделирование мира в категориях «наряда» (облачения, костюма) расценивается тут как фальсификация мира, с одной стороны, и как фальшивость самого искусства — с другой. Взамен же постулируется искусство 'немоделирующее' такое, которое воссоздает неискаженную картину мира («каков он есть») и которое способно вскрыть глубинные свойства или закономерности мира («Вглядитесь в землю, в воздух, в воду»; «Я видел тело километра Через тропинопную пыль»). Мир понимается здесь как трехъярусная конструкция или тройная оппозиция: нейтральный поверхностный уровень, который истолковывается как весьма неадекватный подлинному состоянию вещей (это, например, «обманчивый штиль», таящий в себе свою противоположность — 'шторм'; это также и «пыль», скрывающая истинность расстояний — «тело километра»); искаженная картина мира, в которой поверхностный уровень возведен во вторую степень и представлен как «ценность» («золоченая рама», «парча», «пальто», «дох», «ряски»); противопоставленный указанным двум уровень глубинных и истинных закономерностей мира. Заметим, что в этом контексте выражение «каков он есть» принципиально отличается от общеупотребительного «каков он есть», поскольку имеет в виду не поверхностную манифестацию и не согласие на нее, а скрытые за ней глубинные законы, при этом — объективные («Вглядитесь в» и «убедитесь»), доступные каждому пронизательному взору и сохраняющие свою самотождественность независимо от 'всматривающегося' (анализ этого стихотворения и концепции мира и искусства у Мартынова см. в: Faryno 1977, s. 42–73).

Для категории 'костюма' этот текст интересен тем, что он возводит ее как свойство искажающего, фальшивого искусства. Элементы наряда получают тут смысл любой операции по отношению к миру, которая уводит от истинного положения вещей или за таковое принимает поверхность. Костюм функционирует здесь как антитезис истины. У этого толкования костюма есть своя очень древняя и богатая традиция, которую в большом упрощении можно представить в виде оппозиции «костюм — нагота».

В некотором отношении явления «костюм» и «нагота» прямо противоположны, но тем не менее они не симметричны. Понятие «костюма» независимо от понятия «наготы», тогда как понятие «наготы» определяется как раз через понятие «костюма». Если под костюмом в широком смысле подразумевается все, чем человек прикрывает свое тело, то под наготой — тело не прикрытое. Нагота есть, таким образом, отсутствие костюма. Человек, по крайней мере в европейских культурах, мыслится всегда как «человек в одежде». Одежда (костюм) воспринимается как естественное и постоянное свойство человека. Отсутствие же одежды — как нечто противоестественное, во всяком случае, требующее дополнительной особой санкции. Совсем не случайно акт обнажения входит в состав наказаний и оскорблений: раздеть, заставить раздеться или обнажиться по чьему-нибудь адресу — это то же самое, что лишить его человеческих достоинств, сравнять с неодушевленным предметом, исключить из человеческого коллектива (в более смягченной и более ограниченной форме это же явление стоит, например, за срыванием погон и других воинских отличий, означаящим лишение функции или звания, а в пределе — воинского достоинства и исключения из состава военных)⁵⁹

Костюм и нагота асимметричны еще и в другом отношении, в том, что костюм являет собой относительно самостоятельную, сильно развитую и внутренне дифференцированную систему, тогда как нагота лишена дифференциации и в этом смысле «единична». Она противостоит костюму в целом, а не конкретным разновидностям костюма.

По сравнению с костюмом у наготы есть, однако, одно преимущество: если костюм является исключительно порождением культуры, то нагота и естественна и культурна. Естественна в том смысле, что дана человеку от природы, а принадлежит культуре в том смысле, что в рамках культуры она есть отсутствие костюма — не будь костюма, понятие наготы вообще не могло бы возникнуть.

На первичной (естественной) наготы строится одна из важнейших оппозиций: «естественное, данное от природы — искусственное, созданное человеком» с ее разнообразными вариантами типа «подлинное — ложное», «глубинное — поверхностное» и т. п.

На вторичной (культурной) наготы строятся другие оппозиции: «общественное — личное, интимное», «идейное, духовное — материальное, биологическое», «дозволенное — недозволенное» с разнообразными вариантами и градациями внутри каждой из этих сфер. Культурная нагота всегда нуждается в обосновании типа возраста (маленький ребенок может быть наг), пола (мужчине позволено быть обнаженным в большей степени, чем женщине, например на пляже, но в салоне роли меняются — тут женщине позволительно быть обнаженной больше), места (на пляже, в бане, дома можно быть обнаженным больше, чем в общественных местах иного типа), профессии (спортсмен, танцовщица кабаре обнажены сильнее, чем зрители), разновидности искусства (в спектакле, в скульптуре, на картине, в художественном фильме разрешается большая нагота, чем на фотографии или в документальном фильме), разновидности персона-

жа (на иконе часто бывает нагим бес, грешник, но гораздо реже — святые или даже Младенец Иисус) и т. д. К культуре принадлежит и эротический аспект наготы. Костюм в европейских культурах не устраняет, а наоборот, сохраняет и подчеркивает разницу пола (ср. выше выдержку из: Богатырев 1971), поэтому табуирование наготы создает своеобразную «стилистическую» (ценностную) шкалу эротизма — полная нагота воспринимается как вульгаризм; паллиативы как эвфемизм; салонная, говоря словами Ахматовой, «нарядная обнаженность» — как изысканность и т. д.

Нагота функционирует, таким образом, как философская и нравственная категория. Библейское осознание своей наготы Адамом и Евой — не что иное, как возникновение нравственности. Но в рамках христианской системы это, собственно, две разных наготы. Нагота до грехопадения — знак единства, полноты бытия, недифференцированности, знак унии с Богом. Осознанная нагота, после грехопадения, — дифференцирующая, разбивающая единство, знак ущербности тварного мира. Поэтому в зависимости от традиции нагота может расцениваться то как нечто безнравственное, то, наоборот, как высшая степень нравственности. В некотором смысле второй подход свойственен юродивым.

Идеальный костюм юродивого — нагота. Обнажаясь, юродивый надевает «белые ризы нетленной жизни». Голое тело больше всего терпит от зимнего холода и летнего зноя и наглядно свидетельствует о презрении к тленной плоти (отнюдь не случайно действие в житиях юродивых протекает большей частью в зимнюю пору): «Мира вся красная отвергл еси, ничтоже на теле своем ношаше от тленных одеяний, наготою телесною Христови работая... Яко же от чрева материя изыде, тако и в народе наг ходя не срамляясь, мраза и жжения солнечного николи же уклоняясь». (Лихачев, Панченко, Понырко 1984, с. 92).

Заметим, что тут нагота понимается двояко. Как нечто естественное, данное от рождения (и, следовательно, от Бога), как нечто самое истинное. С другой стороны, нагота — своеобразный «костюм», который означает презренную тленную плоть и манифестирует презренное же к этой плоти отношение. Категория наготы осложняется в толкованиях юродивых и еще иначе:

Нагота — символ души. Так ее понимал Савва Новый, так ее понимали и древнерусские агиографы, которые твердят, что юродивый ангельски бесплотен. Но одновременно нагота олицетворяет злую волю, бесовство, грех. В средневековых гротескных представлениях дьявол всегда является нагим. Заголяется и шут, дурак, который с точки зрения Церкви также воплощает в себе бесовскую стихию. Следовательно, нагота юродивого опять-таки «двоесмысленна». Этот «костюм» лицедея, как и его поступки, давал возможность выбора, для одних был соблазном, для других — спасением (там же, с. 93).

Смыслы, закрепленные нашей культурной традицией за наготой, оставляют основу тех смыслов, ради которых вводится нагота в произведения искусства и, в частности, в литературу. Она, как правило, моделирует либо мир совершенства, либо мир безобразия, либо мир человеческого, либо мир нечеловеческого (антикультурного хаоса) и истолковывается то в эстетических, то в нравственных аспектах.

В интересующем нас отношении весьма показательна нагота в творчестве современного польского поэта Тадэуша Кубяка. Вот, например, его стихотворение *Наряд* (Tadeusz Kubiak *Kostium*):

Najłatwiej się owinać w obłok,
jak w strój weselny w pełnym słońcu,
albo się spowić w gęstą chmurę,
jak w czarną szatę konduktową.

A cóż ma czynić ten, kto ślubów
z przyszłości wianem nie zawiera,
ani przeszłością wzbogacony
nie myśli w trumnie się układać?

Ten który, stanął na rozdrożu,
w połowie drogi, i powiada:
—Prawda jest naga. Czy się godzi
iść między ludzi bez kostiumu?

Нагота противопоставлена тут костюму вообще — любому, независимо от его внутренней дифференциации, здесь получившей вид противостоящих друг другу «свадебного наряда» и «погребальной ризы» и этим самым как бы исчерпывающей всю шкалу костюмов (от знаменующих полноту жизни по знаменующие смерть). Формула «Истина нага» вводит критерий данного противопоставления: это критерий 'ложного' и 'истинного', где ложность приписывается костюму, а истинность — наготы. Проблема осложняется, однако, тем, что человеческое бытие смоделировано здесь только в двух вариантах костюма и отсутствия костюма не предполагает, т. е. человек обречен только на иллюзорный выбор между ложным 'оптимизмом' и также ложным 'пессимизмом' Третьего варианта, который был бы промежуточным вариантом между крайними «свадьбой» и «похоронами», между «облаком» и «тучей» и который позволял бы соприкоснуться с истиной, эта модель не предусматривает. Не предусматривает она и наготы. Финальный вопрос «Годится ли являться к людям без наряда?» становится поэтому вопросом-сомнением о желательности истины (и другой 'установки') в так устроенном мире.

Противопоставление «костюм — нагота» как реализация более фундаментального противопоставления «ложное — истинное» — одно из наиболее устойчивых противопоставлений в поэтической системе Кубяка, хотя чаще всего оно обогащается и другими, не менее существенными смыслами. Так, например, в стихотворении *Akt* дана парадигма натурщицы от ее внешнего, «костюмированного», вида до полного обнажения с промежуточными фазами раздевания. По мере обнажения натурщица все сильнее выявляет свое идеальное бытие и наконец в другом отношении: натурщица в костюме определяется как «существующая неподлинно» («Такова какова она есть. Еще не подлинна»), а обнаженная — как «существующая действительно» («Итак, она есть!»). Нагота, таким образом,

получает смысл принципа бытия (существования), а также — полноты и подлинности бытия, обладания сущностью. В этом же тексте нагота получает еще истолкование в аспекте 'естественности, изначальности': полное обнажение натурщицы сочетается со сферой интимности и тавтологии, с одной стороны, а с другой — с насыщенностью занимаемого пространства. Интимность передается локусом «ванной комнаты», резко противостоящим общественному локусу, подсылаемому исходным нарядом натурщицы («шубка», «туфли», которые, кстати, сшиты из кожи убитых «кротких животных» и «телят»). Тавтология — зеркалом, в котором она видит самое себя. Насыщенность и замкнутость — упоминанием о наполняющем ванную паре и «контурным» делимитирующим портретом («От зениц по узкую ступню»). В результате натурщица становится материализованной сущностью бытия как такового.

И еще одно наблюдение: нагота упоминается у Кубяка в строго определенных контекстах — только тогда, когда имеется в виду сублимированное изначальное совершенство мира, когда мир не искажен знаковостью, т. е. когда он асемиотичен. Ярче всего это выражено в стихотворении *Ева* (*Ewa*). Нагота Евы подразумевается на протяжении всего текста, но упоминание о ней (слово «нагота») появляется только в тот момент, когда раскрывается глубинная сущность Евы. В данном случае — сущность женского, жизнепорождающего начала, возведенного в ранг космогонической категории. Последнее диктуется, конечно, мифом о библейской Еве и этимологией этого имени — в древнееврейском первоисточнике оно значит «живая» или «мать всех живущих» (см.: Петровский 1966, с. 100; Ревякина 1976, с. 260; Sandauer 1979, s. 22, 34). Появление «наготы» и проявление сущности Евы сочетается здесь и с окружающим миром — мир уподобляется в этот момент раю, т. е. получает статус мира совершенного. В финале текста мир принципиально меняется — это мир бренный и безобразный. Тут слово «нагота» уже отсутствует (хотя и подразумевается), а сущность женского начала искажена и поправа. Более того, одновременно исчезают в тексте и всякие признаки жизни, превращаясь в анти-жизнь («сажа»; «пыль»; «сено», которое следует понимать как высохшую — «умершую» — траву; знойная «пустыня» и «сухость», являющиеся антитезисом воды как источника жизни). Иначе говоря, исчезает сущность Евы, скрытая в ее имени и в ее мифе.

Рассматриваемый текст интересен еще и тем, что с «наготы» он не снимает эротического аспекта — он намеренно сохранен, но в мифическом варианте. Он возведен в ранг космогонического явления, чему способствуют неоднозначные отсылки к лунарно-акватическому коду (уподобление Евы воде, упоминание луны). Этому эротизму резко противостоит эротизм финальной строфы, являющий собой чисто физическое вождение, чистую биологию. Этому изменному извращенному эротизму соответствует исчезновение «наготы» и лунарно-акватических признаков (взамен появляются «сухость», «пустыня», «палящее солнце», «торговля», базарно-городской локус и т. д.; более детально о поэтике Кубяка см. в: Faguno 1974a, b; 1980).

Как показывает история разных искусств в европейской культуре, экспансия наготы приходится на те периоды, в которых начинает преобладать тенденция к равновесию между человеком общественным и человеком приватным, между человеком идеологическим и человеком как частью естественного мира, природы. Но и в этих случаях нагота нагоде не равна. Архаичная и отчасти античная нагота еще не противостоит костюму и не противостоит человеку общественному, т. е. не имеет характера приватной, интимной наготы. Она — свидетельство (для нас) единства человека с природными силами, его неотчужденности, недифференцированность субъекта и объекта познания. Античный костюм (в театре, живописи или в скульптуре) — не костюм в современном нам понимании. И наименьшая его задача прикрывать человеческое тело. Этот костюм — овнешнение функций или свойств его носителя, опознавательный знак места, занимаемого данным носителем в системе организующих мир (космос) сил.

Иной смысл имеет нагота в эпоху Ренессанса. Она следствие другого взгляда на человека. Если предшествующий человек рассматривал себя как несовершенный вариант (креатуру) некоего идеального, предустановленного свыше, духовного инварианта, а свою задачу видел в воссоединении с тем инвариантом, в частности, путем преодоления в себе тварного начала, то человек Ренессанса увидел инвариант, «меру всех вещей», в самом себе и устремился к самопознанию, в том числе и анатомическому (ср. цитированные в 4.4 выдержки о ренессансном портрете из исследования Даниловой).

Еще иной характер носит барочная нагота. Несомненно, она противостоит костюму предшествующей эпохи, но едва ли целесообразно говорить о ее противопоставлении барочному же костюму. Костюм и тело здесь сливаются воедино, и даже наоборот — костюм призван укрупнить тело, распространить его за его собственные пределы, снять границы между телом и его окружением. Костюм здесь играет ту же роль, что и мультиплицирующие зеркала, призванные как укрупнять, так и снимать границу между внутренним и внешним, между искусством и не-искусством, между иллюзией и реальностью. Барочная нагота в этом смысле — карнавальная, как карнавальные были и костюмы. Задача барочных костюмов — снять разницу полов. Задача барочной наготы — снять разницу между живым и мертвым, между телом и материей, телом и камнем. Барочная натурщица на живописном холсте никогда не изолирована от окружения, наоборот, окружена богатой драпировкой. Одно и другое изображается в одинаковой манере: живое тело сливается в своей динамике и в своих ритмах с динамикой и ритмикой материи. Часто сопутствующие им амур, сатиры, эроты, как и распространенные мотивы Леды с лебедем, не что иное, как выражение пронизанности мира жизнепорождающим началом, с одной стороны, а с другой — включение всего сущего в единый мировой синтагматический поток (ср. 3.1 и 3.2).

Экспансия наготы в искусстве XX века означает вторичную демократизацию человека, тенденцию к восстановлению нарушенного мещанской культурой XIX века равновесия и равноправия между человеком для себя и человеком для

других, т. е. между человеком приватным и человеком общественным (ср. замечания по поводу Маяковского в 4.1). Сохраняющая еще высокую активность мещанская модель человека сообщает современной нам наготы в искусстве сильный заряд нравственности или безнравственности (что зависит от точки зрения реципиента). Но внутри себя это искусство рассматривает наготу иначе: как единственно сохранившуюся еще сферу уникальности отдельного человека в противовес поглотившей всё унификации и обезличенности, мультиплицированности внешнего вида, костюма, поведения, схематичности (газетности) суждений и т. п. Фактически не индивидуализирующая, в XX веке именно нагота получила статус индивидуализирующего начала. В связи с этим небезынтересно отметить, что Трельковски у Полянского никогда не раздевается: все перемалывающая система, в которую он попадает, не предусматривает даже этого уровня индивидуализации (см. выше и 4.2).

Не в каждом искусстве нагота одинаково популярна. Казалось бы, что наиболее предрасположены к использованию наготы балет и пантомима. Тем временем, танцоры и мимы тщательно облачаются в трико, которое и имитирует наготу. Наименьшим препятствием является в данном случае забота о сохранении нравственных воззрений публики; более популярный фильм этим обстоятельством ничуть не смущен. Тут дело в другом. Основной материал балета и пантомимы — внутренняя динамика, внутреннее напряжение тела. Напряжение наготы не наталкивается ни на какие препятствия, исходящая из мускул сила излучается в воздух. Чтобы ее экспонировать, сделать зримой, необходимо создать искусственное препятствие, среду, на которую тело воздействует. Такой идеальной средой и является в балете или пантомиме плотно облегающее тело трико. Вторая причина — свет. Человеческая кожа плохо отражает свет, рассеивает его и силуэт теряет строгость очертаний. Трико же всякий раз, при всякой новой позе, играет роль плотного контура (как в рисунке) и отражает свет значительно сильнее, динамизирует фигуру исполнителя. Конечно, трико и отражаемый им свет значительно упрощают и схематизируют человеческое тело, но без такой схематизации невозможно моделирование чего-либо, кроме воспроизведения еще одного экземпляра (см. 1.4 и 1.5).

Если в балете нагота исполнителя только отчасти не его собственная, так как становится наготой исполняемого персонажа, но одновременно и его собственная, поскольку в балете огромную роль играет способность именно данного исполнителя и смотрится не столько персонаж, сколько именно исполнитель, то в драматическом спектакле внешний вид актера, в том числе и его нагота, целиком передаются исполняемому персонажу (тут смотрится в первую очередь именно персонаж). Поэтому нагота актера становится «костюмом» персонажа или, иначе, «чужой наготой». Но тем не менее нагота в драматических спектаклях вовсе не эксплуатируется — она вводится инцидентально и эпизодично. И опять, особенно на фоне фильма и даже балета, причина не в так называемой нравственности. Драматический театр моделирует прежде всего социальные отношения и межличностное общение. Нагота, как

уже говорилось, — асоциальна. Поэтому отсутствие костюма получает на сцене смысл только в оппозиции к наличным на этой же сцене костюмам: по отношению к какому костюму — ‘социальной роли’ она есть отказ от акцептации или уважения, или от какой ‘социальной роли’ — костюма она становится освобождением или отстранением (добровольным либо же насильственным). При этом для драматического театра, в отличие от балета, безразлично, будет ли это натуралистическая нагота исполнителя или же имитированная при помощи трико. Отсутствие костюмов на драматической сцене может быть подменено значимой разрисовкой тела исполнителя, что, собственно, и есть все тот же костюм, только в иной конвенции. А полное отсутствие костюмов, нагота или же их недифференцированность переведет спектакль в иную плоскость — в метаспектакль, в реализованный на сцене анализ определенного уровня драматического произведения (так, в частности, построил свою *Андромаху* в 1971 и *Федру* в 1975 в Париже Antoine Vitez, см.: Biscos 1978; Sinko 1982, s. 116–119).

Тело как таковое, его сущность, его смысл — предмет другого вида искусства — живописи и скульптуры. Заметим, что это именно «тело как таковое», общечеловеческое, а не тело конкретного индивидуума. Оно, так сказать, «всехнее» и «ничейное» одновременно. Акты обнаженных натурщиц и натурщиков — не портреты и не автопортреты, они не рассчитаны на опознание и идентификацию изображенного. Если некоторого рода идентификация им и присуща, то она имеет характер локализации изображенного персонажа в определенном контексте, в определенном типе коннотаций, отсылающих к общекультурному фонду мифологем (таковы все Аполлоны, Давиды, Дианы, Венеры или Леды) или к проблемам самого этого искусства (таковы все анонимные «акты» и «натурщики»). Жанр «акта» резко противостоит жанру «портрета» и близок к жанру «натюрморта». И у «акта» и у «натюрморта» одни и те же внутрихудожественные задачи, но различные объекты изображения и осмысления. Чистый «акт», кстати, — явление очень редкое. В большинстве «актов» присутствуют и предметы неодушевленные, подчеркивающие особенности живого тела и выявляющие его скрытые смыслы. Нагота стала индивидуальной и порнографичной с появлением фотографии. Но это тоже потому, что долгое время фотография не умела оторваться от своего референта. Научившись упразднить связь с референтом, и фотография стала искусством и сумела выработать свой самобытный жанр «фотографического акта». Оппозиция к портрету показывает, что нагота в живописи имеет статус не объекта изображения, а изобразительного (моделирующего) языка. Оппозиция к натюрморту возвращает нагому телу объектность, но трансформирует его в категорию ‘живого, одушевленного’

Нагота в фильме, как это ни парадоксально, еще более отчуждена от снимающегося актера: она не только превращена в знак без референта, как в художественной фотографии, но к тому же еще передана персонажу (как в драматическом спектакле). Она и ничья и чья-то одновременно. Как ничья она и вовсе могла бы быть из фильма устранена, но как чья-то (внутреннего персонажа) она должна быть сохранена, так как противостоит не только предметному миру, но и

костюмам. Требование безусловности внутреннего мира фильма (на фильме тяготеет его фотографический генезис) не позволяет подменять ее трико: трико в фильме сыграет не роль наготы, а роль одежды. А фильму как раз, ввиду оппозиции наготы костюмам, нужна именно нагота, отсутствие всякого костюма. Трико, имитирующее наготу (как в балете), в фильме бы мешало и еще иначе: по той самой причине, по которой оно так необходимо в балете. Эта имитированная нагота (в трико) противоестественным для фильма образом схематизировала бы фигуру и движения персонажа, превращала бы его в изолированное, слишком обособленное, отчужденное существо (не случайно в трико фильм одевает фантастические, сверхъестественные, античеловеческие и многие другие такого рода персонажи).

В наиболее двусмысленном положении по отношению к наготы оказалась литература. Тут наготу можно только назвать, но не изобразить. Изображение же означает для литературы описание и этим самым углубление в анатомические детали. А здесь срабатывают свойственные данному состоянию данной культуры речевые стратификации и запреты. В случае литературы шокирует не столько нагота и анатомизм, сколько необходимая активизация лексики из-за пределов словарей и печатной практики (тем более что удерживание этой лексики вне санкционированного активного речевого запаса еще сильнее повышает ее экспрессивность). Поэтому описываемая в литературе нагота никогда не нейтральна: она либо приближается к натурализму, либо же чрезмерно завуалирована эвфемизмами и приближается к бесплотной поэтизированной сущности.

4.6. ТЕЛО. АНАТОМИЯ. МЕТАМОРФОЗЫ

Человеческое тело, его строение и физиологические функции семиотизируются отдельными культурами не в меньшей степени, чем, скажем, внешний вид или костюм. Тем не менее на некоторое время оно почти совсем исчезло из литературных произведений (особенно XIX века). Обладая внешним видом, фигурой, одеждой, жестикуляцией, страдая от тех или иных физических недугов, литературные персонажи производят в большинстве случаев впечатление бесплотных. Их телесность подразумевается, конечно, как нечто самоочевидное, но как самостоятельный объект и как творческий материал вводится чрезвычайно редко. Интерес к телу резко возрос в европейской литературе с началом XX века. За такой длительной упрятанностью тела стоят разнообразные и большие традиции. Одна из них — христианская, которая осуждает бренное тело и противопоставляет ему бессмертную душу. Другая — мещанская, которая культивирует разбиение на человека общественного и человека частного, интимного, налагая запрет на публикацию интимного. Еще одна рассматривает человека как общественно ценного носителя идей и оставляет в тени его биологический аспект. Характерное для XIX века нарушение запрета на интимность относится преимущественно к психологической стороне этой интимности и приводит к

открытию подсознания. На этом фоне поворот к телесному аспекту, наблюдаемый в искусстве XX века, получает смысл попытки восстановить равновесие между биологическим и идеологическим в человеке, вернуть его полноту, санкционировать естественные начала, уравнивать в правах интимное и общественное, биологическое и культурное и т. д.

В физиологическом смысле человеческое тело являет собой сложное приемно-перерабатывающее устройство по отношению к поступающей извне информации. Данное его свойство позволяет взглянуть на тело как на некую моделирующую внешний мир систему, пользующуюся разнообразными терминами (кодами) — например, терминами осязательного, визуального, акустического, термического и т. п. характера (см. примечание 20; и особенно книгу: Dröscher 1971). Попытка воссоздания картин мира, возникающих на сенсорных уровнях его восприятия, сама по себе может стать одним из важнейших художественных средств. На этом принципе строится, например, экспериментальное произведение Хлебникова *Госпожа Ленин*. Согласно бытовым представлениям, человек воспринимает мир всеми чувствами одновременно и получает одну цельную картину, у Хлебникова же это восприятие разъединено, восстановлено в своем исходном виде — отдельно даются «сообщения» слуха, зрения, разума, рассудка, осязания и т. д. Приведем небольшую выдержку из этого текста:

ГОЛОС ЗРЕНИЯ: Только что кончился дождь, и на сочных концах потемневшего сада висят капли ливня.

ГОЛОС СЛУХА: Тишина. Слышно, что кем-то открывается калитка. Кто-то идет по дорожкам сада.

ГОЛОС РАССУДКА: Куда?

ГОЛОС СООБРАЖЕНИЯ: Здесь можно идти только в одном направлении.

ГОЛОС ЗРЕНИЯ: Кем-то испуганные, поднялись птицы.

ГОЛОС СООБРАЖЕНИЯ: Тем же, кто отворил дверь.

ГОЛОС СЛУХА: Воздух наполнен испуганным свистом, раздаются громкие шаги.

ГОЛОС ЗРЕНИЯ: Да, своей неторопливой походкой приближается.

ГОЛОС ПАМЯТИ: Врач Лаос. Он был тогда, не очень давно.

[...]

ГОЛОС ОСЯЗАНИЯ: Пола коснулись волосы.

ГОЛОС ВОСПОМИНАНИЯ: черные и длинные.

[...]

ГОЛОС СОЗНАНИЯ: Все умерло. Все умирает.

Подобным образом построено и стихотворение Цветаевой *Имя твоё — птица в руке...* из цикла *Стихи к Блоку*, где значение неназванного в тексте имени «Блок» выражается в терминах визуальных («пять букв»), осязательных («птица в руке»), вкусовых («льдинка на языке»), артикуляционных («движение губ»), формообразующих и кинетических («Мячик, пойманный на лету»). После них следует строфа, основанная на акустическом восприятии имени, но эта акустика уже трансформирована — она исходит не от речевых фонических свойств произносимого слова «Блок», а от звучания семантики имени, его содержания. Это тот порог, за которым в цветаевской системе открывается выход в запре-

дельное, в потустороннее, т. е. освобождение от всякой материальности. Отсюда звучание семантики имени соотносится со 'смертью', с одной стороны, а с другой — с «громом» и этим самым с подразумеваемым Божественным Громом-Логосом (ср. *Небо катило сугробы...*, разбиравшееся в 4.2):

Камень, кинутый в тихий пруд,
Всхлипнет так, как тебя зовут.
В легком шелканье ночных копыт
Громкое имя твоё гремит.
И назовет его нам в висок
Звонко шелкающий курок.

В последней строфе имя уже не произносится — произнесение означало бы его отчуждение от себя (от произносящего), а кроме того, 'не-произнесением' оно уравнивается с табуированным именем 'Бог' («Имя твоё — ах, нельзя!»). Зато появляются категории 'единения' («поцелуй в глаза»), термических отключающих от 'мира сего' ощущений («В нежную стужу недвижных век, Имя твоё — поцелуй в снег»), цветовых («голубой», где 'голубизна' — признак небесного, духовного) и глотательных («Ключевой, ледяной, голубой глоток... где «ключевой» отсылает к представлению об 'изначальности'; «ледяной» — к 'отрешенности' от всякой чувственности; «глоток» же — к представлению о 'питье' как об акте 'смерти-забытья', с одной стороны, а с другой — к идее причастия, окончательной 'унии'). Все стихотворение обрамляется еще категориями 'активное, бодрствующее' состояние в начале («птица в руке») и 'онейрическое, умиротворенное' в финале («С именем твоим — сон глубок»), 'устремленное вовне' и 'вверх' («птица») и 'уводящее вглубь' («глубок»), 'внешнее' и 'отдельное' («птица в руке») и 'внутреннее, нераздельное' («С именем твоим»; ср. разбор *Бессонницы* в 4.3).

Текст интересен тем, что указанные ощущения и состояния выстраиваются в нем в строго последовательную парадигму от наиболее внешних, локализованных в «поверхностных» областях тела, до наиболее внутренних, локализованных в глубинных и уже не манифестируемых областях тела. В результате неназванное имя данное «Я» как бы вговаривает вовнутрь себя (заглатывает его) и растворяет его в себе, а себя в нем (в каком-то смысле имя проделывает тут путь, обратный имени произносимому: если произносимое слово отчуждается от говорящего и направляется вовне, то услышанное или заучиваемое присваивается реципиентом). За всем этим стоит, конечно, не только особая цветаевская концепция влияния «Блок», но и гораздо более серьезная новая концепция языка, поэзии, поэта и человеческого бытия вообще (см., в частности, Faruno 1973b, 1985a, 1989a).

Человеческий организм извлекает и перерабатывает не только информацию, поступающую извне, но одновременно подает информацию и о самом себе. Эта информация осознается нами, как правило, в случаях отклонений от некоторого уровня (порога, нормы) или же в случаях сознательной концентрации внимания на собственном телесном естестве.

Таков, например, Иван Ильич в *Смерти Ивана Ильича*, который с определенного момента начинает вслушиваться в собственное тело, его биологические процессы. Правда, Иван Ильич поставлен Толстым в исключительное положение больного. Тем не менее созерцание героем своего собственного тела, таящейся там болезни, причем болезни неопределенной (врачи бессильны ее опознать и приостановить), — все это у Толстого лишь воплощение философской и этической категории, которую условно позволительно определить как ‘бренность материального мира’, как напоминание человеку о его смертности, как антитезис ‘духовному началу’. Последнее станет очевиднее, если смерть Ивана Ильича включить в более широкий контекст. На фоне художественных моделирующих систем XIX века смерть Ивана Ильича низменна, антигероична, исходит из материального начала. В романтической системе герои тоже умирают, но на деле они, так сказать, внутренне ‘бессмертны’ или безразличны к категории смертности. Их смерть, как правило, внезапна, приходит извне, носит черты предопределения, судьбы. Часто она — исход борьбы с косностью мира и принимается как благо, а не как физическое страдание. Смерть романтиков — духовна. Позитивизм включает смерть в материальную реальность, истолковывает ее рационалистически (в том числе заболеваниями, изживанием организма). В этом свете смерть Ивана Ильича — закономерность реалистической поэтики (см. 4.2). В системе же ‘смертей’ в творчестве самого Толстого эта, замедленная, вызванная болезнью, противостоит другим — не ‘натуралистическим’ внезапным, быстрым кончинам героев — как знак осуждения, как знак безобразности духовного облика героя (см. ниже).

В XX веке вслушивание в собственное тело имеет иной смысл. Возьмем, к примеру, поэзию Винокурова. Телесность «Я», «поэта» или просто человека истолковывается у Винокурова как первоисточник неподдельной правды, как гарантия органической связи с внешним материальным миром. Телесность и материальность человека и мира дают тут ощущение бытия и противостоят цивилизованной отчужденности человека, его оторванности от земли и от собственной естественной природы. Одновременно они выступают у Винокурова в качестве полемических категорий, направленных против моделей мира и человека в современной ему «канонической» или санкционированной культуре, моделей, в которых телесная сущность человека либо не учитывается, либо и вовсе пренебрегается (выталкивается в «негативную поэтику»). Ср., например, стихотворение *Плотность мира*, где, в частности, говорится:

Любите плотность мира, теплоту
Земли. [...]
[...]
На беспредельном пляже без рубаш,
В песок по локоть руку запуская,
Лежите. Ощутите: на губах,
Как крепкие кристаллы, соль морская!

На ощупь мир правдивей. Невесом
Лишь вздор один. Идти по пашне клина!

Есть смысл в поэте лишь босом:
Пусть между пальцев проступает глина.

Или стихотворение *Пусть поэт послушает, как бродят...*:

Пусть поэт послушает, как бродят
Соки в нем, как алчно кровь стучит.
[...]
Тайные там происходят вещи –
Там гудит дыхательный процесс!
Желчь играет. Голоса зловещи.
Вот один возник. Другой исчез.

Как угрюмо-первобытно тело.
Ты, поэт, им зря пренебрегал!
[...]
Слышишь: дальний голосок оттуда
Хочет что-то важное сказать.

Заземление поэта, заглядывание в телесную сущность для извлечения оттуда (и из земли, из материальности мира) исконной правды снимают традиционный разрыв «человек — мир» и вводят на его место непосредственный контакт физического типа.

Винокуров — не единый и самый очевидный пример рассматриваемого здесь понимания «поэта», «поэзии», «правды». Он, так сказать, посредник между поэтической генерацией 50–60-х годов и авангардом начала века, эксплицирующий тенденции своих мало известных широкому читателю предшественников и как бы согласующий их с официально санкционированным культом ‘природного’ (ср. 4.5 разбор стихотворения Мартынова *Я понял!*... о поэтике Винокурова см.: Faryno 1972b, 1973a).

Концепция «поэта-контактера» — порождение именно XX века и противостоит предшествующим концепциям XIX века. Стоит обратить внимание хотя бы на факт, что в XIX веке поэзия мыслится в поэтических текстах как озарение, нисходящее свыше вдохновение, тогда как в XX веке чаще всего она понимается как нечто извлекаемое из глубин, из недр земного материального мира. Теперь она не «божественна» или «небесна», а «хтонична» (даже традиционные Музы начинают «прибывать» не с высот, а из подземного царства; в этом отношении показательна эволюция образа Музы у Ахматовой: первоначально, в раннем творчестве, ахматовские Музы носят небесный характер; затем им свойственно промежуточное состояние, отраженное хотя бы в том, что эта Муза «диктовала страницы Ада»; на очередном же этапе она уже действительно ‘подземна’ и ‘внутрителесна’ — получает вид «памяти» = «подвала» и отождествляется с лирическим «Я»; подробнее см. в: Faryno 1980a). Само собой разумеется, что контакту с «верховным» миром гораздо лучше соответствует концепция поэта оду-

хотворенного, а контакту с глубинным миром — концепция поэта телесного, физического. Это противопоставление живо еще и в современной нам поэзии. Чтобы в этом убедиться, достаточно сопоставить *Пророка* Пушкина и вступающее с ним в диалог стихотворение Винокурова *Мне грозный ангел лиры не вручал...* (анализ *Пророка* см. в: Фаруно 1974b, 1988a).

Пушкинский *Пророк* — явление исключительное для рассматриваемой здесь проблемы. Во-первых, это один из редчайших текстов, где «Я» (лирический субъект) обладает телом (как правило, так называемое лирическое «я» вплоть до XX века, бестелесно и безымянно, см. 4.2). Во-вторых, чрезвычайно показательна в нем судьба этого тела. Хотя «Я» и телесно, но, как оказывается, этот факт не только не противоречит воззрениям XIX века (а точнее, романтической моделирующей системе), а наоборот, закрепляет ее еще сильнее. Дело в том, что физическое тело «Я», т. е. плоть (soma), подвергается анатомическому сечению и подмене его основных (контактирующих) органов: замене подлежат слух, зрение, язык и сердце, вместо них «Я» получает «внутренний слух», «внутреннее зрение», позволяющие обслушивать и обозревать все мироустройство, «жало мудрая змеи», т. е. всеведение и изречимость истины, и «угль пылающий», т. е. способность вещать на высшем божественном языке «сердца» («глаголе») и непосредственно проникать в сердца других. После замены «Я» превращается в «пророка», замена же производится «шестикрылым серафимом». Иначе говоря, «Я» лишается своего земного тела (плоти) и получает тело, перестроенное по мистическому, божественному плану (sarks; см. статью *Тело* в: *Словарь...* 1974, кол. 1163–1168). Будучи телесным, этот «Я» одновременно и бесплотная сущность. Выполнять высокую миссию поэта-пророка он может лишь претерпев указанное перевоплощение. Стоящий за этой перестройкой «Я» механизм нам уже знаком: «Я» и на уровне своей физической телесности нетождественен самому себе; перестройка же есть не что иное, как получение мирообразующего, недоступного простому смертному, языка (см. 3.2).

Иначе обстоит дело в XX веке — и это является одной из наиболее примечательных черт современной поэзии. Если до авангарда поэтическое артикулирующее «я» носило чисто языковой (абстрактный) и ментально-эмоциональный характер (см. 4.2), то в XX веке это «Я» обрело плоть в буквальном смысле слова (равно как обрело оно и имя). Функция «я» как артикулирующего субъекта от этого, конечно, не пострадала, зато принципиально изменились термины артикуляции. Если прежде мир артикулировался сознающим «я» и во вполне осознанных терминах, то теперь мир артикулируется, главным образом, в терминах телесной, физиологической сущности «я» (ср. хотя бы мотив «губ» у Мандельштама, «лихорадки» и «озноба» у Ахматовой, «бредо-болезней» у Пастернака, «зноби» и «льнущей» истончающей динамики у Цветаевой, самовыворачиваний наизнанку у Маяковского и т. д.)⁶⁰

Промежуточное положение «я» между внешним миром (включая и телесность «я») и текстом дает две противонаправленные картины мира. Одна из них — в виде поглощения мира в себя, впитывания поступающей из мира информа-

ции и структурирования ее на сенсорных уровнях. Вторая — в виде выводимого наружу высказывания; тогда мир уподобляется потоку, вычленяемому из недр «я». Первый тип нам уже знаком по Цветаевой, он характерен также и для Пастернака (ср., например, его толкование поэзии как впитывающей губки — в стихотворении *Что почек, что клейких заплывших огарков...* из цикла *Весна*; см.: Užarević 1981, Faryno 1988d). Второй тип ярче всего реализуется у Маяковского. Тело самого «Я» подвергается у Маяковского анатомическим вскрытиям, выворачиванию наизнанку (ср. в *Облаке в штанах*: «А себя, как я, вывернуть не можете, // чтобы были одни сплошные губы!»), а также всяческим анатомическим приращением и преувеличениям. За этим явлением стоит древняя традиция и очень глубокая концепция человека. Такого человека, который не знает деления на сферу для других и сферу для себя, на публичное и интимное (см. 4.1 и 4.5). В пределах конкретных произведений данная концепция реализуется в виде двух взаимоисключающих актов: в виде актов вычленения из себя и в виде актов поглощения. Положительному, постулируемому миру Маяковского свойственно стремиться вовне, зато отрицаемому (а на шкале внутренних оценок поэтики Маяковского — противоестественному) свойственна устремленность вовнутрь. Стремление изнутри вовне (выворачивание наизнанку) рассматривается как акт творческого характера, как проявление творческой энергии. Устремленность же вовнутрь — как акт механический и смертоносный. Первое выражается в телесных терминах всяческих физиологических функций организма — выделение пота, слюны, кровотечение, слезы, анатомические приращения, преувеличенная жестикуляция и т. п. Второе — в терминах гастрономических актов: еда получает у Маяковского высокий семиотический смысл нетворческого начала. Далее, первое манифестируется открытыми пространствами и раскрытыми полостями человеческого тела (всяческие анатомические сечения), второе — закрытыми пространствами, пассивными зажившими тушами (ср., например, *Гимн обеду*, *Кое-что по поводу дирижера* и хотя бы главу *Рождество* Маяковского из поэмы *Человек*).

С другой стороны, устремленность вовне предполагает общение с внешним миром, постулируемый «язык непосредственного контакта» (о чем будет еще речь в другом месте), а устремленность вовнутрь вообще исключает всякий контакт с миром. Ярче всего эта оппозиция выражается в противопоставлении «губы — рот», где «губам» соответствует «поцелуй», а «рту» — «еда». Совсем не случайно «Я» стремится стать у Маяковского одними сплошными губами (см. *Облако в штанах*), а «обедающие» — сплошным ртом, как, например, в *Гимне обеду*:

если б рот один без глаз, без затылка —
сразу могла б поместиться в рот
целая фаршированная тыква.

Лежи спокойно, безглазый, безухий,
с куском пирога в руке,
[...]
Спи.

Тут интересно как раз то, что превращению в сплошной рот сопутствует исчезновение органов связи (контакта) — глаз, ушей — и погружение в бездейственное состояние: «Лежи спокойно», «Спи». Из всех органов тела сохраняются только руки, но заметим, что тут «рука» (вряд ли случайно ‘одна’) истолковывается как ‘хватательный’ орган («с куском пирога в руке»), а не как направленный вовне. В последнем случае руки у Маяковского получают смысл контактирующего органа: передающего энергию, воздействующего, созидающего, манифестирующего наружу внутреннее состояние при помощи преувеличенных жестов (типа «заламывания рук»). За отмеченными оппозициями Маяковского («губы — рот», «руки как творческий орган — руки как хватательный орган») и за многими другими стоит их естественная, биологическая основа. (На тему естественных, общественных и символических значений анатомии человеческого тела см. хотя бы: Абусаид 1974; Вольф 1973; Ревякина 1976; Kępiński 1977; Bettelheim 1978.)

Вопреки бытовым представлениям о принципиальной (филогенетической) неизменности человеческого тела и о его факультативной (онтогенетической) изменчивости искусство широко использует обе эти разновидности изменений телесного облика своих персонажей. Первое нам знакомо под названием метаморфоз, или трансформаций, второе — под видом возрастной шкалы персонажа или персонажей.

Неустрашимая из действительности, в искусстве, в моделирующих системах возрастная шкала привлекается далеко не всегда. В одних системах на ней строятся такие парадигмы, как: «младенчество — юность — возмужание — старость» и, соответственно, «средоточие жизни, непосредственная наивность, беззаботность — энергия, стихийность, порыв, борьба — созидание, разумность, озабоченность — углубленная мудрость, наставничество, мудрый покой» или «возрастание — увядание» и т. п. В других на них строятся биографические жанры, исторические жанры, хроники, саги, т. е. жанры, моделирующие временную континуальность. Появление в литературе реализма детских персонажей и стариков объясняется как переходом на семантико-синтактический тип моделирования мира (см. 3.1), так и представлением об обучаемости и преемственности знаний о жизни (в противовес романтикам, знания о мироустройстве — не получаемые свыше, а результат опыта). Тем не менее возрастная шкала в ее полноте даже у реалистов редко реализуется в рамках одного персонажа, она чаще всего вводится под видом дифференцированных возрастов всего состава персонажей произведения (см. 4.1).

Европейская литература знает и такие случаи, когда литературные персонажи изымаются из времени и не подвергаются ни биологическим, ни возрастным изменениям. Таковы герои древнегреческого авантюрного романа. Если подсчитать и ссуммировать время, требующееся на переживаемую героями цепь приключений, то к концу романа его герои должны быть уже глубокими стариками. Тем временем, как отметил Бахтин:

Герои встречаются в брачном возрасте в начале романа и в том же брачном возрасте, такие же свежие и красивые, вступают в брак в конце романа. То время, в течение которого они переживают невероятнейшее количество приключений, в романе не вымерено и не исчислено [...]. В возраст героев это авантюрно чрезвычайно интенсивное, но неопределенное время совершенно не засчитывается (Бахтин 1975, с. 240).

За этим, как подсказывает исследователь, стоит особая концепция времени, особая концепция человека и особые задачи романа:

Совершенно ясно, что в таком времени человек может быть только абсолютно пассивным и абсолютно неизменным. С человеком здесь [...] все только случается. Сам он лишен всякой инициативы. Он — только физический субъект действия. Вполне понятно, что действия его будут носить по преимуществу элементарно-пространственный характер. В сущности, все действия героев греческого романа сводятся только к вынужденному движению в пространстве (бегство, преследования, поиски), то есть к перемене пространственного места. Пространственное человеческое движение и дает основные измерители для пространства и времени греческого романа, то есть для его хронотопа.

Но движется в пространстве все же живой человек, а не физическое тело в буквальном смысле слова. Он, правда, совершенно пассивен в своей жизни, — игру ведет судьба, — но он претерпевает эту игру судьбы. И не только претерпевает, — он сохраняет себя и выносит из этой игры, из всех превратностей судьбы и случая неизменным свое абсолютное тождество с самим собой.

Это своеобразное тождество с самим собой — организационный центр образа человека в греческом романе. И нельзя преуменьшать значение и особую идеологическую глубину этого момента человеческого тождества. [...]

Роман в целом осмысливается именно как испытание героев. Греческое авантюрное время, как мы уже знаем, не оставляет следов ни в мире, ни в людях. Никаких сколько-нибудь остающихся внешних и внутренних изменений не происходит в результате всех событий романа. К концу романа восстанавливается исходное нарушение случаем равновесие. Все возвращается к своему началу; все возвращается на свои места. [...] И все же люди и вещи через что-то прошли, что их, правда, не изменило, но потому именно их, так сказать, подтвердило, проверило и установило их тождество, их прочность и неизменность. Молот событий ничего не дробит и ничего не кует, — он только испытывает прочность уже готового продукта. И продукт выдерживает испытание. В этом — художественно-идеологический смысл греческого романа (Бахтин 1975, с. 255–256, 257).

Прямо противоположный пример трактовки тела персонажа являет собой *Золотой осел* Апулея (зачисляемый Бахтиным к авантюрно-бытовому типу античного романа). Человеческая внешняя оболочка (тело) тут факультативна и отделима от человека — Люций выступает в романе в оболочке осла. Само превращение Люция в осла носит еще фольклорно-колдовской характер, но принципиально меняется его функция: будучи переходящим от хозяина к хозяину домашним животным, Люций становится «незамечаемым» свидетелем интимной стороны жизни (чем-то вроде скрытой кинокамеры). Легко понять, что чуждое тело играет тут роль маски (ролью маски проблема, конечно, не исчерпывается; подробнее см. в ук. соч. Бахтина), роль мотивации показа скрываемой от чужого глаза стороны жизни и мотивации всезнания повествователя. Со временем осел будет подменен иными персонажами, видящими и слышащими, но воспринимаемыми окружающим их миром по принципу «осла», т. е. как без-

рефлексивные, как отсутствующие («не-личности»), а эти — во всезнающего повествователя реалистических нарративных произведений, но на этот раз уже совсем бесплотного, физически отсутствующего в мире произведения. «Интелектуальность» повествователя, как видно, хотя физически и включает его в мир произведения, но одновременно отводит ему позицию ‘постороннего’, не равного остальным, выключенного из социума. Отсутствующий всезнающий повествователь, хотя физически и удален из мира произведения, занимает позицию равного своим персонажам. В связи с этим меняется и роль читателя. В первом случае он выключен из мира произведения, ему отводится место пассивного подслушивающего и подсматривающего (по принципу традиционного театрального зрителя), имеющего контакт только с повествователем. Во втором — посредника-повествователя нет, читатель непосредственно включается в мир произведения как некто всевидящий и всезнающий, всякий раз включается в актуальный социум и превращается в носителя знаний обязующих в этом социуме правил поведения и реакций. А если этот мир для него нов, то он обучается ему совместно с другими, впервые туда попадающими персонажами.

Превращение Люция в осла показательно и в другом отношении. Этим превращением он наказан за нарушение обязующих в его мире запретов, за мену приписанной ему позиции. Наказание получило вид исключения из социума и из культурно-организованной сферы — он не только оказался за пределами общества, но за пределами человечества вообще, превратился в ‘не-человеческое’, в презренное животное. Из сферы космоса и жизни он изгнан в сферу хаоса и смерти. Ибо изгнание из социума и превращение в животное есть символическая социальная и культурная смерть. Вернуться в социум, стать вновь человеком, ‘воскреснуть’ он не может чисто механически (съедая цветущие розы), для этого необходимо еще искупление провинения, внутреннее духовное перерождение. В этом смысле *Золотой осел* повествует о неразрывности плана выражения (тела) и плана содержания (души, личности).

Заметим, однако, что Люций превращается в осла только частично: приобретает внешний вид животного, но сохраняет внутренний облик человека (способность понимать человеческую речь, способность мыслить). А это значит, что план выражения и план содержаний тут понимаются хотя и как изоморфные друг другу, но все-таки уже как относительно самостоятельные и что план выражения имеет тут уже статус факультативного, временного, подлежащего обмену, правда, не произвольному.

Сдвиг в сторону факультативности плана выражения особенно сильно заметен именно в превращении Люция не в произвольное животное, а как раз в о с л а. Имя «Люций» значит «свет», «осел» же в средиземноморских культурах считался ипостасью солнечного божества. В осла превращает Люция Фотида, «Фотида» же значит «светлая», «сияющая». Человеческий облик возвращают Люцию опять-таки светоносные существа: Луна, Кандид (= «блестящий» и соотносимый с солнцем), жрецы Митра, т. е. небесно-световой бог, и Азинус (имя которого и значит «осел»). В итоге превращения Люция базируются на мифе об

умирающем и воскресающем солнечном божестве (см. анализ этих мотивов в: Фрейденберг 1978, с. 512–523). Но у Апулея этот миф — не цель повествования, а материал для моделирования других уже отношений. Отсюда и сдвиг с тождества между планом выражения и планом содержания в пользу первого, отсюда же и сдвиг в сторону авантюрно-бытового жанра.

Метаморфозы не были бы метаморфозами, если бы не сохраняли некоторой тождественности, пусть самой абстрактной, отдельных ипостасей. Как правило, метаморфоза относится прежде всего к плану выражения и в меньшей степени предполагает мену плана содержания. В плане выражения допускается полное расподобление самому себе, полное превращение в нечто иное, в плане же содержания подразумевается либо тождественность, либо изменения качественно, градационного, характера (по степени удаления или приближения к духовному инварианту).

Так, в *Пророке* Пушкина имеют место обе метаморфозы. В плане выражения «Я» получает иные органы восприятия и вещания, т. е. подлежит полной перестройке. В плане содержания сохраняется инвариант ‘поэт’, но возводится в ранг ‘позта-пророка’. Само собой разумеется, что перевоплощение в *Пророке* восходит к более новой, христианской, традиции, понимающей метаморфозу уже совершенно иначе, чем миф. Цель человеческого бытия, его *skoros*, — внимать Богу и стремиться к воссоединению с ним. Но человек всего лишь креатура, подверженная искушениям тварного мира. Поэтому он постоянно нуждается в обновлении заложенных в нем потенций, обновлении, которое усиливает его восприимчивость Божественного. Поэтому не случайно в *Пророке* замене подлежат именно органы коммуникации: органы восприятия (слух и зрение) и органы вещания (язык и сердце). Земное зрение и земной слух мало пригодны для восприятия и понимания Божественной истины, для этого необходимо активизировать заложенные в человеке внутренний слух и внутреннее зрение. В *Пророке* они действительно только активизируются. Человеческий язык и человеческое сердце непригодны в свою очередь для передачи Божественной истины — для этого в *Пророке* они подлежат изъятию (язык вырывается, а сердце вынимается) и замене на принципиально другие (на «жало мудрая змея» и «уголь пылающий»). И только после этого «Я» вместо речи или слова овладевает «глаголом», где сам «глагол» понимается как единство сердца и языка и как непосредственный вид общения, т. е. попадающий прямо в сердце другого («Глаголом жги сердца людей»).

Отчасти в рамках христианской традиции, а отчасти в рамках народной фольклорной традиции реализуются метаморфозы у Цветаевой. Сначала рассмотрим цикл *Бессонница*. На первый взгляд, собранные в этом цикле стихотворения не создают последовательного единства. Но если присмотреться несколько внимательнее, то легко убедиться, что когерентность цикла обеспечена на уровне убывания или нарастания тех или иных признаков «Я», мира и их значений. Отмеченное явление прослеживается также и по отношению к телесному облику «Я».

В первом стихотворении «Я» весьма человекоподобно — упоминаются глаза, лицо, руки и наличествуют именованья «Я» Бессонницей «женщина», «подруженька», «жемчужина». Во втором тексте упоминается голова. В третьем — грудь, а в четвертом вообще говорится о теле. До этого текста включительно происходит следующий любопытный сдвиг: «Я» постепенно теряет свою телесную оболочку. В тексте третьем говорится:

Ах, нынче ветру до зари — дуть
Сквозь стенки тонкие груди — в грудь.

Тело «Я» здесь еще вполне наличествует, но оно уже доступно ветру, истончено до предела. В тексте же четвертом происходит отчуждение тела:

После бессонной ночи слабеет тело,
Милым становится и не своим — ничьим.
В медленных жилах еще занывают стрелы —
И улыбаешься людям, как серафим.

Текст пятый — своеобразный финал состоявшейся перемены:

Нынче я гость небесный
В стране твоей.

Итак, «Я» постепенно теряет свою телесность и приближается к статусу ангелоподобного бесплотного существа («как серафим», «я гость небесный»). Не исключено, что до этого момента произошла эволюция 'плоть → тело' (soma → sarks), т. е. в сторону мистического бесплотного тела: серафим бесплотен, но все еще тварен, обладает некоей материальностью, хотя и высшего порядка, чем материальность земная. В некотором смысле он родственен 'душе', по теологическим представлениям, вполне материальной и отличной от нематериального 'духа' (такое различие «души» и «духа» было свойственно, в частности, Лермонтову). Вполне поэтому естественно, что 'серафическое тело' — не предел эволюции. В стихотворении шестом появляются строчки:

Сегодня ночью я одна в ночи,
—Бессонная, бездомная черница!
[...]
Вздываются не волосы, а мех!
И душный ветер прямо в душу дует.

«Черница» (= монашка) знаменует собой отрешенность от всего мирского, отключение плотской чувственности, но материальная «душа» сохраняет еще свой звериный (тварный) характер («не волосы», которые в цветаевской системе чаще всего соотносятся с духовным началом, но также и с земным обликом, а «мех», под которым следовало бы понимать стихийный, подвластный хтоническим силам 'логос').

В стихотворении восьмом «Я» переименовывает себя уже в «раковину»:

Голосу дай мне воспеть тебя, о праматерь
Песен, в чьей длани узда четырех ветров.

Клича тебя, славословя тебя — я только
Раковина, где еще не умолк океан.

Эволюция от «меха» к «раковине» — это эволюция в глубь жизненных начал, нисхождение к первоистокам жизни, к космогоническим стихиям. Не случайно речь тут о «праматери», о «ветрах» и об «океане». Четвертая стихия — земля — подменяется «песнями», т. е. 'музыкальным' организующим началом мира, основой мира как текста. При этом заметим, что тут «клича» и «славословия» «Я» рассматриваются этим «Я» как нечто неполноценное, неадекватное. «Я» нужны не 'слова', а «голос» (который равен в цветаевской системе 'логосу' — 'духу'). Иначе говоря, 'голосовой' 'песенный дар' «Я» нужен не для мирообразования, а для прославления «праматери Песен», не направлять его в мир земной, а в мир запредельный и, этим самым, слиться с запредельностью в единой Славе.

Перевоплощения в раковину имеет и другие существенные смыслы и обоснования. Во-первых, раковина может читаться как акватический символ, как мифологический знак женского начала, исходной космогонической стихии (так она, кстати, функционирует и во многих других произведениях Цветаевой). Во-вторых, она легко связывается с представлениями о нижайшей ступени эволюционной лестницы, ступени, на которой организм есть сплошное восприятие, но восприятие еще недифференцированное и поэтому наиболее полное и как бы тождественное самому миру⁶¹. В-третьих, зная отношение Цветаевой к собственному паспортному имени «Марина», перевоплощение «Я» в раковину «где еще не умолк о к е а н» позволительно понимать как обретение этим «Я» своей самой глубинной сущности, своего самотождества (см. 4.2 и 4.3).

В завершающем стихотворении цикла «Я» дано с точки зрения персонифицированной Бессонницы, из речи которой явствует, что «Я» обладает «губами» (возведенными потом в ранг «уст»). Более того, Бессонница уговаривает и умоляет «Я» испить из ее «кубка»-«горстей»:

Мир без вести пропал. В нигде —
Затопленные берега...
—Пей, ласточка моя! На дне
Растопленные жемчуга...

Ты море пьешь,
Ты зори пьешь.

К концу цикла у «Я» сохраняются только «губы»-«уста», остальные части тела уже совершенно не упоминаются⁶². Сохранение «губ» и акта 'питья', при-

чем напитка из 'моря' и 'зорь' весьма закономерно: творческий акт и контакт с внешним миром понимаются у Цветаевой как органическое, даже физиологическое усвоение мира (фигурально выражаясь: 'раковинное затягивание мира вовнутрь') и идентификация с ним (отсюда «Мир без вести пропал»), которая оборачивается также и растворением в этом же мировом потоке в самого «Я» (ср. выше разбор стихотворения *Имя твое — птица в руке...*). Кроме того, напомним, что «губы» у Цветаевой — вариант все той же «раковины» (ср. в *Поэме горы*: «Помню губы, двойною раковиной Приоткрывшиеся моим») (и соотносятся с представлением о 'растворении-гибели' (что легко увидеть и в последнем стихотворении *Бессонницы* — ср. звуковую организацию в уговаривании Бессонницы: «ПриГУБь! Не в высь А в ГЛУБь Веду ГУБаМи приГОЛУБь! ГОЛУБка! ДРУГ! приГУБь! Прельстись! Испей!... — Не БУдь! О друГ! Не обессудь!»), с одной стороны, а с другой — акт 'питья' восходит к мифическому питью как знаку приобщения к смерти (вполне эксплицитно выраженный у Цветаевой здесь и во многих других ее вещах).

В цветаевском мире наблюдается несколько разновидностей метаморфоз. Метаморфозы, которым подвергается только «Я», носят динамический характер самоперевоплощения «Я», а точнее, саморазвоплощения, цель которого — слияние с собственной сущностью, с одной стороны (эти в принципе строятся на влиянии «Я» в мировой акватический поток, на слиянии «Я» с реализованным содержанием имени «Марина»), а с другой — устремленность к единству с Божественным Логосом (они строятся, как правило, на реализации задачи христианского имени и на мифологизации Цветаевой своего дня рождения — дня Иоанна Богослова). Объединяемые иногда в один сюжет, они образуют цветаевский архсюжет «смерть — воскресение» или «уход из жизни в Жизнь».

Другой тип перевоплощений «Я» наблюдается тогда, когда «Я» поглощает мир в себя. Тогда, как правило, «Я» получает вид всяких захватывающих, втягивающих вовнутрь, отгораживающих, оплетающих и т. п. проявлений и родственно 'смерти' (эти метаморфозы часто строятся на этимологизации фамилии «Цветаева» под видом растительных мотивов и на мифологических представлениях о море = «Марине» как средоточии смерти). Сюда относятся и метаморфозы колдовского характера (как, например, в *Переулочках*). Знаменательно при этом, что колдовские метаморфозы обычно соотносятся у Цветаевой с поэтическим творчеством. Цветаевский «поэт», а точнее, цветаевский «Я-поэт» — ведьма, колдунья, исчадие преисподней, лихоманка, знобь и т. д. Такое понимание творчества восходит к народной мифологии, в которой искусствам покровительствуют Волос-Велес, властитель потустороннего, загробного царства, и связанные с ним двенадцать дев-лихорадок; с другой стороны, оно восходит и к древнейшей балканской традиции, где искусствам покровительствовали хтонические предшественницы позднейших Муз (см.: Иванов, Топоров 1974, с. 64–66; Топоров 1977).

Метаморфозы же захватываемого цветаевским «Я» мира (чаще всего — «ТЫ») более пассивны, но выстраиваются по той же шкале: развоплощение до растворенного состояния ('умерщвление') и затем трансформация в одухотво-

ренное состояние ('воскрешение' под видом «жемчуга», «души», «духа», а в пределе — родственного Логосу 'поэтического слова').

В определенном отношении цветаевским метаморфозам родственны и метаморфозы Маяковского, хотя и строятся они по другому принципу.

Принцип Маяковского, как уже говорилось, — экспансия вовне, рост до беспредельности, предел которого — отождествление «Я» со всем мирозданием, с макрокосмосом. Но это не механическое укрупнение, а творческое саморасширение: устремленность вовне равна тут размыканию всяких границ, любых замкнутостей. Выведенное наружу («Я», вывернутый наизнанку) требует, в свою очередь, собственного выведения наружу (т. е. очередного выворачивания наизнанку). По такому принципу бесконечных самовыворачиваний и овнешнения все более внутреннего и строится, например, *Облако в штанах* или *Про это*. На уровне сюжетопостроения данный принцип оборачивается серией повторений или как бы параллельных превращений и серий углублений в себя. Несмотря на ряд бесспорно точных наблюдений над поэтикой поэмы *Про это*, она на деле, еще не прочтена, так как покоится на внешне как будто противоречивом принципе углубления в себя и экспансии вовне. Тем временем, у Маяковского это один и тот же процесс. Так, в эпизодах *Что может сделаться с человеком* и *Размедвежение* происходит овнешнение чувств 'разбуженного медведя' и «Я» превращается в медведя:

единым махом
клыками свой размедведил вид я!
Косматый.
Шерстью свисает рубаха.

Но это не предел. Теперь вскрытию подлежит уже этот 'медведь':

Ему лишь взмедведиться может такое
сквозь слезы и шерсть, бахромящую глаз.

Само собой разумеется, что очередное вскрытие не обязательно должно вывести наружу еще одного 'медведя' — это может быть как очередной человеческий (но уже иного уровня) облик, так и что угодно другое. Любопытно, однако, что в эпизоде *То, что осталось*, как бы доводящем все метаморфозы-выворачивания до последнего, снова появляется «медведь», и опять иного, теперь наивысшего, ранга:

Да небо
по-прежнему
лирикой звездится.
Глядит
в удивленьи небесная звезда —
затрубадурила Большая Медведица.
Зачем?
В королевы поэтов пролезть?
[...]

С борта
звездолетом
медвежьинским братом
горланю стихи мирозданию в шум.

После ряда метаморфоз у истоков 'медвежьих чувств' оказалась 'лирика-любовь' («затрубадурила Большая Медведица»), а «Я»-«медведь» — 'поэтом', что значит: «Я» обретает собственное полное самотождество, которым он не обладал на поверхностных 'пред-метаморфозных' уровнях. Показателен и набор 'медвежьей' ипостаси. В народной мифологии медведь — и символ любви, и, будучи ипостасью Велеса-Волоса, — эквивалент поэтического творчества, а точнее, 'искусствовенного начала'. Любопытно, что в этой точке Маяковский не одинок — здесь он встречается, например, и с Цветаевой (см. выше), хотя место медведя у нее занимает иной, родственный, вариант 'ведуньи', или 'тура', или 'коня', и с Мандельштамом, у которого — в двух стихотворениях, объединяемых заглавием *Сеновал* — стихотворство связывается и с «комаром», эквивалентом Волоса-Велеса, и совсем эксплицитно с Большой Медведицей, и с пчелами, тоже связанными с Волосом-Велесом (ср. также стихотворение Маяковского *Вот так я сделался собакой*, где эксплицитна метаморфоза в собаку-поэта, за которой стоит родство собаки со все тем же Волосом-Велесом; анализ этого стихотворения см. в: Смирнов 1981; с. 117–140 или в: Смирнов 1978, с. 186–203; анализ поэмы *Про это*, но в несколько ином ракурсе, в: Хан 1984; анализ *Сеновала* в: Фаруно 1984а; а о Цветаевой в: Фаруно 1985b). Небезынтересно отметить еще, что у всех троих поэтов мотив метаморфоз и мотив поэтического сопровождается мотивами смерти и возрождений: они восходят к стихогенной сущности Волоса-Велеса как водителя душ в загробном царстве и как аналога другого психопомпа — античного Гермеса.

Если теперь на все эти метаморфозы взглянуть в контексте моделирующих систем, то и они обнаруживают определенную переключку с романтиками, но с перестановкой местами категорий «мой» и «чужой», «я» и «он». Романтическое «я», как уже говорилось, раскалывается на два — на «я» и «не я» или «еще не я», но метаморфоз не претерпевает, поскольку «не я» локализуется в ином, не соприкасающемся с реальным «я» измерении, отчего этот «еще не я» воспринимается как некто другой, в идеале сам Творец, и отчего свой же текст воспринимается как данный свыше «чужой». Поэт авангарда тоже «еще не я» (что особенно видно у Маяковского и Цветаевой, но не только). Однако этот «не я» относится к идеальному, бытовому облику, а истинный «я» локализован под его поверхностью. Дабы стать тождественным самому себе, необходимо избавиться от всего случайного, вариантного, связывающего, т. е. претерпеть метаморфозу и вывести истинное «я» наружу (метаморфоза не является метаморфозой, если не предполагает мены внешнего облика). Если у романтиков текстопорождающая, смыслообразующая или космогоническая инстанция локализовалась вне «я», то у поэтов авангарда она локализована в самом их «я», только на иных, глубин-

ных, уровнях этого «я». Данный факт, думается, объясняет ряд вещей: финал метаморфоз как слияние «я» с макрокосмосом, как отождествление «я» и всего сущего; случаи безметаморфозного креативного характера «я» (ср. *А вы могли бы?* Маяковского); отождествление «я» с «музой», но хтонического характера: отчужденность от косного, застывшего в сугубо материальных формах мира и беспощадную войну с ним (в том числе и отчужденность, как это парадоксально ни звучит, поэта-«демократа» от безликой «толпы»). Итак, от внесистемного «я» (романтизм) через «я», включенное в систему и за счет нее получающее свое значение (реализм), теперь «я» стало само системой, системообразующей инстанцией (авангард). Возможно, что задача античных метаморфоз и была, по словам Вячеслава Иванова, «осознать себя как не я и сознать мир как я» (цит. по: Хан 1984, с. 213; о метаморфозах авангарда см. еще: Flaker 1986), но эта формула неприменима к авангарду. Тут задача метаморфоз — именно осознать себя как единое «я», как единую космогоническую инстанцию.

Несколько иначе выглядят позднеавангардные метаморфозы Заболоцкого. Правда, и здесь «я» подвергается перевоплощениям (чаще всего — в декларативном порядке), но перевоплощения эти видит как бы со стороны какого-нибудь из вариантов и ощущает себя не как первопричину, а как одного из участников или даже объектов, подлежащих мировому потоку метаморфоз. Как видно, хотя бы по разбиравшемуся уже *Движению* (см. 3.1), способность к метаморфозам расценивается как созидательное, жизнеспособное начало, а отсутствие метаморфоз — как разрушительное и смертоносное, т. е. в частной поэтической системе Заболоцкого при помощи метаморфоз и их отсутствия моделируются отношения «жизнь — смерть», «творческое — нетворческое». В более широком смысле «я» являет собой бесконечную цепь вариантов, ср. в *Метаморфозах*:

Как мир меняется! И как я сам меняюсь!
Лишь именем одним я называюсь, —
На самом деле то, что именуют мной, —
Не я один. Нас много. Я — живой.

Причем варианты — «мертвые тела», порождаемые потоком перевоплощений. Но самое интересное то, что Заболоцкий может сказать «Нас много», вместо «меня много», т. е. сказать, чего не могло бы сказать ни «я» Маяковского, ни «я» Цветаевой. А это значит, что раннее авангардное тождество «я» с исходной инстанцией метаморфоз здесь вновь расторгнуто и вместо прежнего «еще не я» здесь появляется «уже не я», иными словами, здесь начинается конфликт между системообразующим началом и его порождениями, между инвариантом и вариантами.

В нарративных жанрах метаморфозы получают фантастический характер и реализуют именно конфликт между системой и ее порождениями (ср. *Собачье сердце* или *Дьяволиаду* Булгакова).

Теперь остановимся еще на «стилистике» и «символике» тела.

В случае «стилистики» целесообразно различать исходящую из ценностной и узуальной шкалы языковых средств и исходящую из ценностной шкалы, приписываемой телу (как и любым другим объектам) определенными конвенциями.

Для тела и отдельных его частей имеется в языке целый ряд синонимических названий, например «глаза — очи», «губы — уста», «палец — перст», «ладонь — длань», «правая рука — десница» и т. п., которые позволяют то огрублять и материализовать тело, то возвышать его и возводить в ранг бесплотного естества. В заключительном стихотворении *Бессонницы* — *Бессонница! Друг мой!*... — наблюдается смена «губ» на «уста» (сначала говорится: «Губами приголубь», а затем: «Всей негой уст [...] Втяни, Глотни: — Не будь!»). Смена знаменательна. С одной стороны, она мотивируется льстивостью уговаривающей Бессонницы — слово «уста» звучит тут как своеобразный комплимент, повышенная ласковость. С другой же — тут происходит перевод телесных и чувственных (а этим самым и 'губительных') «губ» в ранг бесплотного, духовного («уста» как 'врата' дыхания-души, слова, т. е. граница меж бытием и небытием; ср. «улыбку всезнающих уст» у Ахматовой в 3.2). Не случайно и соблазнительный напиток Бессонницы тоже не материальный (он состоит из страстей, моря, зорь) и тоже духовный («на дне Растопленные жемчуга... где «жемчуга» — эквивалент 'душ').

Обратимся теперь к стихотворению Ахматовой *Рыбак*. Оно примечательно тем, что построено на традиционной (преобладающей в XIX веке) «стилистике» человеческого тела. Упоминаемые в тексте «рыбак» и «продавщица камсы» противопоставлены друг другу с точки зрения их телесного воплощения. Рыбаку приписано сильное, загорелое, несколько огрубленное тело, девочке же — слабое и бледное («Щеки бледны, руки слабы»). Первый тип тела соотносится с простонародным социумом («рыбак», «запах дегтя»), второй — с городским, более благородным («Даже девочка, что ходит В город продавать камсу»). Первый тип тела функционировал у предшественников Ахматовой как стилистически низший, второй — как стилистически высший (загар, например, считался слишком плотским и почти вульгарным, а белизна — одухотворяющей и более благородной). Стихотворение Ахматовой использует эту традиционную шкалу, но первый (неблагородный) тип тела возводит в ранг высокой ценности, а второму (благородному) приписывает признаки телесности и чувственности («Все сильней биенье крови В теле, раненном тоской»). В этой переориентации шкалы и проявилось шокирующее современников поэтическое новаторство Ахматовой (стихотворение написано в 1911 году).

За обсуждаемым приемом Ахматовой стоит, конечно, более общая тенденция искусства авангарда — тенденция к сближению противоположностей, имеющая целью создать качественно новый мир и новую семантику, ср., например, стихотворение Мандельштама *Сестры* — *тяжесть и нежность, одинако-*

вы ваши приметы..., ср. также картину раннего (розового) периода Пикассо *Девочка на шаре* (1905 года): балансирующая хрупкая фигурка девочки на шаре (на втором плане) сопоставляется и объединяется в одно целое с созерцающей ее массивной, угловатой фигурой мужчины, сидящего на кубе (на первом плане); при этом обе фигуры даны в одинаково положительном тоне (смысловой анализ картины см. в: Бабин 1977, с. 250–256).

Искусство не только разрушает предшествующую себе или актуально господствующую ценностную шкалу, но и устанавливает собственную, противостоящую разрушаемой. Разрушаемая рассматривается как ложная, а устанавливаемая как единственно истинная и единственно правильная. Так понимает себя искусство любого периода. Для внешнего же наблюдателя оно всегда односторонне, а его односторонность легче всего вскрывается путем показа, чего данное искусство не допускает, т. е. путем показа его «негативной поэтики». Понять произведение искусства, а точнее, понять и «увидеть» его моделирующую систему — это понять, что оно отрицает, что постулирует и чего не допускает. Стихотворение Шимборской *Женщины Рубенса* (Wisława Szymborska — *Kobiety Rubensa*) осуществляет именно такой взгляд на искусство, в данном случае на живопись барокко.

В первых трех строфах стихотворения дается своеобразная реконструкция предметного мира картин Рубенса и его семантики:

Waligórzanki, żeńska fauna,
jak łoskot beczek nagie.
Gnieżdżą się w stratowanych łóżach,
śpią z otwartymi do piania ustami.
Żrenice ich uciekły w głąb
i penetrują do wnętrza gruczołów,
z których się drożdże sączą w krew.

Córy baroku. Tyje ciasto w dzieży,
parują łaźnie, rumienią się wina,
cwałują niebem prosięta obłoków,
rzą trąby na fizyczny alarm.

O rozdyskowane, o nadmierne
i podwojone odrzuceniem szaty,
i potrojone gwałtownością pozy
tłuste dania miłosne!

На первое место выдвигается тут барочное предпочтение максимального увеличения и закругленности человеческого тела, тела, как бы искусственно вздутого, а в своей плотскости — рыхлого. Данное предпочтение истолковывается Шимборской как гипертрофия физиологических (эротических) функций: «поросята облаков»; «ржут, трубя, физическую тревогу»; «жирные любовные блюда»⁶³.

Следующие же строфы обнажают семиотику данной живописи — показывают мир отрицаемый и недопускаемый:

Ich chude siostry wstały wcześniej,
zanim rozwidniło się na obrazie.
I nikt nie widział, jak gęsiego szły
po nie zamalowanej stronie płótna.

Wygnanki stylu. Żebra przeliczone,
ptasia natura stóp i dłoni.
Na sterzcących łopatkach próbują ulecieć.

Trzynasty wiek dałby im złote tło.
Dwudziesty — dałby ekran srebrny.
Ten siedemnasty nic dla płaskich nie ma.

Albowiem nawet niebo jest wypukłe,
wypukli aniołowie i wypukły bóg —
Febus wąsaty, który na spoconym
rumaku wjeżdża do alkowy wrzącej.

Последняя строфа истолковывает выпуклость как универсальную, всеобъемлющую и всеобязывающую категорию барокко — выпуклостью, а этим самым и телесностью, наделяются здесь даже сущности заведомо бесплотные («ангелы» и «бог»). Само собой разумеется, что это уже не сущности сакрального христианского характера, а барочные варианты античных (языческих) «амуров» с Фебом. Еще любопытнее то, что и античный Феб здесь не тождественен самому себе — вместо полагающейся атлетической фигуры здесь и ему приписана «выпуклость». Иначе понимается тут также и небо — оно уже не мистическая сфера, а материальная («даже небо здесь выпукло») и заземленная (Феб «въезжает в кишасший альков»). Барочная концепция тела противостоит здесь, таким образом, всем другим возможным его трактовкам: атлетическому античному («выпуклый бог — Феб усатый»), аскетическому средневековому («Тринадцатый век создал бы им фон золотой»), спортивному современному («Двадцатый — создал бы им серебристый экран»), сакральной бестелесности («выпуклые ангелы»).

Стиль человеческого тела — всегда носитель определенной идеологии, а точнее, человеческая фигура, форма телосложения, культивированный внешний вид порождены определенными мировоззренческими (моделирующими) системами и им подчинены. Воспользуемся еще одним примером из Шимборской — стихотворением *Византийская мозаика* (*Mozaika bizantyjska*):

— Małzonko Teotropio.
— Małzonku Teodendronie.
— O jakżeś piękna, wąskolica moja.
— O jakżeś urodziwy, sinousty mój.

— Wdzięcznieś znikoma
pod szatą jak dzwon,
którą zdejmować
hałas na całe cesarstwo.

— Wybornieś umartwiony,
mężu mój i panie,
wzajemny cieniu cienia mego.

— Upodobałem sobie
w dłoniach pani mej,
jako w suchych palemkach
do opończy wpiętych.

— Aliści wznieść bym je chciała do nieba
i błagać dla syneczka naszego litości,
iz nie jest jako my, Teodendronie.

— Wszelki duch, Teotropio.
Jakież by miał być
spłodzon w godziwym
dostojeństwie naszym?

— Wyznamć, a ty posłuchaj.
Grzeszniczka zrodziłam.
Naguśki jak prosiątko.
a tłusty a żwawy,
cały w fałdkach, przegubkach
przytoczył się nam.

— Pyzaty-li?

— Pyzaty.

— Żarłoczny-li?

— Żarłoczny.

— Krew-li z mlekiem?

— Tyś rzekł.

— Co na to archimandryta,
mąż przenikliwej gnozy?
Co na to eremitki,
szkielecice święte?
Jakoż im diablęcego
rozwinąć z jedwabi?

— Wszelako w bożej mocy
cud metamorfozy,
Widząc tedy szpetotę
dziecięcia onego,
nie zakrzykniesz,
a licha za wcześniej nie zbudzisz?

— Bliźniętamiśmy w zgrozie.
Prowadź, Teotropio.

Конфликт (тревога родителей) в данном тексте построен на оппозиции «аскетическое тело родителей — полное тело их новорожденного», т. е. «требуемое тело и культивированное состояние тела — стихийное, нежелательное состояние тела». Полнота, живость, резвость, обжорство младенца устрашают родителей, поскольку они истолковываются ими как признак дьявольского вмешательства, а сам ребенок определяется как «грешничек» и «урод» (хотя из диалога ясно следует, что новорожденный — образец здоровья и что это должно радовать родителей).

Дело в том, что родители стоят на позициях раннехристианских (византийских) представлений о человеческом теле. Тело второстепенно по отношению к душе и подлежит сознательному истощению. Ценно и красиво именно тело истощенное, поскольку являет собой в этом случае признак усердного служения Богу (ср. этимологию имен «супругов» в *Мозаике*). Этот не телесный, а религиозный тип красоты очень тонко создан Шимборовской в диалоге обоих супругов, в их комплиментах и приветствиях: «узколиция» и «синеустый», «Ты изящно ничтожна // под ризой, как колокол» и «Ты превосходно истощен [...] тень тени моей», в определении эремиток «святыми скелетицами» и т. п. Попутно напомним еще две вещи. Уподобление ризы супруги огромному колоколу отсылает к византийскому покрою платья, но это деталь, так сказать, второстепенная, более существенно то, что она явственно связывается с церковным колокольным звоном, с одной стороны, а с другой — отражает (овнешняет) духовные достоинства носителя (это не барочное укрупнение тела, а средневековое одухотворение персонажа — см. 4.5). Испуг по поводу «резвости» ребенка отсылает к средневековому противопоставлению «тихость — богослужебное поведение ↔ живость = суетное = дьяволу угодное поведение»; отсюда и неторопливость всего диалога, выраженная длительными паузами (графически — большими интервалами между репликами) и замедленным исподвольным переходом к волнующему мать вопросу.

Человеческое тело неоднородно как в ценностном смысле, так и в смысле его семантики. Разные культуры и одна и та же культура, но на разных этапах своего развития по-разному членят и по-разному истолковывают значение вычленяемых частей.

Ценностная неоднородность может проявляться, например, в противопоставлении верхней части тела нижней, открытой и закрытой, его правой и левой стороны, передней и задней; ценностно неоднородны и внутренние органы — сердце более благородно, чем, скажем, кишечник. Аналогично рассматриваются и физиологические функции и акты, составляющие многоступенчатую шкалу от возвышенных и возвышающих (например, ритуальный громкий плач в присутствии других) до низменных и оскорбительных (например, мочиться при других с целью унижить).

Все эти возможности с той или иной интенсивностью постоянно используются искусством, но всякий раз с иной семиотической нагрузкой, с иной моде-

лирующей функцией. Вот что, например, говорит Бахтин (1975, с. 342), анализируя художественную систему Рабле (его романа *Гаргантюа и Пантагрюэль*):

Ряд половых непристойностей, как и все выше разобранные ряды, разрушает установленную иерархию ценностей путем создания новых соседств слов, вещей и явлений. Он перестраивает картину мира, материализует и уплотняет ее. В корне перестраивается и традиционный образ человека в литературе, причем перестраивается за счет неофициальных и внесловесных сфер его жизни. Человек овнешняется и освещается словом весь и сплошь, во всех своих жизненных проявлениях. Но при этом человек вовсе не дегероизируется и не принижается, отнюдь не становится человеком «низкого быта». Скорее можно говорить о героизации у Рабле всех функций телесной жизни — еды, питья, испражнений, половой сферы. Уже самая гиперболизация всех этих актов содействует их героизации: она лишает их обыденности, бытового и натуралистического колорита. [...] Ряд половых непристойностей имеет и свой положительный полюс. Грубый разврат средневекового человека — обратная сторона аскетического идеала, принижавшего половую сферу (см. еще: Бахтин 1965).

Несмотря на свою иную задачу и на свою соотнесенность с господствующей официальной моделирующей системой, раблезианские ряды базируются на древнейших народных представлениях жизни человеческого тела как аналога жизни и функции космоса и космических сил. Весьма отчетливую, хотя и фрагментарную, картину о соотнесенности между анатомией и физиологией человека и жизнью космоса у славян можно составить хотя бы по многочисленным замечаниям и примерам в труде Афанасьева (1865; 1868; 1869).

После длительного, со времен классицизма, вытеснения всей этой сферы из официальной культуры, она переживает свое возрождение в наше время, начиная с авангарда. В принципе, с той же целью перестройки миропонимания и понимания человека, но с иными уже значениями. См. хотя бы творчество Гомбровича, Ружевича (особенно *Белый брак*), Олеши (прежде всего его *Зависть*), Пазолини (хотя бы фильм *Салó, или 120 дней Содомы*), большинство фильмов Феллини (в частности, *Казанова* и *Город женщин*), в пластических искусствах работы Топора или Сидура и т. д. И опять наиболее эксплицитен в этом отношении фильм Полянского *Le locataire* (см. 4.2 и 4.5). Вместе с переустройкой личности здесь перестраивается и его тело, правда, метафорически — на уровне костюма и макияжа, а в финале — забинтованности и превращения в гипсовую куклу. Индивидуализирующее тело, самоспособность к жизни Трельковскому не полагается. Если те или иные предшествующие системы выталкивали тело за свои пределы, если там, за этими пределами, тело все-таки являло собой некий феномен и при других обстоятельствах могло героизированное возвращаться в санкционированную культуру, то теперь система не выталкивает, а поглощает и его и перестраивает на требуемый манер, превращает в бездушный автомат. В результате человек не только лишается личности, но и обособленного внешнего вида и права на собственное, как-никак индивидуализирующее тело. Внешне напоминающие раблезианское разъятие тела и раблезианскую гиперболизацию тела, современные нам разъятия и вскрытые телесные полости в пластических искусствах говорят совершенно иное. Они не только сделаны из утильсырья, из

промышленных отходов, но являюсь этим утильсырьем, этими отбросами. Внешне напоминая барочные автоматы, современные скульптуры демонстративно не-автоматы. В эпоху роботов и «мыслящих машин» вполне легко можно было бы заполнить выставочные залы гораздо более совершенными, чем барочные автоматы, механическими существами. Тем временем утильсырьевые создания не только неподвижны, но и вообще не предполагают никаких взаимосвязанных двигательных устройств. Вот это отсутствие структурности и даже элементарной механической заводимости и оставляет утильсырье утильсырьем, сломанными ненужными вещами-отбросами. Но они не лишены художественной задачи, не лишены моделирующей функции: они своей композицией напоминают человеческие фигуры и человеческие внутренности. Вскрытые полости поддерживают представление о внутреннем как о душе или личности. Наглухо забинтованные и загипсованные подобию человеческих фигур, как и фигуры, не отличимые от посетителей и расставленные по залу, поддерживают представление о физической отдаленности и самостоятельности человеческого тела. Но утильсырьевость одних и глухость и полная обездвиженность других говорят как об отсутствии личности, так и об отсутствии какого-либо, пусть даже механического, начала жизни-‘движения’. Барочные автоматы расширяли представление о жизни, оживляли заведомо мертвое, перераспределяли границы между живым и мертвым, динамизировали нединамичное. Современный отказ от автоматов носит иной характер — показывает омертвление и обездвиженность как живого, заведомо динамичного (сохранение некоего человекоподобия композиций из утильсырья), так и механического (незаводимость этих же композиций, их несистемность). Барочный автомат и современный робот оказываются живее современного человека. Этот человек никуда не вытолкнут, не пребывает в сфере антикультуры. Он всецело поглощен системой, которая сама есть антикультура.

Часто можно услышать, что современное искусство дегуманизирует человека. Но это не так. Оно лишь моделирует нашу современность и эксплицирует ее закономерности, выводит наружу незаметное и незамечаемое, в том числе и глубокую дегуманизацию, присущую нашей современности, дегуманизацию, которую без искусства мы бы не скоро познали и осознали. Цель искусства — самоосознание обществом сущности санкционированной им культуры, и в этом проявляется его наивысший гуманизм.

Человеческая фигура, тело, поза, жест — все это в произведении искусства не навязано, а создано. Поэтому человеческая фигура в искусстве скорее сложный текст, состоявший из многих знаков, чем единичный знак. Единство создаваемого образа человека возникает по другой причине — благодаря выбору значимых элементов из одной и той же системы и одного и того же ранга.

Так, например, фигуры трех ангелов в *Троице* Рублева строятся в рамках одной и той же строго упорядоченной системы символов и выражают глубокую богословскую идею:

Расположение ангелов (слева направо от зрителя) соответствует перечислению Лиц Божества в Символе веры: левый ангел символизирует Бога Отца, средний — Бога Сына, правый — Бога Духа Святого.

Идея единства природы и равенства Лиц Святой Троицы выражена «монотонией» (единообразием в ликах), одинаковостью возраста, отсутствием доминирующего положения у которого-нибудь из ангелов, одинаковостью нимбов, наконец, синим (напоминающим небо и символизирующим духовность природы) цветом, присутствующим в одеждах всех трех ангелов.

Идея ипостасного различия, проявляющегося в характере участия Божественных Лиц в икономии спасения, передана, главным образом, различием в цвете одежд и отчасти различием жестов (Воронов 1975, с. 90).

На значимость анатомических деталей и их различий в *Троице* обратил внимание Салтыков, исходя из ареопагитик. Вот некоторые из этих сопоставлений и толкований:

Изображение глаз, означающее, по псевдо-Дионисию, «созерцание Божественного света... и... приятие Божественного озарения». Взоры среднего и правого ангелов направлены у обоих на левого. В этой связи отмечается, что одежды левого ангела светлее, чем двух других;

Изображение уха (слух): принятие «Божественного вдохновения». У всех трех фигур открыто ухо, причем у среднего и правого больше, чем у левого. Наклон головы, выражающий внимание, у левого ангела слабее выражен, чем у двух других;

Изображения плеч и рук: «плечи, локти и руки означают силу производить, действовать и совершать». Символическое описание шеи у псевдо-Ареопагита отсутствует. Соответственно в «Троице» Рублева линия шеи у всех ангелов незаметно переходит в плечи и руки, что придает изображению тонкую изысканность. Ритм волнистых силуэтных линий становится выражением деятельности, возрастает значение контура;

Изображение кистей рук, т. е. осязание: способность «... различать полезное и вредное», познание «сокровенного». Эти функции дают объяснение трактовке кистей рук у всех трех ангелов и ритма их расположения;

Изображение ног, которые означают «движение, быстроту и скорость к Божественному». Поскольку у Ареопагита говорится об образах ангелов, то в «Троице» Рублева мы должны делать поправку на изображение Божества и, следовательно, внутри-божественного движения. Раскрывается смысл ритма ног в связи с круговой композицией;

Грудь и хребет, т. е. корпус фигуры, означают «неутомимую» силу и то, что эту силу содержит. Отсюда вытянутость фигур, их стройность (Салтыков 1974, с. 148–149).

В цикле *Март*, написанном Цветаевой в ответ на занятие немцами Чехии, есть стихотворение *О слезы на глазах...*, в котором говорится:

О черная гора,
Затмившая — весь свет!
Пора — пора — пора
Творцу вернуть билет.
[...]
Не надо мне ни дыр
Ушных, ни вещих глаз.
На твой безумный мир
Ответ один — отказ.

Несогласие на мир Творца, отказ от бытия в его мире выражен в финале текста отказом «Я» от «дыр Ушных» и «вещих глаз». Понять принципиальность

этого отказа, его богоборческий характер можно, лишь зная христианскую символику слуха и зрения и роль этих органов восприятия в поэтической системе Цветаевой (детальный разбор этого стихотворения см. в: Лотман 1970b, с. 210–219; Зубова 1989, с. 232–240).

Слух и зрение — важнейшие органы восприятия внешнего мира, важнейшие каналы захватывания мира вовнутрь. Они именно (наряду с «губами и руками») составляют суть Цветаевского «поэта». Кроме того, слух и ухо — путь связи цветаевского «Я» с Логосом. Это тот путь, который в иконописной традиции, в иконах Благовещения, изображается как путь воплощения Логоса-Христа. У Цветаевой он понимается и соответственно с этой традицией, и как обратный путь «логоса» к Логосу: через «ухо» «Я» развоплощается и устремляется к Логосу-Богу (ср. в *Поэме Воздуха*: «Старая потеря Тела через ухо. Ухом — чистым духом Быть. Оставьте буквы — Веку. Чистым слухом Или чистым звуком Движемся?»; анализ поэмы см. в: Гаспаров 1982). В таком контексте понятно, что отказ от «дыр Ушных» и «глаз» — это отказ от своей сущности, отказ существовать.

Не менее принципиален и отказ от Творца. Не уши, а «дыры Ушные» подразумевают более глубокое проникновение вовнутрь, к сакральному внутреннему слуху, который в свою очередь синонимичен внутреннему оку — отсюда у Цветаевой отказ не просто от «глаз», а от «вещих глаз», т. е. от органа восприятия Божественного, сокровенного, а по псевдо-Дионисию — «созерцания Божественного света» (см. выше).

Частично этот смысл ока нам уже знаком по толкованию ареопагитиков, но у него есть и еще одно, более частное решение, которое функционирует при обряде крещения. Согласно православному богословию, в таинстве крещения даруется человеку благодать оправдания.

Благодаря двойному обращению (к совести и к Богу) у человека отверзаются духовные очи к уразумению Христовой Истины и правды о нашем спасении и к вере в них. О значении этой веры Сам Спаситель так говорит апостолу Павлу при его обращении: «Я посылаю тебя (к язычникам) открыть глаза им, чтобы они обратились от тьмы к свету и от власти сатаны к Богу и верою в Меня получили прощение грехов и жребий с освящением», т. е. получили оправдание и освящение.

Как видим, открытие духовного зрения, появление веры и прощение грехов Господом должны стать необходимыми условиями для новой нравственной жизни (Ветелев 1975, с. 72).

Мир стихотворения таков, что в нем нет света, он весь погружен во тьму, также и в христианском смысле, т. е. в безнравственности (все промежуточные строфы дают как раз варианты безумной безнравственности). Слова «твой безумный мир» должны теперь читаться как осуждение Творца за его безнравственность (мир и его Творец оказываются «темнотой»).

Попутно напомним, что к этой же христианской символике слуха и зрения отсылает и Булгаков в *Мастере и Маргарите* — в эпизодах, когда обрывается контакт Пилата с внешним миром и миром вечности. Но там речь о потерявшем возможность прозрения и спасения, тогда как у Цветаевой — отказ существовать и в мире «сем» и в мире «том».

Не менее значима в культуре и искусстве посмертная судьба человеческого тела. Разбирая перевод *Песни о нибелунгах*, Гуревич делает следующее замечание:

Между германской героической поэзией и проникнутой церковным духом литературой, помимо всего прочего, имеется и такое различие. Христианство акцентировало тленность всего земного, тленность в буквальном смысле слова: труп гниет в могиле. Этому образу была лишена старогерманская поэзия. Убитый становится добычей не могильных червей, а волков и воронов, хозяйничающих на недавнем поле битвы; уничтожить врага — значит дать пищу хищникам, — таков устойчивый поэтический оборот. *Песнь о нибелунгах* уже далеко ушла от героической песни, и тем не менее в ней нет мотива тления; убитый мертв — и только. Поэтому слова перевода о том, что задеты мечом Ортовина Мецкого «тлеют в сырой земле», кажутся мне принесением в поэтику эпоса чуждой идеи и фразеологии (Гуревич 1976, с. 292).

Чрезвычайно показательна в этом отношении цветаевская оппозиция «быть погребенным — быть сожженным». Тело, по цветаевской концепции, дано человеку, в том числе и «Я», для того, чтобы его исчерпать как источник энергии для усиления и возвышения духа. Цветаевское «Я» не просто избавляется от тела, а изживает его, истончает в невероятном внутреннем усилии-движении к духовному раскрепощению-воскресению. Захоронение в земле обрекает тело на инертное, пассивное разложение, на отсутствие движения. Сожжение же понимается как внутреннее сгорание и трансформация в чистый энергетический поток. Такое понимание движения бросает, в частности, дополнительный яркий свет на «возврат б и л е т а» Творцу в *О слезы на глазах...*: этот «билет» — не только реминисценция из Достоевского, но и отказ от наиболее фундаментальной цветаевской категории «движения», обречение себя на «обездвиженность» («билет» вводит коннотации «пропуск», «погребальная грамота», «путевой документ» и т. п.).

В культурах, сформировавшихся под влиянием христианства, тление предполагает оппозицию нетленной души. Отсутствие такой оппозиции, хотя бы в виде умолчания второго ее члена, вводится с целью создать картину трагичности и отвратительности человеческого бытия (ср. *Четыре дня* Гаршина). Отсутствие же посмертной судьбы тела или души воспринимается нами нейтрально. Но это результат определенной конвенции.

Сопоставляя особенности «вторичных» и «первичных» моделирующих систем, Дёринг-Смирнова и Смирнов (1982, с. 19–20) пишут:

Классифицируя действительность с помощью таких оппозиций, как жизнь/смерть, явь/сон, настоящее/прошлое (будущее), факт/вымысел, норма/безумие, сообщение/код... «вторичные стили» делают познавательно актуальным то, что может лишь мыслиться, т. е. маркируют вторые члены этих противопоставлений: жизнь — это не-смерть, явь = не-сон, настоящее = не-прошлое (не-будущее), факт = не-вымысел, норма = не-безумие, сообщение = не-код. Под таким углом зрения определить, что такое жизнь, явь и пр., можно лишь негативно, благодаря вычеркиванию отмеченного признака, который присутствует у понятий смерти, сна и других звеньев этой же смысловой цепи. Чтобы постигнуть непосредственно предстоящую перед ним реальность, герой «вторичных стилей» обязан очутиться на краю гибели, погрузиться в дремоту («...жаль, что мы не изучаем законов того особого мира, в который мы переходим во время сна... — писал В. Ф. Одоевский), вернуться в прошлое или заглянуть в будущее (ср. регулярные для романтиче-

ского повествования рассказы действующих лиц о судьбе их рода), предаться мечтам, пережить сумасшествие (хотя бы и мнимое, как у Чацкого), отыскать код попавшего в руки сообщения.

Реализм, наоборот, маркирует первые члены перечисленных оппозиций. Смерть квалифицируется им как отсутствие жизни. Несмотря на всю тривиальность этого суждения, она влечет за собой ряд выводов, важных для трактовки реалистического мировоззрения, согласно которому умереть — значит обесмыслить свое существование, утратить свою функцию в социальном механизме. Таким образом, реалистический герой способен раскрыть загадку смерти, попросту перестав следовать обычному жизненному распорядку (*Смерть Ивана Ильича*). Для рассекречивания этой загадки не нужно переходить в инобытие. Реалистическая временная смерть есть всего лишь болезнь. Неподтвержденность смерти — это только легенда, поддерживаемая невежественными людьми (*Несмертельный Голован* Лескова); смерть вторгается в бытие не в виде оживающих покойников, предков-помощников, жертв-мстителей или «мертвых душ», но в виде мертвого тела (один из популярных мотивов в очерках 1850–60-х гг., например у Салтыкова-Щедрина и Слепцова) или «живого трупа» (ср. симуляцию смерти в *Что делать?*). Гибель героя являет собой абсолютный исход реалистического повествования (ср., с противоположной стороны, концовку *Шинели*). Если же речь заходит о царстве мертвых, то оно рисуется как мир еще живых (*Бобок*, философия Н. Ф. Федорова; ср. в противовес этому изображение мира живых как царства уже мертвых во «вторичных стилях», например в *Плясках смерти* Блока). Приобщение к смерти выступает как убийство себя в другом (Раскольников), а не как убийство другого в себе.

Аналогично: сон в реалистическом освещении — та же явь, лишенная признака актуальной действительности, интерпретируемая (посредством повседневных впечатлений и социальной практики), а не интерпретирующая система; сновидение связывает героя с тем, что он пережил (но не с тем, что ему предстоит испытать по ходу развертывания текста как в романтизме), либо демонстрирует, каким должен стать мир в затекстовом времени (утопические прозрения). И в этом последнем случае не из сна выводится некоторое значение о бодрствующем сознании, но сон следует за верой человека в его будущее.

Посмертная судьба тела героя в дореалистической литературе отождествляется с деяниями души героя. Как правило, эти сюжеты строятся на представлениях о тяжких грешниках, тела которых или не подлежат захоронению, или их не принимает сама земля (ср. предание о Разине, приводимое в 4.2). В реалистической и постреалистической литературе обращение к посмертной судьбе тела усложняется: с одной стороны, оно отсылает к народно-мифологическим коннотациям, а с другой — проецируется на «норму» реалистов и, продолжая сюжет, уравнивает «еще живого» с «уже умершим», т. е. вообще редуцирует героя до бездушно телесной оболочки. Так, в частности, как пример оскорбительных скитаний непогребенного тела построен рассказ Бунина *Господин из Сан-Франциско*. Указанная двойная перспектива здесь более чем очевидна. Оказывается, с одной стороны, что Господин из Сан-Франциско всегда был только телом, физической вещью, и в том же виде возвращается обратно, не совершив никакого путешествия. С другой — он причастен к античеловеческому, бесовскому миру (его тело не подлежит погребению, оно помещается в утробе парохода «Атлантида», смоделированной Буниным по образцу преисподней), но знаменательно, что здесь нет и речи ни о страданиях его души, ни об ужасающих вставаниях трупа.

Согласно христианскому мировоззрению, земное пребывание человека — лишь эпизод, преддверие к вечности. С физической смертью человека его бытие

не прерывается, а лишь меняет свой статус. В житиях святых, например, смерть не завершает ни их пути, ни сюжета повествования, а наоборот, часто его начинает: и в литературных, и в иконописных житиях после эпизода смерти продолжают деяния святого, получая форму совершаемых им чудес (земным обнаружением его святости). Более того, в житиях смерть святого толкуется как «второе» и «истинное» его рождение в вечность, воссоединение с Богом. На этой же традиции зиждется *Ангел* Лермонтова или цветаевское «родиться пасть», а «умереть = (воз)родиться». На этой же традиции строится в *Братьях Карамазовых* история смерти старца Зосимы.

Отпевание усопшего старца нарушается двояко: поведением собравшихся и «поведением» тела Зосимы. Вместо ожидаемого благоговения, которое свидетельствовало бы о святости Зосимы, от покойника исходит тлетворный дух, распространяется зловоние: «вместо того, чтобы немедленно начать производить исцеления», тело старца «подверглось, напротив того, раннему тлению», т. е. начало производить разрушения: нарушается как сам обряд, так и вера собравшихся.

На сюжетном уровне данный эпизод решительным образом влияет на судьбу Алеши. С семантической же стороны он устанавливает (а точнее, подготавливает) некоторую эквивалентность между Алешей и Иваном, а также между Зосимой и Иваном.

Возможность первого сближения подсказывается тем, что в результате того, что «старик провонял», Алеша припоминает и повторяет слова Ивана («Я против Бога моего не бунтуюсь, я только "мира его не принимаю"»), в нем зарождается тень сомнения, т. е. тень логического.

Возможность сближения Зосимы и Ивана более опосредствована. Распространяющийся тлен весьма закономерен и предусмотрен христианской мыслью, но дело в том, что этот тлен постоянно называется в данном случае «вонью» и откровенно ассоциируется с «чертом» (см. главы *Тлетворный дух* и *Такая минутка*). Навязчивое упоминание «вони» и «черта» отсылает к Смердякову, поскольку, с одной стороны, вонь вписана и в эту фамилию (вульгаризм «смердеть»), а с другой — Смердяков и есть инобытие черта (см. 4.2). Более того, аналог Смердякова присутствует в житии Зосимы. Это таинственный посетитель, который совершил убийство по той же схеме, что и Смердяков. Смердяков направил подозрения на Дмитрия, а таинственный посетитель «с адским и преступнейшим расчетом устроил так, чтобы подумали на слуг» (разрядка моя. — *Е. Ф.*). При этом в обоих случаях удачно: суд приговорил Дмитрия и крепостного слугу Петра (попутно отметим родство этих двух имен, их связь с 'землей' и 'камнем'). От Смердякова переход к Ивану уже прост. Труднее доказать, что таинственный посетитель — двойник старца Зосимы. На некоторое их родство указывает глубокий поклон Зосимы Дмитрию (аналогу Петра) и обращенные ко всем собравшимся слова «Простите! Простите все!» (глава *Зачем живет такой человек!*), поклон, который старец объяснил позднее так:

Я вчера великому будущему страданию его поклонился. [...] Показалось мне вчера нечто страшное [...] словно всю судьбу его выразил вчера его взгляд. Был такой у него один взгляд [] так что ужаснулся я в сердце моем мгновенно тому, что уготовляет этот человек для себя. Раз или два в жизни видел я у некоторых такое же выражение лица [...] как бы изображавшее всю судьбу тех людей, и судьбы их, увы, сбылись.

В житии Зосимы есть и еще одна чрезвычайно показательная деталь: он живет за своего, умершего семнадцати лет, старшего брата, а Алеша приходит как будто на смену Зосимы: «Алексей казался мне до того схожим с тем духовно, что много раз считал я его как бы прямо за того юношу, брата моего, пришедшего ко мне на конце пути моего таинственного, для некоего воспоминания и проникновения, так что даже удивлялся себе самому и такой странной мечте моей».

В романе, таким образом, даны две параллельные и прямо противоположные серии двойников: Смердяков живет за сына Григория, убивает за Дмитрия и Ивана, а затем сменяется самим чертом и Иваном. На сюжетном уровне связующим звеном между этими двумя сериями является Алеша, а на семантическом уровне — тлетворный дух, распространившийся от тела усопшего старца Зосимы. Окончательный смысл этого факта, однако, не раскрывается в романе. По всей вероятности потому, что роман не закончен, что Достоевский предполагал его продолжение.

4.7. ДЕФЕКТЫ. НЕДУГИ

Неотъемлемые от человеческого быта здоровье и болезнь, со всякими их разновидностями, вошли в литературу сравнительно недавно, в основном в системе реализма, как результат сближения внелитературного времени с временем внутритекстовым, литературного образа человека с образом внелитературного современника (некоторые замечания по этому поводу см. в: Лихачев 1968; Дёринг-Смирнова и Смирнов 1982, с. 43–45). Тем не менее литературные герои не всегда страдают от недугов, не всегда ущербны, как и не всегда бывают здоровы — можно указать ряд реалистических же произведений, в которых вопрос здоровья персонажей и вовсе не затрагивается. Все это значит, что болезнь или здоровье персонажа носят значимый характер, что, хотя они и мотивированы на сюжетном уровне и хотя убедительность этих мотивировок не вызывает у читателя сомнений, тем не менее они введены (или упоминаются) не ради самих себя, а ради той или иной их семиотической или семантической функции.

Возьмем наиболее элементарный пример — семью Капернаумовых, у которых квартирует Соня.

Само это семейство в *Преступлении и наказании* эпизодично — оно упоминается всего три раза, но отнюдь не эпизодична Соня и не эпизодична ее комната: и Соня и эта комната сыграли в судьбе Раскольникова решающую роль. Вопрос напрашивается сам собой: чем же примечательно именно это (или: именно такое) семейство?

В первый раз читатель узнает о Капернаумовых из рассказа Мармеладова Раскольникову:

Живет же на квартире у портного Капернаумова, квартиру у них снимает, а Капернаумов хром и косноязычен, и все многочисленнейшее семейство его тоже косноязычное. И жена его тоже косноязычная... В одной комнате помещаются, а Соня имеет свою особую, с перегородкой... Гм, да... Люди беднейшие и косноязычные... да...

Во второй — из объяснений Сони Раскольникову во время первого посещения Раскольниковым:

— Я бы в вашей комнате по ночам боялся, — угрюмо заметил он.

— Хозяйева очень хорошие, очень ласковые, — отвечала Соня [...]

— Это косноязычные-то?

— Да-с... Он заикается и хром тоже. И жена тоже... Не то что заикается, а как будто не все выговаривает. Она добрая, очень. А он бывший дворовый человек. А детей семь человек... и только старший один заикается, а другие просто больные... а не заикаются.

В третий — со слов повествователя, в сцене смерти матери Сони:

Сошлись и от Капернаумовых: сам он, хромым и кривой, странного вида человек с щетинистыми, торчком стоящими волосами и бакенбардами; жена его, имевшая какой-то раз навсегда испуганный вид, и несколько детей их, с одеревенелыми от постоянного удивления лицами и с раскрытыми ртами.

Дефективность всего семейства — в первую очередь знак социальной заботности и крайней безответности («хромым и кривой»; «испуганный вид»; «заикаются»; «больные»; «беднейшие»; «очень хорошие, очень ласковые»; «Она добрая, очень»). Смысл безответности и незащитности усиливается, кроме того, упоминанием профессии Капернаумова («бывший дворовый»; «портной») и положительными отзывами Сони. С другой стороны, это как бы и знак их собственной виновности, не обязательно ими самими осознанной. Данный смысл возникает за счет значимости их фамилии, отсылающей к «капернаумам», т. е. к бытующему в XIX веке названию питейных заведений и трактиров⁶⁴. В этом отношении с фамилией согласуется и профессия — ср. в пословицах: «Портной что курица: что ступит, то клюкнет», т. е. напьется; «Портной вор, сапожник буй, кузнец пьяница»; «Портной на грош украдет, а на рубль изъяну сделает»; «Нет воров супротив портных мастеров (они пьют-едят готовое, носят краденое)»; «Портной без портов, сапожник без сапогов»; «Что портной на ножницах унес, то Бог дал» и др. (см. статью ПОРТНОЙ в: Даль, III, с. 323).

Этим смысл Капернаумовых, однако, не исчерпывается. В процитированных упоминаниях есть одна настораживающая черта: «косноязычие» постепенно уступает место «заиканию» и «испуганности» и «удивлению», тогда как всюду сохраняется указание на «хромоту» Капернаумова. И еще одна особенность: между «косноязычием» и «удивлением» дается связующее звено в виде оговорки Сони «не то что заикается, а как будто не все выговаривает», ого-

ворки, которая создает своеобразный оттенок загадочности, если не скрываемой какой-то тайны.

Путь к расшифровке этих особенностей текста и образа Капернаумовых указал Альтман (1971, с. 211):

[...] все три описания семьи Капернаумовых явно даны в каноне житийно-евангельских повествований. Это над такими людьми, как Капернаумовы, пророк из Назарета являл чудеса исцеления. Напомним еще, что на квартире у Капернаумовых происходят у Сони Мармеладовой с Лизаветой Ивановной чтения Евангелия, о которых Раскольников говорит: «какие-то таинственные сходки с Лизаветой, и обе — юродивые».

Капернаумовы, живущие тут же за стенкой, не могли, конечно, не знать об этих таинственных сходках, и нас бы несколько не удивило, хотя Достоевский об этом ничего не говорит, если бы при этих евангельских чтениях присутствовал и Капернаумов. И еще. В Евангелии о Капернаумове сказано: «И ты, Капернаум, до неба вознесшийся, до ада низвергнешься, ибо если бы в Содоме явлены были силы, явленные в тебе, то он оставался бы до сего дня». А с другой стороны, о Капернауме сказано, что там «народ, сидящий во тьме, увидел свет великий». Не от подобных ли, как о Капернауме, жутких и противоречивых евангельских пророчеств и Капернаумов если от испуга не онемел, то стал косноязычным?

Постоянство «хромоты» во всех трех случаях и усиление ее замечанием о «кривоте» и о «щетинистых волосах» и «бакенбардах» наводят на мысль о библейской хромоте Иакова. Купив от брата Исава первородство за чечевичную похлебку (*Быт.* 25: 30–34), Иаков получает затем благословение отца Исаака, но опять-таки вместо Исава, за которого переодевает его мать Ревекка, а чтобы отец не смог узнать подмены, «руки его и гладкую шею его обложила кожей козлят» (*Быт.* 27: 15–16). Второе благословение — от Бога — получил Иаков после борьбы с Кем-то, напавшим на него ночью в дороге:

И остался Иаков один. И боролся Некто с ним, до появления зари. И увидев, что не одолевает его, коснулся состава бедра его, и повредил состав бедра у Иакова, когда он боролся с Ним. И сказал: отпусти меня; ибо взошла заря. Иаков сказал: не отпущу Тебя, пока не благословишь меня. И сказал: как имя твое? Он сказал: Иаков. И сказал: отныне имя тебе будет не Иаков, а Израиль; ибо ты боролся с Богом, и человеков одолевать будешь. Спросил и Иаков: скажи имя Твое. И он сказал: на что ты спрашиваешь о имени Моем? И благословил его там. И нарек Иаков имя тому: Пенуэл; ибо, говорил он, я видел Бога лицом к лицу, и сохранилась душа моя. И взошло солнце, когда он проходил Пенуэл; и хромал он на бедро свое (*Быт.* 32: 24–31).

Капернаумов, таким образом, носит два основных признака Божественного благоволения. Поэтому его внешний вид и дефект не совсем противоречат пророчествам по поводу города Капернаума: у Исаии говорится «Народ, ходящий во тьме, увидит свет великий; на живущих в стране тени смертной свет воссияет» (*Ис.* 9: 2), а у Матфея — о явленных в нем Божественных силах (*Мф.* 11: 23). Библейской «стране тени смертной» соответствует, по всей вероятности, связь фамилии «Капернаумов» с капернаумом как питейным заведением и с мифологическим «питьем» как приобщением к царству смерти. Кроме того, «хромота» и «кривота» (Капернаумов — «хромой и кривой», где «кривой» может означать и «одноглазый», и «искривленный» в физическом и в духовном смысле) в мифоло-

гическом контексте — признаки хтонического, демонического начала. Аналогичен и смысл «косноязычия» и «заикания» — в народных представлениях это признаки подвластности смерти и бесовскому миру. В этом свете Капернаумов оказывается персонажем амбивалентным: правда, в нем явлены Божественные силы, но верх одерживают ‘бесовские’

Напомним, однако, что «косноязычие» и «заикание» распределено по всему семейству Капернаумовых неравномерно: жена его не то «что заикается, а как будто не все выговаривает» и у нее «навсегда испуганный вид»; дети, вопреки тому что говорил Мармеладов, не косноязычны — «только старший один заикается, а другие просто больные [...] а не заикаются» и у них «постоянно удивленные лица и раскрытые рты».

Эта внутрисемейная дифференциация и градация недугов объясняется, вероятнее всего, второй частью пророчества Матфея:

Тогда начал Он укорять города, в которых наиболее явлено было сил Его, за то, что они не покаяться. [...] И ты, Капернаум, до неба вознесшийся, до ада низвергнешься; ибо если бы в Содоме явлены были силы, явленные в тебе, то он оставался бы до сего дня; Но говорю вам, что земле Содомской отраднее будет в день суда, нежели тебе. В то время, продолжая речь, Иисус сказал: Славлю Тебя, Отче, Господи неба и земли, что Ты утаил сие от мудрых и разумных и открыл то младенцам (*Мф.* 11: 20, 23–25).

Отец, мать и их старший сын носят на себе отпечаток кары за какое-то непокаяние, за упущение явленных в них сил и подвластность бесовскому началу («испуг» и «заикание»). Младшие же «просто больные», где «больные» противопоставлено «заиканию» и вводит в их «заикание» или, по Мармеладову, «косноязычие» смысл естественного недуга, а не смысл нравственного ‘порока’ (заметим, что в Капернауме Иисус как раз исцеляет больных, а не одержимых бесами). Вместо же «испуга» младшие только постоянно «удивлены» — они, видимо, еще «не разумны» и таинство перед ними еще открыто. При этом очень важно учесть факт, что не Мармеладов дифференцирует косноязычие, а именно предрасположенная видеть суть вещей Соня и что дифференциация на «испуг» и «удивление» исходит от повествователя, т. е. от непосредственной моделирующей инстанции романа. Более того, слова Сони о жене Капернаумова, что она «Не то что заикается, а как будто не все выговаривает» можно понимать еще и так, что «заикаться» тут значит ‘пытаться нечто сказать’, ‘давать знать о чем-то’ (вряд ли случайно слово Раскольникова «косноязычные-то?» она переводит на «заикание»), а «не все выговаривает» — значит ‘нечто умалчивает, утаивает’, — опять не думается случайностью переход от «косноязычия» — ‘немоты’ — через дефективную речь в «заикается» к ‘говорению’ («выговаривает») и сознательному ‘не-говорению’ («как будто не все»), сознательной ‘немоте’ (но и это ‘не-говорение’ может заметить и догадываться о его смысле только Соня). «Испуг» и «удивление» в определенном отношении родственны — они предполагают сверхобычность вызывающего их объекта или явления, но и одновременно противоположны друг другу: «испуг» предполагает осознание опасности, тогда

как «удивление» есть недоумение, непонимание. Так, кстати, «удивлением и эксплицируется в продолжении эпизода с третьим описанием Капернаумовых: «Сошлись и от Капернаумовых: сам он [...] жена его [...] и несколько их детей, с одеревенелыми от постоянного удивления лицами и раскрытыми ртами. Между всею этой публикой появился вдруг и Свидригайлов. Раскольников с удивлением посмотрел на него, не понимая, откуда он явился, и не помня его в толпе» (разрядка моя. — *Е. Ф.*). Замыкающий весь этот перечень Свидригайлов и непосредственное его упоминание после Капернаумовых как бы невзначай включается в семейство Капернаумовых и своим появлением здесь отвечает на вопрос о предмете «испуга» и «удивления», «косноязычия» и «не выговаривания всего» Загадка раскрывается в конце главы, через несколько абзацев. На сюжетном уровне выясняется, что Свидригайлов живет там же, рядом с Капернаумовыми: «Да ведь я здесь, через стенку, у мадам Ресслих стою. Здесь Капернаумов, а там мадам Ресслих, старинная и преданнейшая приятельница. Сосед-с». На семантическом же устанавливается эквиваленция между причиной «испуга», «удивления» и Свидригайловым: сначала Раскольников «побледнел и похолодел [...] Он быстро отшатнулся и дико посмотрел на Свидригайлова»; потом Свидригайлов намекает на их некое сходство и предлагает Раскольникову «бесовскую сделку»: «Я, — продолжал Свидригайлов, колыхаясь от смеха, — и могу вас честью уверить, милейший Родион Романович, что удивительно вы меня заинтересовали. Ведь я сказал, что мы сойдемся, предсказал вам это, — ну вот и сошлись. И увидите, какой я складный человек. Увидите, что со мной еще можно жить...

В результате Капернаумовы — не бытовой эпизод, а этическая (библейская) модель мира, теряющего явленные в себе Божественные благоволения. И только тут может разыгаться наиболее критическая нравственная борьба и совершиться нравственный переворот Раскольникова, да и совершается, поскольку признание Соне в убийстве произошло именно в комнате Сони, т. е. на квартире у Капернаумовых и в непосредственном соседстве с локусом Свидригайлова.

Рассмотрим теперь другой пример. Юродивая Марья Тимофеевна Лебядкина из *Бесов* страдает двумя серьезными недугами. Один — хромота, другой — амнезия. Смысл первого нам уже понятен — он отсылает к библейской хромоте и указывает на избранность Хромоножки, а также на некоторый оттенок возложенного на нее бремени, ср. замечание Хроникера (разрядка моя. — *Е. Ф.*): «Странно, что вместо тяжелого и даже боязливого отвращения, ощущаемого в присутствии всех подобных, наказанных Богом существ, мне стало почти приятно смотреть на нее с первой же минуты, и только разве жалость, но отнюдь не отвращение, овладела мною потом». Упомянутое Хроникером «боязливое отвращение» призвано напомнить две вещи. С одной стороны, связь хромоты с хтоническим, змеино-бесовским началом, особенно характерную для народно-мифических представлений. Но легко заметить, что эти ассоциации вводятся затем, чтобы тут же их и отсечь и дифференцировать Марью Тимофееву от «всех подобных, наказанных богом существ». За Марьей Тимофеевной ос-

таются только ассоциации библейские, вводящие смысл Божественного благоволения. С другой — «боязливое отвращение» включает Марью Тимофеевну в оппозицию к Ставрогину — в первом с ним столкновении Хроникера появляется замечание как раз противоположное: «казалось бы, писанный красавец, а в то же время как будто и о т в р а т и т е л е н» (см. 4.4). Несостоявшееся «отвращение» в случае восприятия Хроникером Марьи Тимофеевны и подмена его 'приятностью' однозначно снимает с нее богоборческий змеино-бесовский ореол, а сохранение неких признаков «отвращения» в случае «красавца» Ставрогина намекает именно на богоборческий характер этого персонажа. Объединение их в одну пару в романе создает, таким образом, модель борьбы двух противоположных начал, разведение же их на две обособленные ипостаси — свидетельство доминации бесовского начала в Ставрогине и Божественного благоволения в Марье Тимофеевне. «Смешения природы» здесь нет. Есть зато неразличение на поверхностном уровне, в плане выражения. Но и 'красота' Ставрогина, и 'уродство' Марьи Тимофеевны имеют одну и ту же задачу: испытать проницательность как их самих, так и остальных персонажей романа, их способность видеть сущность и этим самым — их веру.

Амнезия, забывчивость Марьи Тимофеевны носит особый характер. Шатов рассказывает о ней так:

У ней какие-то припадки нервные, чуть не ежедневные, и ей память отбивают, так что она после них все забывает, что сейчас было, и всегда время перепутывает. Вы думаете, она помнит, как мы вошли; может, и помнит, но уж наверно переделала все по-своему и нас принимает теперь за каких-нибудь иных, чем мы есть, хоть и помнит, что я Шатушка. Это ничего, что я громко говорю; тех, что с нею говорят, она тотчас же перестает слушать и тотчас же бросается мечтать про себя, именно бросается. Мечтательница чрезвычайная; по восьми часов, по целому дню сидит на месте. Вот булка лежит, она ее, может, с утра только раз закусил, а докончит завтра. Вот в карты теперь гадать начала...

Дальше следует пространная речь Марьи Тимофеевны: она говорит о своем гадании, что всегда выходит одно и то же; о монастыре, где была раньше; о своих видениях; о ребенке; рассказывает свой сон. Все очень подробно. Так что создается, таким образом, впечатление, будто Шатов не прав. Но разговор этот заканчивается так:

— Ну, прощайте, добрые гости; а послушай одну минутку, что я скажу. Давеча пришел это сюда этот Нилыч с Филипповым, с хозяином, рыжая борода, а мой-то на ту пору на меня налетел. Как хозяин-то схватит его, как дернет по комнате, а мой-то кричит: «Не виноват, за чужую вину терплю!» Так, веришь ли, все мы как были, так и покатались со смеху...

— Эй, Тимофеевна, да ведь это я был вместо рыжей-то бороды, ведь это я его давеча за волосы от тебя отволол; а хозяин к вам третьего дня приходил браниться с вами, ты и смешала.

— Постой, ведь я и в самом деле смешала, может, и ты. Ну чего спорить о пустяках; не все ли равно, кто его оттаскает, — засмеялась она.

Вывод напрашивается сам собой. Марья Тимофеевна забывает и путает все то, что относится к бытовой реальности, так сказать, к плану выражения. То же,

что происходит во внереальном измерении или на уровне сущностей, — помнит очень хорошо (и гадания, и монастырь, и монастырское свое видение, и свой сон). Далее, в реальности она «всегда время перепутывает» — и это знаменательно, так как остальное локализуется не только во внереальном, но и во вневременном плане. Марья Тимофеевна пребывает, таким образом, в вечном настоящем.

Это неподвижное «вечное настоящее» обнаруживается также и на поверхности: в виде ее сидения «по восьми часов, по целому дню на месте», где ‘сидение’ — намек на пребывание в ‘потустороннем’; в виде одной и той же еле откушенной булочки, что может ассоциироваться с неиссякаемым хлебом Христовым; в виде одного и того же персеверативного раскладывания карт и одного и того же их расположения, которое может читаться как неизменность инвариантного глубинного содержания в отличие от изменчивой вариативности поверхности, плана выражения; в виде постоянно бегущих слез и систематичных земных поклонов — «припаду к земле, плачу, плачу и не помню, сколько времени плачу, и не помню я тогда и не знаю я тогда ничего», где «слезы» знаменуют Божий дар, ниспосланную свыше способность к искуплению и духовному возрождению (ср. рассказ Макара Ивановича о купце Скотобойникове в *Подростке* — часть третья, глава третья, IV); в виде постоянного мистического видения борьбы темноты и света (заметим: с наступлением темноты память ей возвращается — «тут вдруг и память придет, боюсь сумраку, Шатушка», а это дополнительно объясняет наличие свечи среди ее атрибутов: свеча отодвигает темноту-«память» = ‘реальность’, т. е. подвластное бесовскому); и, наконец, в виде навязчивого образа вроде бы рожденного и убитого ею ребенка, о котором она не помнит, «мальчик аль девочка. То мальчик вспомнится, то девочка», образа, который вписывает в Марью Тимофеевну связь с Tellus Mater, с подлежащей искуплению первородной греховностью (см. 4.3 и 4.4; небезынтересно также учесть и обмолвку Варвары Петровны, намеревающейся «усыновить» Марью Тимофеевну, где «усыновить» звучит не только как знак неопознаваемости окружением сущности Марьи Тимофеевны — см. Смирнов 1981, с. 150–151, но и — уже с точки зрения моделирующей романной инстанции — знак сакральной бесполости Марьи Тимофеевны); и в мотиве «*восьми (часов)*», где ‘8 = вечность’

С одной стороны, все это признаки ее нервного расстройства, но с другой — систематика этих признаков возводит Марью Тимофеевну в ранг сакрально-мифического существа, которое знает только настоящее и не знает еще и уже никакой дифференциации (даже на уровне пола, как ребенка, так и своего). Располагая такими качествами, только она и может впоследствии развенчать и дискредитировать Ставрогина. А для Ставрогина, в свою очередь, дать согласие на ее убийство — то же самое, что совершить самоубийство — после убийства Лебядкиных эта тема звучит довольно отчетливо: «сам убит и бредит, вы видите» говорит Петр Верховенский Лизе, а дальше — самому Ставрогину:

«Ведь уж все бы вам равно, коли сами себе пулю в лоб просите?» — где самоубийство эквивалентно убийству в себе Бога.

Как не одинаковы заболевания, сочиняемые разными писателями для своих персонажей, так не одинаковы и их задачи. Если у Достоевского, например, преобладают нервные расстройства, а у Толстого такие болезни, которые до последнего момента позволяют сохранить полный рассудок, то у Тургенева заболевания являют собой вообще чистую случайность. Если у Достоевского нервное расстройство его героя — результат, то у Толстого и Тургенева болезни всегда задаются извне, причем Толстому они нужны как испытание героя, а Тургеневу — как помеха или как охранительный фактор.

У Достоевского заболевания его героев подразделяются на две разновидности. Одни из них носят социальный характер, моделируют ущербность и неправильное функционирование общества, господствующую в нем несправедливость. Такова, например, чахотка Екатерины Ивановны в *Преступлении и наказании*. Другие же — нравственный, идеологический, экзистенциальный. Таковы его юродивые и таковы страдающие умопомешательством. Нервное расстройство Раскольникова или Кириллова и Ивана Карамазова — результат их внутренней борьбы между началом веры и началом безверия (логическим), результат непрерывного внутреннего спора и невозможности разрешения этого спора. На этом фоне особо выделяется Ставрогин, который не способен к умопомешательству. В письме Дарье он пишет так:

Обо всем можно спорить бесконечно, но из меня вылилось одно отрицание, без всякого великодушия и безо всякой суеты. Даже отрицания не вылилось. Все всегда мелко и вяло. Великодушный Кириллов не вынес идеи и — застрелился; но ведь я вижу, что он был великодушен потому, что не в здравом рассудке. Я никогда не могу потерять рассудок и никогда не могу поверить идее в той степени, как он. Я даже заняться идеей в той степени не могу. Никогда, никогда я не могу застрелиться!

Я знаю, что мне надо бы убить себя, смести себя с земли как подлое насекомое; но я боюсь самоубийства, ибо боюсь показать великодушие. Я знаю, что это будет еще обман, — последний обман в бесконечном ряду обманов. Что же пользы себя обмануть, чтобы только сыграть в великодушие? Негодования и стыда во мне никогда быть не может, стало быть, и отчаяния.

С этой точки зрения, сочиняемые Достоевским нервные расстройства — признак одержимости героя, скрытой в нем человечности, заметной только для наиболее проницательных (поэтому Алеша упорно повторяет Ивану «Не ты убил» — в главе *Это он говорил!*). Умопомешательство — это категория отчаяния, моделирующая человека, вступившего с самим собой в единоборство. Само собой разумеется, что оно нагружается и целым рядом других функций, но на них мы здесь останавливаться не будем.

У Толстого умопомешательство принципиально недопустимо. У него болезнь героя функционирует как испытание его перед лицом вечности, смерти, человеческой подлинности. Для этого нужны такие болезни, которые позволяют сохранить рассудок до последнего момента. Такова первая смерть (аристократки) в рассказе *Три смерти*, такова и болезнь и смерть Ивана Ильича в рассказе

Смерть Ивана Ильича. Болезнь зарождается медленно и постепенно нарастает, одновременно нарастает и самосознание героя, ревизия всей прожитой жизни. Оказывается, что Иван Ильич никогда не был самим собой, что он осуществлял только установленную чужую схему. Появление подлинной жизни рядом с ним (сначала жены, а потом ребенка) его раздражает — жизнь мешает предусмотренной безличной схеме. Схема (вхождение в некую систему) мыслится как нечто незыблемое и вечное, но вдруг изнутри этой же схемы дает о себе знать ее ограниченность: нарастающая боль в организме, заболевание — это результат житейской мелочи, устройства квартиры по чужому образцу и, наконец, подчиненности этому чужому автоматическому образцу. И лишь теперь, лишь в момент смерти Ивану приходится столкнуться с чем-то сугубо индивидуальным, с сугубо личностным опытом, т. е. наконец стать самим собой, очутиться за пределами схемы. Самим собой был Иван Ильич только однажды — в далеком детстве, потом растерял данную ему от природы подлинность (личность), заменив ее на анонимную схему («как все»). Биологическая смерть и сопутствующие ей физические страдания кончаются — Иван Ильич обретает наконец, хоть на один миг, некогда потерянную подлинность, в обоих случаях выраженную упоминаниями о свете (разрядка моя. — Е. Ф.):

[...] что дальше назад, то больше было ж и з н и. Больше было и добра в жизни, и больше было и самой жизни. И то и другое сливалось вместе. [...] Одна т о ч к а с в е т л а я там, назади, в н а ч а л е ж и з н и, а потом все чернее и чернее и все быстрее и быстрее.

И в финале:

Вдруг какая-то сила толкнула его в грудь, в бок, еще сильнее сдавило ему дыхание, он провалился в дыру, и там, в к о н ц е дыры, з а с в е т и л о с ь что-то. С ним сделалось то, что бывало с ним в вагоне железной дороги, когда думаешь, что едешь вперед, а едешь н а з а д, и вдруг узнаешь н а с т о я щ е е н а п р а в л е н и е.

Длительная болезнь нужна Толстому и еще по одной причине: длительность болезни и медленность смерти являются у него оценочными категориями. Чем дальше его герой болеет и чем дольше умирает, тем безобразнее он в нравственном отношении. Чем короче недуг и чем быстрее смерть, тем выше нравственность и подлинная личностность такого персонажа (ср. *Три смерти*). Наиболее благородна смерть внезапная и безмолвная — она свидетельствует о целостности персонажа, о его гармонической причастности к вселенскому бытию (ср. 4.6).

Совершенно иначе функционируют заболевания и смерти в романах Тургенева. Болезни персонажей «срединного» уровня — предвосхищающие счастливые случайности, они снимают возможные конфликты (см. 4.1). Николай Петрович Кирсанов

кажется хозяином судьбы, но лишь до той поры, пока мы принимаем во внимание развязки конфликтных ситуаций его жизни. Картина становится иной, если приглядеться к предпосылкам этих

развязок. Каждый раз на помощь приходит какая-то независимая от него случайность: она-то и определяет во многом исход дела. Накануне производства в офицеры сломал ногу — и перспектива военной службы отпадает сама собой, даже без столкновения с отцом. Поселился на квартире у бедного чиновника и, естественно, влюбился в дочку хозяина. Внезапно (и, видимо, безвременно) умерли родители, и вот уже можно беспрепятственно оставить службу и жениться. Конфликт опять-таки снимается сам собой. Конечно, влечение к образованию, отвращение к служебной лямке, возможность жениться на умной и серьезной девушке независимо от ее происхождения и состояния — в самой натуре Николая Петровича. Но обстоятельства, отмеченные повествователем, застревают в памяти, и трудно отделаться от естественно возникающих вопросов. А если бы ногу не сломал? А если бы поселился в другом доме? А если бы родители прожили еще много лет? Разве нельзя допустить, что при этих условиях жизнь Николая Петровича была бы иной? Во всяком случае, обстоятельства неизменно оберегали его от испытания «на прочность» (Маркович 1975, с. 87–88).

Случайные болезни и смерти ссылает Тургенев и на героев высшего уровня. Но тут их функция другая. В первом случае они способствуют моделированию согласованности законов общества и законов природы. Согласованность эта оплачивается, однако, серьезными ограничениями личности. Во втором — случайности закономерны, они моделируют как раз невозможность примирить сверхличностные жизненные цели и обыкновенные человеческие потребности (живую жизнь).

По мысли Тургенева, сама природа счастья исключает возможность его соединения с идеальной целью героя. [...]

Судьбы героев-максималистов неизменно вызывают сложное чувство. В меру их причастности к обыкновенной человеческой жизни их можно даже пожалеть. Но другой «частью» своего существа они выше жалости. Их страдания, их житейская обездоленность и гибель представлены необходимой платой за их исключительность, и каждый из них не только вынужден, но и сам готов за нее расплачиваться. Природа этой расплаты оказывается двойственной. С одной стороны, в ней есть момент возмездия за гордыню, за дерзкую попытку возвыситься над естественным законом жизни, не допускающим абсолютного совершенства человеческой личности. Но, с другой стороны, герои возвышены своим несчастьем. Собственно оно-то и делает их героями: поначалу их исключительность не более чем потенциал, и только их страдания, обездоленность, одиночество превращают ее в осязаемую реальность состоявшейся человеческой судьбы. Именно неудачи, страдания, неприкаянность придают смысл и цену непреклонности героев, со всем этим связано их достоинство и величие. В конечном счете герои приходят к тому, что утверждают свое достоинство ценой собственной жизни (или ценой ухода из общей жизни людей, в сущности, равносильного смерти). И в этой ситуации фактическое поражение оборачивается их духовной победой, потому что в момент гибели или «ухода» герои впервые равны своему идеалу. Поэтому эпизод гибели Рудина на баррикаде, оставленной ее защитниками, может вызвать в читателе чувство удовлетворения. В этот момент энтузиазм и самоотверженность героя впервые не осложняются ни малейшей примесью мелких чувств и впервые на его действиях не лежит обычная тень неудачливости. Рудин ищет именно героической смерти и единственный раз за всю жизнь добивается того, к чему стремился (Маркович 1975, с. 119 и 123).

Болезнь литературных персонажей так же конвенциональна, как и все другие их свойства, хотя, несомненно, эта конвенциональность двояко связана с исторической реальностью: с одной стороны, литературная конвенция порождается более общим состоянием культуры, а литературная болезнь —

культивированным в этой культуре отношением к болезни; с другой же очевидно и обратное влияние — литературная конвенция так или иначе влияет на вне-литературное восприятие (восприятие уже через литературу или через искусство вообще) тех или иных реальных явлений. Таков, например, туберкулез романтиков, их героев и их действительных современников. Как болезнь героя он обладает всеми необходимыми романтической моделирующей системе свойствами: соприкасает его с тайной смерти или бытия, удерживает его в сфере смерти-вечности; изолирует от окружения, что усиливается модными способами лечения путем выездов в отъединенные локусы, в природу, на юг (которые позволительно рассматривать как варианты не менее излюбленных романтиками ссылок, изгнаний и т. п.); истончает и возвышает духовно и противопоставляет банальному здоровью, тривиальной физической крепости; наконец, что самое важное, — индивидуализирует героя, создает его загадочность, повышает его интересность, исключительность (ср. мечту Байрона: «Мне бы хотелось умереть от туберкулеза», мотивированную тем, что «дамы сказали бы: Посмотри на несчастного Байрона — как интересно он выглядит умирая» — цит. по: Sontag 1984, с. 219). Во многом аналогичным образом интерпретируется болезнь у модернистов, с тем что на этот раз она не столько героизирует, сколько носит характер губительного соблазна, балансирования на границе смерти и жизни, не-бытия и бытия, а точнее, на их слиянии воедино. В определенном смысле модернистская болезнь родственна мифическому карнавалу: ее цель — спуститься на уровень космогонических начал, уровень, на котором смерть и жизнь неразличимы. Отсюда мотивы нарциссизма, сплошного пагубного эротизма, эроса как смерти и смерти как эроса, отсюда культ фатальной и падшей женщины (ср. распространенный мотив проститутки в живописи, особенно у Тулуз-Лотрека, мотив Саломе у Бердсли, эротической Мадонны у Мунка; тут стоит напомнить и о *Незнакомке* Блока и о его *Плясках смерти*). Существенно, однако, то, что этот модернистский «карнавализм» не предполагает восстановления упраздняемой системы — он сам возведен в ранг системы (см. 4.5).

Реалистическая моделирующая система подходит к болезни еще иначе. Здесь болезнь объясняется рационально. Она не столько медична, хотя этот признак с нее не снимается, сколько социальна. Поэтому на одном уровне она рассматривается как нарушение нормы здоровья, а на другом — как нарушение, неправильность, норм социальных. Во втором случае она становится метафорой больного общественного организма. Так, болезнь Ивана Ильича, в отличие от романтической болезни, не индивидуализирует его, а становится знаком дефектности того общества, к которому он принадлежит, и напоминанием ему о его безнравственности (безличности) и смертности. Чахотки Достоевского, в свою очередь, — обвинительные акты под адресом господствующих классов, под адресом общественной несправедливости. И один и другой варианты — манифестации одной и той же конвенции.

Категория болезни и всяких недугов сохранила свой статус семиотической моделирующей категории и в искусстве XX века (некоторые наблюдения по поводу болезни в культуре XIX–XX веков см. в: Sontag 1978 и 1984).

Особое место она занимает в поэзии Пастернака. Тут она играет роль кризисного состояния, состояния, равносильного особому измерению между бытием и небытием. В этом состоянии всегда происходит борьба природных, биологических сил, а на более абстрактном уровне — творческий процесс. В состоянии полужабытия происходит единение сущности лирического «Я» с сущностью жизни (см. 4.6). Острая болезнь, воспаленное состояние как организма, так и сознания — все это манифестация предельной интенсивности бытия. Там, где необходимо ввести категорию интенсивности, Пастернак, как правило, вводит воспаленность и ее разнообразные варианты: типа лихорадки, озноба, испарины, обморока, хрипоты, астмы, струпьев и других симптомов, а также вводит «язык» медикаментов, больничных принадлежностей и медицинских терминов. По образцу критических болезненных состояний артикулируется у Пастернака и его мир природы и эмоциональный мир самого артикулирующего «Я». То, что у других современников Пастернака выражается при помощи метаморфоз (Маяковский, Цветаева, Ахматова — см. 4.6), у него — при помощи «высокой болезни».

Как правило, болезнь у Пастернака, даже наиболее опасная — как в его прозе, — исключительно положительное и одно из наиболее нравственных начал. Дело, по всей вероятности, объясняется следующим образом. С одной стороны, за пастернаковской болезнью стоит народно-христианская традиция, согласно которой болезнь есть временная, символическая смерть, а выздоровление — символическое воскресение, «второе рождение», а в иных терминах — приобщение к тайнам бытия. С другой же — переход на иную систему моделирования.

Жить — значит быть в активном состоянии, действовать, расходовать энергию. Неживое, мертвое, получает у Пастернака вид застывших, неподвижных, бездейственных форм. Зима, которая у Пастернака связывается обычно с представлением о кромешном хаосе, о царстве смерти, наиболее у него страшна не во всемирные бураны и метели, а тогда, когда она окружающий мир превращает в подобие изваяний — ср. хотя бы стихотворение *После вьюги*. Чем выше расход энергии, тем интенсивнее бытие. В пределе предполагается ее полная исчерпанность, но это значит либо полное изнеможение, либо даже растворение в мировом энергетическом потоке, во вторичной (облагороженной) энтропии. Пастернаковская болезнь и есть момент наивысшего расхода энергии. Болезнь тут не причина, а следствие или даже цель. Поэтому она не может получить отрицательной оценки.

Энергетический принцип — «накопление — расход — накопление» — отражается и на строении пастернаковских сюжетов. Как правило, Пастернак пишет не единичными текстами, а целыми циклами. Поэтому обсуждаемое явление легче всего прослеживается на ряде соседствующих текстов. Вот пример.

Стихотворение *Июльская гроза* с выделенной и относительно самостоятельной частью *Гроза в воротах! на дворе...!* и стихотворение *После дождя* следует читать как одно целое. Первая часть — это мертвый час перед грозой, но одновременно она дает картину приготовлений к действию, накопления и мобилизации сил (все смоделировано в военных и медицинских терминах). Вторая часть — разряд накопившейся энергии, данный ускоренным темпом речи и количественным увеличением называемых явлений: «Во тьме, в раскатах, в серебре»; «Ступень, ступень, ступень. — Повязку! У всех пяти зеркал лицо Грозы, с себя сорвавшей маску», где зеркала дополнительно, кроме своего количества, усиливают интенсивность грозы, многократно ее отражая. Третья часть (*После дождя*) — наступившая энтропия («За окнами давка, толпится листва, И палое небо с дорог не подобрано»), всеобщий жизненный подъем после минувшего шквала, и опять подготовка к новому разряду энергии, но уже видоизмененной: «И миг недалек, как его уголек (залегшего в крапиве луча. — Е. Ф.). В кустах разожжется и выдует радугу», где «радуга» ассоциируется с библейским знаменем Завета, выходом в гармонический мир, в единство земного и небесного (ср. «палое небо с дорог не подобрано»; кроме того, моделирование предгрозового неба в военных терминах отсылает к библейской картине неба как локусу небесного воинства).

За пастернаковской болезнью (а шире — за его энергетичностью) стоит более принципиальная проблема. Проблема, касающаяся вообще искусства XX века. Не трудно заметить, что данная «болезнь» (и «энергия») — лишь вариант свойственного для XX века перехода на невербальные системы моделирования (не «языковые», а «подъязыковые», так сказать, «соматические») и на иной статус артикулирующего «я». Как у Маяковского, Мандельштама или Цветаевой, так и у Пастернака, несмотря на все индивидуальные различия и цели, «я» — телесно, биологично (см. 4.6). Для этого «я», фигурально выражаясь, исходной инстанцией является не Слово, а Биос, Тело. Слово же, Логос, — цель этого «я», но заметим, Слово бесплотное. Промежуточный сюжет — так или иначе выраженная цепь трансформаций телесности вплоть до превращения в энергетическую струю.

Следы именно такого перехода артикулирующего «я» в поэзии XX века обнаруживают себя и еще иначе — в виде высокой частотности у разных поэтов мотивов косноязычия, немоты, иногда — глухости, слепоты, с одновременным переходом на осязание, ошупь, телодвижение, жест (относительно низка роль зрительного восприятия: напомним о не зрительном характере метафор и сравнений хотя бы Маяковского или Цветаевой; см. 4.1 и 4.2). При этом, как правило, отсутствуют характерные для XIX века жалобы на несовершенство языка, а появляются жалобы на «простуду», «удушье», «задыхание» и т. п. или просто вводятся естественные дефекты речи, слуха, зрения, памяти (ср. ряд текстов у Мандельштама, Хлебникова, Крученых, значительно позднее — у Мартынова, Винокурова, Ахмадулиной и многих других). Основная причина этого явления, думается, лежит в характере новой художественной формации, новой модели-

рующей системы. Конкретные же семантические реализации этой системы — вопрос индивидуальных особенностей того или иного автора, того или иного мироощущения⁶⁵

4.8. ПОВЕДЕНИЕ. ЖЕСТЫ. ЭТИКЕТ

В поведении многих персонажей Достоевского есть одна чрезвычайно знаменательная черта — удвоенность некоторых их поступков, сопровождаемая часто и удвоенностью объектов. Возьмем, например, Раскольникова. В тексте романа даны два его посещения старухи-процентщицы: первое — «пробное», второе — законченное убийством. Более того, по дороге к старухе оказывается, что заранее намеченного топора ему не взять, тогда на глаза Раскольникову попадает другой топор; вместо одной старухи Раскольников убивает еще и преждевременно вернувшуюся Лизвету; на груди у старухи он находит два креста. Ситуация «пробы» и убийства повторена и еще раз: сначала Раскольников осматривает квартиру убитых, а потом — уже в бреду — пытается убить хохочущую старуху. Позднее, решившись открыться Соне, он посещает Соню тоже два раза, а решившись открыться следствию — опять делает две попытки, причем по дороге в контору совершает два земных поклона на Сенной площади и дважды видит Соню. Кстати, само признание Раскольникова в убийстве тоже удвоено (соответственно удвоению ситуации убийства): раз он сознается Соне, посещая ее для этого два раза, во второй — в конторе, куда тоже заходит два раза.

Легко понять, что такая насыщенность всех уровней текста «двоичностью» далеко не случайна, что удвоение имеет тут моделирующий характер. Не вдаваясь во все аспекты этого явления в текстах Достоевского, остановимся лишь на его значении в случае поведения героев.

Определенная закономерность тут налицо. Удваиваются, прежде всего, принципиально важные для героев поступки. Они, как правило, всегда связаны с жизненно существенными решениями, а точнее — с выбором решения окончательного. Растянutosть во времени, разбиение на две фазы можно поэтому расценивать как признак внутренней борьбы и постепенного созревания такого решения. Тем не менее остается загадкой явная двухфазовость, а не, скажем, более убедительная в таких случаях, непрерывная шкала, эволюция (характерная, например, для психологизма Толстого).

Еще более интересна другая закономерность. Разбиение на две фазы демонстративно оговаривается либо самим героем, либо повествователем. Посетив в первый раз старуху, Раскольников обещает зайти к ней еще раз: «Я вам, Алена Ивановна, может быть, на днях еще одну вещь принесу — прощаясь с Соней после первого посещения, он говорит ей: «Если же приду завтра, то скажу тебе, кто убил Лизвету. Прощай!» В рассказе о земных поклонах Раскольникова на Сенной появляется упоминание «в другой раз». Аналогично и в *Братьях Кара-*

мазовых. Прощаясь с Алешей после чтения поэмы о Великом Инквизиторе, Иван говорит: «Когда к тридцати годам я захочу "бросить кубок об пол", то, где б ты ни был, я-таки приду еще раз переговорить с тобою... хотя бы даже из Америки, это ты знай». А Таинственный Посетитель, обращаясь к Зосиме, настаивает: «Попомни [...] как я к тебе в другой раз приходил. Слышишь, попомни это!»

По сюжету этот предсказываемый «второй раз» всегда оказывается роковым, решающим окончательно: совершает убийство, признание Соне, появляется «раз и навсегда» вера в Соню, признание в конторе — в случае Раскольникова; в случае Таинственного Посетителя — публичное показание на себя; в случае двух встреч Ивана со Смердяковым — Смердяков якобы получает от Ивана молчаливое согласие на убийство отца, а во второй беседе с Алешей — обещание показать на себя в суде, где сами эти показания опять-таки разбиты на две фазы: временную заминку и неожиданное заявление о Смердякове и о себе с одновременным помешательством.

Не сложно догадаться, что все такие удвоения, независимо от их мотивации на сюжетном уровне и от их семантической нагрузки в системе произведения, — не плод фантазии писателя, а требование исходной моделирующей системы, в рамках которой данное произведение реализуется. Как уже говорилось в 3.1, реалистическая моделирующая система не различает языка, описания и описываемого мира, мир при такой установке оказывается единственной реальностью произведения. Более того, он рассматривается как адекватный внехудожественному миру, как продолжение действительности, или, в крайнем случае, как его копия. Но копия не в состоянии выдать информации о скопированном, если она действительно копия (см. 1.2–1.5), она может выдать только ту же информацию, что и скопированное, подлинник, или даже меньшую: нечто при копировании может быть потеряно. Поэтому для того чтобы некий объект выдал информацию о самом себе, чтобы он получил некий смысл, он должен быть соотнесен по крайней мере с неким иным объектом. У романтиков такой второй объект был: он конструировался хотя бы описанием, которое рассматривалось как заведомо не адекватное описываемому (см. 3.2). У реалистов этой возможности нет, так как тут имеется единственно одномирие (уже — однообъектность), а описание с разных (пространственных или психологических) точек зрения призвано строить не несколько параллельных моделей, а наиболее полно (адекватно), стереоскопно, воссоздать о д и н объект. Но есть зато другая возможность — выйти за пределы этого объекта, взглянуть на него извне, с отчужденной точки зрения и сравнить его с самим собой. Но чтобы нечто можно было сравнить, предварительно необходимо это нечто удвоить, по крайней мере мысленно ввести понятие его нетождества самому себе. Поясним это обстоятельство примером и рассуждениями Лосева (1976, с. 126–128):

Пусть мы имеем какую-нибудь фигуру, например геометрический круг. И пусть мы при помощи карандаша отмечаем все те точки, которые находятся в пределах нашего круга. Количество этих точек бесконечно [...]. Однако теоретически вовсе не так трудно представить себе, что мы

действительно прошли всю бесконечность точек, содержащихся внутри круга. Мы исчерпали весь круг, и больше идти некуда, поскольку круг у нас начерчен на какой-то плоскости, а никакого начала или конца этой плоскости не видно. Что нам остается дальше делать в поисках новых точек и в поисках нового предмета, на котором мы могли бы остановиться? Если мы действительно, двигаясь внутри круга, на самом деле просмотрели и прошли его целиком, а мысль наша не остается на месте и движется дальше, причем двигаться дальше некуда (у нас ведь при таком положении дела и нет ничего, кроме данного круга), то остается единственный выход — это зафиксировать весь пройденный нами круг, но уже как целое, как неделимое на отдельные точки, как нечто выходящее за пределы пройденного нами круга, хотя, как мы сказали, идти дальше в наших условиях вообще некуда. [...]

Другими словами, мы в данном случае должны сказать: фигура, внутри которой мы двигались, есть круг или «круг есть именно круг, а не что-нибудь иное». Ясно, что покамест мы двигались внутри круга, мы еще не знали того, что движемся внутри именно круга. А когда мы охватили весь круг, то получили его уже как нечто целое, и притом отличное от того бесконечного фона, на котором он начерчен, или, рассуждая логически, мы должны сказать: мы теперь поняли круг как некоторого рода смысловую конструкцию. Круг получил для нас значение именно круга, а не чего-нибудь другого. Раньше, когда мы двигались внутри круга, этого вопроса у нас и не возникало, но когда мы охватили весь круг, то есть охватили всю бесконечность составляющих его точек, то круг стал для нас именно кругом и стал кругом впервые именно здесь.

Точнее же будет сказать, что именно здесь, после исчерпания всех бесконечных внутренних возможностей круга, мы узнали смысл самого круга, то есть, другими словами, в точнейшем логическом смысле слова мы должны сказать, что смысл данной вещи возникает только тогда, когда мы ее сравнили с ней же самой или когда мы эту вещь отождествили с ней же самой. И когда мы говорим: «Круг есть именно круг», то это не означает какой-нибудь пустой болтовни. Это означает, что круг как непонятную и только смутно данную фигуру мы поняли именно так, как она понимается в геометрии. Ведь когда во время войны говорят: «Война есть война», то это ведь тоже не является пустой болтовней. Это является вполне определенным указанием на то, что войну как нечто смутное, неопределенное и слишком общее мы начинаем понимать как нечто вполне определенное, как нечто обладающее определенными признаками, как нечто дающее одним людям какие-нибудь права, а другим людям какие-нибудь обязанности и вообще как несущее с собой определенного рода направленность жизни и личной, и общественной, и политической, и исторической. Все стало возможно только потому, что мы некое А отождествили с ним же самим.

Правда, это же самое значит также и то, что некое А мы в то же самое время и отличили от него же самого. Но только в первом случае, когда это А было подлежащим, оно было неясно. А во втором случае, когда мы его взяли как некое целое, создающее определенного рода свои особенности и вытекающие из этого факты, оно стало именно сказуемым, и само это суждение «А есть А», возможное только совместно с суждением «А не есть А», и явилось для нас принципом осмысления этого А. Смысл вещи есть, таким образом, сама же вещь, но только взятая в тождестве сама с собой, а поскольку отождествлять можно только то, что различно, то смысл вещи есть сама же вещь, но взятая в то же самое время и в различии с самой собой. Ясно, что смысл вещи, формулированный таким образом, впервые делает возможным также и сопоставление всякой данной вещи со всякой другой, то есть наделение ее специфическими (но, возможно, также и неспецифическими) свойствами и качествами.

С классической простотой этот механизм извлечения из вещи ее собственного смысла являет собой *Смерть Ивана Ильича*. Рассказ начинается в той точке, когда жизненный круг героя уже замкнут или замыкается. Все дальнейшее повествование — не что иное, как попытка осознать его смысл. Поэтому данный жизненный круг как бы повторяется еще раз, но уже мысленно. Пересмотр обнаруживает, что то, что прежде считалось жизнью, жизнью на самом деле не было, что это лишь механическое существование, что подлинная жизнь есть не-

что совершенно другое. Трагизм Ивана Ильича в том, что это осмысление пришло слишком поздно. Гений Толстого в том, что это осмысление получает характер самоосмысления создаваемого мира этим же миром, т. е. что оно передано внутритекстовому герою. Совершенно аналогичен в этом отношении и Достоевский, с той разницей, что пересмотр, повторность и, этим самым, самоосмысление в его мире включаются гораздо раньше и что у героев есть шанс выхода за пределы своего мира. То же, какую альтернативу осознанному и неустраивающему миру создает тот или иной писатель и может ли вообще такую альтернативу создать в рамках общей позитивистской моделирующей системы, — это уже вопрос индивидуальной поэтики.

Упоминание Ивана об Америке («я-таки приду еще раз переговорить с тобою... хотя бы из Америки») подсказывает, что второй приход мыслится как 'воскресение' (в самых общих категориях: как выход за пределы системы, в которой герой пребывает и которую ему предстоит еще осмыслить, осознать). 'Воскресение' потому, что в поэтической системе Достоевского «Америка» постоянно ассоциирована с народномифологической 'заграницей' как подземным царством смерти, как страной бесовского (см. 4.1). В этом контексте уравниваемый с 'воскресением' второй приход (или второе заявление, или второй поступок и т. д.) родственен мифологическому второму удару: сказочные богатыри должны победить зловещего противника «одним ударом», так как их первый удар повергает в смерть, а второй — воскрешает (см.: Афанасьев 1868, с. 419–420). Но 'воскресения' Достоевского не сказочны. Это восходящие к общей архаической основе христианские «вторые рождения» («первое рождение» — биологическое — есть приобщение к земной смертной жизни, «второе» — духовное — при крещении, есть приобщение к жизни вечной, к жизни в Боге) и евангельский обет парресии, т. е. Второго Пришествия, имеющего также и значение осмысления всего человеческого существования. Большинство поступков героев Достоевского, имея в основе реалистическое требование повторности, осмысляются именно в свете обета парресии. Именно во второе посещение герои Достоевского осознают полный смысл совершенного и выносят приговор самим себе и самих себя предают суду.

С этой точки зрения чрезвычайно показательным поведение Ивана Карамазова. Оно построено так: после ночного разговора с Алешей Иван решает пойти с показаниями в суд; начав свои показания, Иван вдруг заявляет, что не имеет ничего особенного и обращается к прокурору с просьбой отпустить его и «не дожидаясь позволения, вдруг сам повернулся и пошел было из залы. Но, пройдя шага четыре, остановился, как бы что-то вдруг обдумав, тихо усмехнулся и воротился опять на прежнее место», после чего заявил:

— Убил отца он (Смердяков. — *Е. Ф.*), а не брат. Он убил, а я его научил убить... Кто не желает смерти отца?... [...] Успокойтесь, не помешанный, я только убийца!

Как видно, с одной стороны схема саморазличения и самоотождествления (осмысления: «я только у б и й ц а») и схема парресии реализованы даже здесь:

Иван собирается уйти, делает *четыре* шага, возвращается. И на этот раз — с окончательным заявлением, но не только — также и с осуждением собравшихся (т. е. с осознанием всей системы, в которой все время состоял и согласно которой себя вел):

— Вы в уме или нет? — вырвалось невольно у председателя.

— То-то и есть, что в уме... и в подлом уме, в таком же, как и вы, как и все эти... р-рожи! — обернулся он вдруг на публику. — Убили отца, а притворяются, что испугались, — проскрежетал он с простым презрением. — Друг пред другом кривляются. Лгуны! Все желают смерти отца. Один гад съедает другую гадину... Не будь отцеубийства — все бы они рассердились и разошлись злые... Зрелищ! «Хлеба и зрелищ!» Впрочем, ведь и я хорош!

Заметим: такое поведение обязует не всех героев Достоевского, а тех только, которые возомнили, что им «все позволено», т. е. тех, которые, отвергнув Бога, узурпировали себе его место, нареклись «Альфой и Омегой» (см. в *Апокалипсисе*: «Я есть Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь, Который есть и был и грядет, Вседержитель» — 1:8). Ср. высказывание Кириллова в *Бесах*:

Я не понимаю, как мог до сих пор атеист знать, что нет бога, и не убить себя тотчас же? Сознать, что нет бога, и не сознать в тот же раз, что сам богом стал, есть нелепость, иначе непременно убьешь себя сам. Если сознаешь — ты царь и уже не убьешь себя сам, а будешь жить в самой главной славе. Но один, тот, кто первый, должен убить себя сам непременно, иначе кто же начнет и докажет? Это я убью себя сам непременно, чтобы начать и доказать. Я еще только бог поневоле и я несчастен, ибо *обязан* заявить своеволие. [...] Но я заявлю своеволие, я обязан уверовать, что не верую. Я начну, и кончу, и дверь отворю. И спасу. И только это одно спасет всех людей и в следующем же поколении переродит физически [...]. Я три года искал атрибут божества моего и нашел: атрибут божества моего — Своеволие!

Все поведение этих персонажей постоянно реализует две крайние фазы: «Алфу» и «Омегу», «начало» и «конец». Дистанция между этими фазами не всегда, однако, постоянна: к концу текста и сюжета она сильно сокращается и обе фазы почти соприкасаются (например, в случае Раскольникова в конторе, Ивана — в суде), но никогда не совпадают. Между ними всегда помещается отнюдь не божественный «атрибут» — своеволие или каприз. И именно этот третий момент воздерживает героев от однократного окончательного решения, заставляет их делать второй шаг. И именно в этом промежуточном моменте они как раз и уязвимы — своеволие оказывается мнимым, так как сюда всегда вклинивается сомнение, с одной стороны, а с другой — вмешивается нечто сверхличностное. Так, например, в случае Раскольникова в промежутке между двумя фазами его поведения появляются то соблазняющие силы (случайный разговор в трактире о старухе-процентщице, случайно попавшийся «второй» топор, случайно открытая дверь, случайный разговор Лизаветы, случайный окрик «Семой час давно!» и т. д.), то силы провидения (первая встреча с Мармеладовым; сон об убиваемой лошади, после которого он чувствует себя освобожденным «от злых чар, от колдовства, обаяния, от наваждения!»; Соня, замеченная в толпе на Сенной, а потом стоящая у крыльца конторы и т. д.). В результате Раскольников

почти вообще не руководствуется своей свободой, наоборот, он руководим силами извне. О Достоевском говорится, что его персонажи полностью самостоятельны и что писатель не вмешивается в их судьбу. Тем временем, ясно, что позиция писателя манифестируется именно способом заполнения промежутка между двумя фазами поведения героя. Правда, чем ближе к финальному моменту, тем уже этот промежуток и тем меньше внешних вмешательств, развязка, однако, всегда predetermined: герой вынужден поддаться одной из руководящих им сил — он не может оставаться в промежутке, ибо промежуточное состояние принадлежит не ему. В промежуток он попадает лишь на время и всегда стремится проскочить его как можно быстрее и попасть в какую-либо из крайних точек. В случае Божественного существа его крайние точки («Альфа и Омега») совмещены, единовременны, что выражается понятием вечности, абсолюта и т. п. Поэтому в разделении этих точек в случае героев содержится авторская оценочная позиция. Разделение на две фазы, на два шага, невозможность совмещения свидетельствуют как раз о не-божественности таких персонажей (их противовес являет собой, например, Соня, в которой бесконфликтно объединены греховность и праведность; но ведь Соня и не нуждается уже в самоотождествлении и самоосмыслении). Не-божественность выражается у Достоевского и еще иначе: две крайние точки в поведении и в идеологии героев являются делимитирующими точками, т. е. жестко ограничивающими. Этот ограничивающий их характер выражается в форме двойников. Становясь на позицию отрицания Бога, Иван наталкивается на воплощение типа Смердякова, которое толкает в противоположную сторону, становясь на позицию приятия, он наталкивается на Инквизитора и «слезу ребенка», которые заставляют его вернуться к противной позиции. Иначе говоря, в обоих случаях герой ввергается в промежуточный момент, из которого стремится вырваться, поскольку это момент не его. Постоянно сталкиваемый с крайних позиций их ограничителями (двойниками, собственной нетождественностью), такой герой ввергается в конце концов в помешательство, в кромешный хаос. Помешательства и есть самый яркий антитезис Божественности, Божественной мудрости. Будучи явно оценочной категорией, помешательства Достоевского все-таки носят и положительный оттенок: они — свидетельство наличия в таком герое предрасположенности к вере. Самая же осуждающая оценка выражается у Достоевского неспособностью к помешательству — ср. последнюю фразу *Бесов*: «Наши медики по вскрытии трупа (Ставрогина. — Е. Ф.) совершенно и настойчиво отвергли помешательство».

Наиболее эксплицитный пример второго, истинного, пришествия — ‘самотождества’ содержится, пожалуй, в сцене свидания Ставрогина с Лебядиной в главе *Ночь*. (*Продолжение*) в *Бесах*:

— Да что с вами? — вскричал Николай Всеволодович почти в бешенстве.

Но испуг продолжался только одно мгновение; лицо ее перекосилось какою-то странною улыбкой, подозрительною, неприятною.

— Я прошу вас, князь, встаньте и войдите, — произнесла она вдруг твердым и настойчивым голосом.

— Как в о й д и т е? Куда я войду?

— Я все пять лет только и представляла себе, как о н войдет. Встаньте сейчас и уйдите за дверь, в ту комнату. Я буду сидеть, как бы ничего не ожидая, и возьму в руки книжку, и вдруг вы войдите после пяти лет путешествия. Я хочу посмотреть, как это будет.

Ставрогин не выходит и заявляет:

— Завтра я объявляю наш брак. Вы никогда не будете жить в палатах, разуверьтесь. Хотите жить со мною всю жизнь, но только очень отсюда далеко? Это в горах, в Швейцарии, там есть одно место...

Лебядкина издевается над этим планом, а в ее словах несколько раз повторяется число «сорок»: «сорок лет проживу в тех горах», «Сорок лет сряду с ним на горе сиди».

Обратим внимание на несколько деталей этого эпизода. «Встаньте» как оппозиция к сидячей позе, знаменующей причастность к царству смерти (см. 4.4), означает призыв к 'воскресению' и 'возрождению' «После пяти лет п у т е ш е с т в и я» значит, собственно, то же самое: 'путешествие', к тому же подразумеваемое 'далекое и длительное' («пять лет»), и есть мифологический вариант временной символической смерти, пребывания в загробном царстве. Кроме мифологических за формой «встаньте и войдите» стоят и евангельские коннотации: она почти буквально воспроизводит формулу «талифа-куми» — «встань и иди», — изреченную Иисусом при воскрешении умершей дочери начальника синагоги (Мк. 5: 41), или «встань [...] и ходи» во время исцеления больных в Вифезде (Ин. 5: 8). «Я буду сидеть [...] и возьму в руки книжки» — поза, отсылающая к средневековой и ранней возрожденческой живописи, изображающей Богоматерь, читающую книгу 'мира' и размышляющую над ней (см. Лихачев 1982b, с. 58). Но Ставрогин не «встает» и не «входит», отвергает предлагаемое 'воскресение из мертвых' или 'перерождение' Взамен он предлагает Марье Тимофеевне «брак». Этот брак он видит соответственно архаической схеме брака — как похищение невесты хтоническим существом в загробное царство (см.: Байбурин, Левинтон 1972): «очень отсюда д а л е к о», «в г о р а х», «в Швейцарии», т. е. за границей. Лебядкина правильно прочитывает интенции Ставрогина-«змея», называя этот локус по имени: «сорок» и поза «сиди», где 'сидение' — поза умершего, а «сорок» «связано с сорокоуством — совершаемой в течение сорока дней молитвой по умершем» (см. Мейлах, Топоров 1972, с. 69; Тарановский 1973, с. 177–178). «Не будете жить в п а л а т а х» отсылает в свою очередь к эпитету Богоматери «обрадованная палата» (см. Лихачев 1979, с. 177) и предлагает локус скорби. Более того, «Это в горах, в Швейцарии, там есть одно место...» и расшифровка «Сорок лет сряду с ним на горе сидит» недвусмысленно отсылают к апокрифу *Смерть Пилата, который приговорил к казни Иисуса* и к народному швейцарскому преданию о горе Pilatus, возвышающейся над Люцерной (2120 метров) и доминирующей над озером Четырех Кантонов. Апокриф рассказывает о длительных скитаниях тела Пилата,

которое, где бы его ни захоронили, привлекало к себе сонмы демонов и которое поэтому снова открывали и хоронили в другом месте, пока не утопили его в горном озере, где еще и по сей день дьявол творит свои козни; по швейцарской традиции, этим последним демоническим локусом Пилата является именно гора Pilatus (см.: Apokryfy 1980, s. 471–473).

В связи со вторыми пришествиями героев Достоевского небезынтересно отметить еще и такой факт: основные герои *Бесов* или *Братьев Карамазовых* прибывают в место действия во второй раз — первое их пребывание дается в предысториях. В *Бесах* исключение в этом отношении являет собой Кириллов, но как раз он считает себя «первым» (см. его речь, цитированную выше). Однако в *Бесах* этот сюжетный ход осложняется и другими значениями. Основные герои романа прибывают из неопределенного «далека» (из-за границы, из Америки) и играют роль «посланцев» анонимных вышестоящих сил. За этим нетрудно угадать отсылку к византийской традиции, согласно которой,

миром должно править то, что «не от мира сего», что «не свое» для мира. [] позднеримские и ранневизантийские императоры сплошь да рядом приходили к трону именно «ниоткуда», из полной безвестности [] и это не было ни исключением, ни вызовом; это оставалось в пределах нормы, заданной принципом. [] Государь этой державы мог приходить «ниоткуда», ибо его власть действительно мыслилась данной «свыше»; и в любом случае власть эта принимала облик силы, приложенной к телу общества «извне». Н и о т к у д а — с в ы ш е — и з в н е: три пространственные метафоры, слагающиеся в один образ. [...] Наконец, идея теократии оказывается воспроизведенной и бессознательно спародированной в идеологии бюрократии. Если держатель теократических полномочий приходит к людям от «Пантократора» («Вседержителя»), держатель бюрократических полномочий тоже приходит к ним — на сей раз от «автократора» («самодержца»); и он «послан», что составляет весьма существенную характеристику его бытия. Ему не рекомендуется иметь человеческие привязанности, и в идеале вся его преданность без остатка принадлежит «пославшему его» (Аверинцев 1977, с. 20, 17, 18 и 20).

Для понимания «вторых пришествий» героев Достоевского очень важно учитывать, о т к у д а и к у д а они прибывают. «Откуда» — чаще всего однозначно: оно связывается с локусом ‘потустороннего’ ‘бесовского’ «Куда» — амбивалентно, в одних случаях это тот же или такой же ‘потусторонний’ локус, в других — локус испытательный, дающий шанс ‘возрождения’ или ‘воскресения’ Связь же с византийской традицией позволяет создавать, как в *Бесах*, лже-Всеволодовичей (лже-‘пантократоров’; сюда же относятся Верховенский и Кириллов) и лже-змееборцев (ложных Иван-Царевичей или Николаев-Никол; см. 4.2).

Поступок героя или все его поведение так или иначе мотивируются на сюжетном уровне. Это либо авторская мотивировка, либо, если автор ограничивает свою осведомленность, мотивировка, вытекающая из характера данного героя. Кроме того, поступок или все поведение героя так или иначе соотносены с его личностью и могут расцениваться как внешние проявления внутренних переживаний и убеждений. Тем не менее значимость поведения этим не исчерпывается. Все поступки и все поведения в совокупности лишь с о ч и н е н ы для персо-

нажа. Поэтому вопрос о значимости поведения всегда есть вопрос о моделирующей категории, получившей воплощение в таком именно поведении персонажа. Если, например, герой пассивен, то существенно не столько то, по каким причинам он не активен, сколько то, зачем автору произведения понадобилось выводить в произведении героя именно пассивного. Если Раскольников редко бывает полностью самостоятелен, то в данном случае гораздо менее важно его болезненное состояние, чем факт, что те или иные поступки подсказываются или даже диктуются ему извне. Если Раскольникова подталкивают, ободряют или воздерживают те или иные случайности, то важно не столько то, какие именно это случайности, а, во-первых, то, что это именно с л у ч а й н о с т и, и, во-вторых, то, по какому критерию данные случайности объединяются в закономерность, какая категория реализуется в этих случайностях. Если Ставрогин ведет себя экстравагантно (одного провел за нос несколько шагов, другого укусил за ухо), то признак помешательства здесь менее существенен (он, кстати, впоследствии снимается в романе), а более существенна скрытая в этих поступках градация от хватательного жеста до укуса (ухватил за нос → поцеловал → укусил). Немаловажна здесь и реакция Ставрогинских жертв — она тоже градуируется: восклицание и крики → испуг и обморок Липутиной → смертный страх и припадок губернатора (см. 1.4).

Приступая к изложению этих поступков, Хроникер говорит: «и вдруг зверь показал свои когти». Впоследствии, однако, оказывается, что за ними стоит отнюдь не «звериное» начало. Промежуточное звено — поцелуй — подсказывает, что вождение за нос и укус являются низшей и высшей его степенью, т. е. разными по интенсивности проявлениями сладострастия: «Заметив, наконец, какая она хорошенькая, когда смеется, он вдруг, при всех гостях, обхватил ее за талию и поцеловал в губы, раза три сряду, в полную сласть». Этот смысл укуса расшифрован Шатовым и поставлен в один ряд с другими поступками Ставрогина:

— Вы женились по страсти к мучительству, по страсти к угрызениям совести, по сладострастию нравственному. Тут был нервный надрыв... Вызов здравому смыслу был уж слишком прельстителен! Ставрогин и плюгавая, скудоумная, нищая хромоножка! Когда вы прикусили ухо губернатору, чувствовали вы сладострастие? Чувствовали? Праздный, шатающийся барчонок, чувствовали?

— Вы психолог, — бледнел все больше и больше Ставрогин.

Более того, именно Шатов советует Ставрогину в конце этого разговора сходить к Тихону. Наиболее же сладострастная сцена в главе *У Тихона* построена так: Ставрогин сидит в углу дивана и долгое время смотрит на Матрешу не двигаясь. В нем нарастает ненависть. Через некоторое время девочка убегает на галерею и исчезает в чулане. Ставрогин же усаживается у окна.

Через минуту я посмотрел на часы и заметил время. Надвигался вечер. Надо мною жужжала муха и все садилась мне на лицо. Я поймал, подержал в пальцах и выпустил в окно. [...] Затем взял книгу и стал смотреть на крошечного красненького паука на листке герани и забылся. Я все помню до последнего мгновения.

Я вдруг выхватил часы, прошло двадцать минут с тех пор, как она вышла. Догадка принимала вид вероятности. Но я решил подождать еще с четверть часа. [...] была мертвая тишина, и я мог слышать писк каждой мушки. Наконец [...] пошел к чуланчику. Он был приперт, но не заперт, я знал, что он не запирался, но я отворить не хотел, а поднялся на цыпочки и стал глядеть в щель. В это самое мгновение, подымаясь на цыпочки, я припомнил, что когда сидел у окна и смотрел на красного паука и забылся, то думал о том, как я приподымусь на цыпочки и достану глазом до этой щелки. [...] Наконец я разглядел, что было надо [...] все хотелось совершенно удостовериться.

Неподвижное сидение (знакомая нам уже поза мертвого царства) в углу дивана (о связи «угла» с локусом 'бесовского' и 'хаоса' см. Топоров 1973, с. 100–101; см. также выдержку в 5.5), затем долгое и тоже неподвижное выжидание у окна (в контексте остальных мифологических коннотаций «окно» в данном случае позволительно читать как мифологический проем в потусторонний мир) с параллельными упоминаниями о красном паучке и мухе (где «красный», несомненно, цвет подземного царства, смерти, лешего — см. Успенский 1982, с. 65, 67–68, 86–87, 91 и след.; «муха» — эквивалент души умершего, а отпущение мухи — признак Ставрогина как хтонического царя мух, т. е. властителя загробного царства) подсказывают аналогию между Ставрогиным и пауком. Эта аналогия проведена в романе еще раз — во время встречи Ставрогина с Кирилловым:

— Я всему молюсь. Видите, паук ползет по стене, я смотрю и благодарен ему за то, что ползет.

Глаза его опять загорелись. Он все смотрел прямо на Ставрогина, взглядом твердым и неуклонным. Ставрогин нахмуренно и брезгливо следил за ним, но насмешки в его взгляде не было.

Смена «я смотрю» с подразумеваемым «на паука» на «Он все смотрел прямо на Ставрогина» без какого-либо замечания о переводе взгляда с паука на Ставрогина отождествляет «паука» со Ставрогиным, причем первый видим как бы умозрительно, как сущность Ставрогина, а второй — физически, как план выражения.

Окончательно эта параллель замыкается в письме Ставрогина Дарье: «Я знаю, что мне надо бы убить себя, смести себя с земли как подлое насекомое».

Показавшийся первоначально «зверем», Ставрогин оказывается всего-навсего лишь насекомым. Этот смысл содержится и в его экстравагантных выходках, а прежде всего, в сладострастном, но одновременно мелочном укусе в ухо. Уподобление насекомому вообще и пауку в частности — не метафора. Насекомое — одна из важнейших категорий художественной системы Достоевского (см. Топоров 1973, с. 101). «Зверь» и «насекомое» одинаково соотносятся с хтоническим подземным царством, но по своему рангу они отнюдь не одинаковы. Если «зверь» может соотноситься с самим властелином загробного мира, с самим Змеем — противником Громовержца, то насекомые по народным мифологическим представлениям — всего лишь его порождения (см. Успенский 1982, с. 86). Укус в у х о может ассоциироваться, соответственно, с совратительным анти-Словом змея-искусителя. Ср. насыщенность всего эпизода моти-

вами 'слова' («скажу»; «Голос», «прошептать»; «секрет» вместо 'тайны'), а также демонстративную переключку «ухо» — «дух»:

—Я вам, пожалуй, скажу, что побуждает, — угрюмо проговорил он и, оглядевшись, наклонился к уху Ивана Осиповича. Воспитанный Алеша Телятников отдалился еще шага на три к окну, а полковник кашлянул за «Голосом». Бедный Иван Осипович поспешно и доверчиво протянул свое ухо; он до крайности был любопытен. И вот тут-то и произошло нечто совершенно невозможное, а с другой стороны, и слишком ясное в одном отношении. Старичок вдруг почувствовал, что Nicolas, вместо того чтобы прошептать ему какой-нибудь интересный секрет, вдруг прихватил зубами и довольно крепко стиснул в них верхнюю часть его уха. Он задрожал, и дух его прервался.

Очевидная подмена 'слова' укусом («вместо того чтобы прошептать [...] вдруг прихватил зубами») красноречивее всего говорит о том, что Ставрогин только играет «зверя»-Змея и что на самом деле он — второстепенный дериват, не обладающий самостоятельностью даже в пределах своего 'царства' (он может только 'кусать', причинять боль, но не 'искушать')⁶⁶ 'Искусителем' Ставрогин был в предыстории романа — его идеи 'вдохновили' Шатова и Кириллова, но он сам уже давно в них разуверился и стал 'пуст'. Теперь же оказался во власти дериватов тех прежних своих идей (отсюда претензии, предъявляемые ему Шатовым, и надежды, возлагаемые на него Петром Верховенским). Параллельно идейному опустошению Ставрогина идет в романе и постепенная его демифологизация от «премудрого змия» через «гада» и «удава» до «червя», 'ничтожества'. Как ни парадоксально, но как раз поэтому он и может, по мнению Верховенского, сыграть роль подложного Царевича, теократа «ниоткуда», т. е. может быть «выдуман» («Я вас с заграницы выдумал; выдумал, на вас же глядя. Если бы не глядел я на вас из угла, не пришло бы мне ничего в голову!..» — говорит Ставрогину Верховенский после безуспешной попытки уговорить его стать лже-Царевичем).

Эксцентризм сочиненных Ставрогину выходок и выключение его в категорию «насекомых» — носит откровенно оценочный характер, еще более сильный в контексте отношения к нему его почитателей (Липутин, Шатов, Петр Верховенский и др.). С интересующей нас стороны это отношение выражено в особом, адресованном Ставрогину, жесте — в поклоне, в целовании руки (только Кириллов смотрит на него «взглядом твердым и неуклонным»). Ставрогин возводится Верховенским и Шатовым в ранг наивысшего божества (солнца) и его земной ипостаси (царевича). В этом контексте их поклоны — нечто более значимое, чем желание воздать почести. В них актуализирован византийский ритуал проскинезы, в котором подчеркивались сверхчеловеческий характер царствующего, с одной стороны, а с другой — беспредельная малость и кротость бьющего поклоны. Эта малость дополнительно подчеркивается многократным упоминанием Петра Верховенского о том, что он на Ставрогина глядел «из угла» или из-под стола. Само собой разумеется, что данные слова указывают и на нечто другое — как на «бесовский» характер Петра Верховенского, так и на его «мелкость». Одновременно нельзя упускать из виду, что и Ставрогин подвла-

стен «углу» — ср. упоминание об этом в пробуждении Ставрогина (ср. в 4.4 описание его спящего):

Проспал он долго, более часу, и всё в таком же оцепенении; ни один мускул лица его не двинулся, ни малейшего движения во всем теле его не выказалось, брови были всё так же сурово сдвинуты. Если бы Варвара Петровна осталась еще на три минуты, то, наверно бы, не вынесла подавляющего ощущения этой летаргической неподвижности и разбудила его. Но он вдруг сам открыл глаза и, по-прежнему не шевелясь, просидел еще минут десять, как бы упорно и любопытно всматриваясь в какой-то поразивший его предмет в углу комнаты, хотя там ничего не было ни нового, ни особенного.

Предложение Верховенского Ставрогину роли Иван-Царевича следует после другого жеста Ставрогина:

— Стой! Ни шагу! — крикнул он, хватая его за локоть. Ставрогин рванул руку, но не вырвал. Бешенство овладело им: схватил Верховенского за волосы левою рукой, он бросил его изо всей силы об землю и вышел в ворота. Но не прошел еще тридцати шагов, как тот опять нагнал его.

В этом эпизоде вполне отчетливо звучат реминисценции фольклорного поединка змееборца со Змеем (Szilárd 1984, p. 613), которые через несколько абзацев вербализуются в имени «Иван-Царевич». Но эти реминисценции нужны как раз затем, чтобы подчеркнуть отличие данного столкновения от подлинного поединка. Во-первых, заметим, что Верховенский повергнут «левою рукой» и что правая рука Ставрогина бездействует. Это значит, что Ставрогин проявляет тут свою ‘бесовско-хтоническую’ силу (ср. «Бешенство овладело им») и борется с равносущностным противником. Во-вторых, фольклорный поединок предполагал не только удар «правой» рукой, но и его смертоносный характер. Тем временем, Верховенский тотчас же оправился и «опять нагнал» Ставрогина, к тому же вовсе не с целью сразиться еще раз. В-третьих, удар «об землю» характерен для оборотничества (см.: Афанасьев 1869, с. 552–556), мгновенной смены прежней ипостаси на другую (ср.: «Ставрогин взглянул на него и был поражен. Это был не тот взгляд, не тот голос, как всегда или как сейчас там в комнате; он видел почти другое лицо. Интонация голоса была не та: Верховенский молил, упрасивал. Это был еще не опомнившийся человек, у которого отнимают или уже отняли самую драгоценную вещь»). В этой второй ипостаси Верховенский и именует себя «червяком», а Ставрогина «солнцем»: «Вы предводитель, вы солнце, а я ваш червяк... Он вдруг поцеловал его руку. Холод прошел по спине Ставрогина, и он в испуге вырвал свою руку. Они остановились». Эти детали, в свою очередь, возобновляют реминисценции проскинезы (требующей, в частности, для своего исполнения остановки всякого движения — ср. предыдущий окрик «Стой! Ни шагу!» — также и от почитаемого; подробнее о ритуале проскинезы см.: Аверинцев 1977, с. 60 и 259; Przybylski 1972, s. 11–14) и этим самым весь мнимый «поединок» переводят именно в указание Верховенскому должествующего ему места по отношению к Ставрогину. Верховенский правильно прочитал ‘жест-удар’ Ставрогина. Ставрогин же, сам того не ведая, неожиданно

проявил свою сущность 'беса'—«предводителя», на миг потеряв свое хладнокровие («Бешенство овладело им»).

В тексте романа у данного ритуального жеста есть и еще один смысл. Он становится также и оценочной категорией по отношению к исполнителям этого жеста. Согласно Евангелию, он может быть адресован исключительно Богу (Апок. 19: 10; 22: 8–9), даже не Ангелу. Факт, что в романе данный культ исполняется по отношению к человеку, свидетельствует о неверии и богохульстве и переводит в план бесовского как Шатова и Петра Верховенского, так и почитаемого ими Ставрогина.

Жест, как и поведение, может иметь свое собственное, символическое значение (тогда он становится моделирующей категорией) или факультативное (тогда он выражает внутреннее состояние героя, свидетельствует о его переживаниях)⁶⁷ В некоторых случаях жест используется вместо комментария, выясняющего моделирующий смысл какого-нибудь другого компонента мира произведения. Такова, например, функция жестикуляции Мастера в сцене его ночной беседы с Иваном Бездомным:

То, о чем рассказывал больной на ухо, по-видимому, очень волновало его. Судороги то и дело проходили по его лицу. В глазах его плавал и метался страх и ярость. Рассказчик указывал рукою куда-то в сторону луны, которая давно уже ушла с балкона. Лишь тогда, когда перестали доноситься всякие звуки извне, гость отодвинулся от Ивана и заговорил громче.

Смысл указующей на луну руки раскрывается в контексте других жестов и высказываний Мастера:

— Будем глядеть правде в глаза, — и гость повернул свое лицо в сторону бегущего сквозь облако ночного светила. — И вы и я — сумасшедшие, что отпираться!

И еще:

— Именно так! Пилат летел к концу, к концу, и я уже знал, что последними словами романа будут: «[...] Пятый прокуратор Иудеи всадник Понтий Пилат». Ну, натурально, я выходил гулять. [...]

Тут глаза гостя широко открылись, и он продолжал шептать, глядя на луну:

— Она несла в руках отвратительные, тревожные желтые цветы.

Слова «Будем глядеть правде в глаза» с одновременным поворотом лица в сторону луны устанавливают определенную смысловую связь между «правдой» и «луной», а слова «И вы и я — сумасшедшие» — между «луной = правдой» и «помешательством». Рассказ о встрече с Маргаритой сопровождается опять же рассмотрением на луну. Маргарита и история Мастера в этом контексте не только «правдивы», но «правдивы» особым образом — как нечто совершающееся в 'лунном' измерении, являющим собой измерение 'безумной правдивости'

Рука, указывающая на луну, должна бы вводить в это измерение также и продолжение истории Мастера. Но луна «давно уже ушла с балкона», а это значит, что рассказанная дальнейшая история хотя и правдива («указывал куда-то в

сторону луны»), однако принадлежит 'внелунному' измерению (показательно, что до конца разговора рассказ о Маргарите уже не возобновляется — речь идет о невозможности встречи и о потере способности писать»).

За уходом луны стоит и еще один смысл. Она могла «уйти» потому, что в глазах Мастера «плавал и метался страх и ярость» (хотя возможно и обратное: страх и ярость появились в результате «ухода» луны). Эта деталь напоминает странности, происходящие с Пилатом: когда Пилата обуревают гнев и страх, окружающий его мир исчезает, а на его место появляется то голова кесаря, то плывет «какая-то багровая гуша», т. е. мир вечного проклятия. Эта параллель поддается дополнительно отключением слышимости — в случае Пилата тоже отключилось зрение и слух. Более того, по неопределенности жеста («указывал к у д а - т о в сторону луны»), которая контрастирует с предварительной определенностью взгляда («повернул свое лицо в сторону бегущего сквозь облако ночного светила»; «он продолжал шептать, глядя на луну», где шепот его с л ы ш и м), позволительно догадываться, что в данном случае у Мастера отключается также и зрение (по крайней мере частично). Зрение возвращается лишь в конце беседы, когда Мастер возвращается в реальность лечебницы, т. е. в лунно-безумный мир («По ночам будет луна. Ах, она ушла! Свежеет. Ночь валится за полночь. Мне пора»). Если вспомнить еще, что в первую встречу с Маргаритой Мастер на вопрос о цветах отвечает «Я розы люблю», то отсылки к истории Пилата в анализируемом жесте становятся весьма очевидны.

Благодаря этому жесту и указаниям на луну можно установить, что лунный мир означает тут вечность, а мир внелунный — мир кромешной безнравственности.

Рассмотренные выше примеры поведения и жестов в той или иной мере спонтанны, не контролируемы их исполнителями. Поэтому они могут расцениваться как манифестация сущности данных персонажей. Противоположность этого типа поведения и жестов являют собой жесты и поведение контролируемые, которые образуют своеобразный «поведенческий язык», выработанный и санкционированный данным обществом. Такой «язык» или м а н е р ы, или э т и к е т, тоже предполагают целый набор поведений, выражающих спонтанные реакции, но, заметим, такая спонтанность спонтанна только для носителей данного этикета, но она чисто условна и вовсе не спонтанна для внешнего наблюдателя. Так, например, отчаяние может выражаться вырыванием волос или раздиранием одежды. Для отчаявшегося, несомненно, это наиболее спонтанное и наименее контролируемое поведение. Но для носителей иной культуры, иного репертуара жестов и поведений это будет всего лишь условное выражение отчаяния: в одних культурах отчаяние невозможно выразить при помощи вырывания волос, а в других, наоборот, невозможно быть подлинно отчаянным без такого вырывания. Это возможно в тех культурах, где волосы рассматриваются как соответствие души и где обрезание или вырывание волос рассматривается как 'умерщвление' или приобщение к царству усопших. В частности, именно поэтому в славянских культурах вырывание волос столь распространено в по-

гребальной обрядности. В повести Мысливского *Голый сад* (Wiesław Mystiowski *Nagi sad*; русский перевод см. в: *Польские повести: Вильгельм Мах. Жизнь большая и малая; Веслав Мысливский. Голый сад; Ежи Вавжаск. Линия*, Москва, 1978) особое место отведено волосам матери повествователя. Из-за этих волос и взял ее отец замуж. Они составляют ее основное значение, ее силу. Им отводится наиболее ценное время, а их расчесывание превращается в некое священнодействие. Рассказывая об этом ритуале расчесывания волос, повествователь (сын) между прочим замечает, что если бы они вдруг вспыхнули, то тогда мать лишится не только своего смысла, но и возможности отчаяния, так как «нечего будет рвать на себе от отчаяния».

[...] W tych włosach było jej znaczenie, któremu się chętniej poddawał niż woli Bożej.

Matka dbała zresztą o te włosy i kiedy młódką była, i kiedy starowiną, smarowała je przez całe życie, czym kto jej radził, cebulą, kwasem z kapusty, sokiem z czarnej rzodkwi, wywarem z dębiny, naftą. Ojciec nie żałował nawet tej nafty, choć więcej szło jej na te włosy niż na światło [...]. Ani tego czasu, który poświęcała dla włosów, nigdy mu nie było szkoda, gdyby go nawet ze żniw ujęła, z plewienia, z obrządzania stworzeń, ze strawy dla niego, z mszy świętej niedzielnej.

Kiedy zasiadała do czesania, zapominał, że łaskę miał kosić, rżysko zaorać [...]. Nawet nie zakurzył, kiedy rozplatała warkocz, a potem dzieliła go na pasemka i szczytywała gęstym rogowym grzebieniem od skóry na podolek, każde z osobna, po porządku wokół głowy, aż się w nich skrzyła jak w oprzędzie jakim.

Strach brał patrzeć, gdy siedziała tak z tymi włosami rozczesanymi, sięgającymi do ziemi prawie, że się mogą zająć te miękkie końce od byle czego, od światła, blasku, same z siebie, a ogień pójdzie w górę jak po wyschlłym chruście i zanim ktokolwiek zdąży krzyknąć z przerażenia, już będzie miała pełno na sobie tych czerwonożółtych pełgających wstążek niczym panna dożynkowa, i z całego znaczenia ogorzeje aż do skóry, nawet z możliwości rozpacz, bo nie będzie miała czego rwać z głowy. Więc może pilnował tych włosów przed zajęciem się.

Gdy skończyła je rozczesywać, prosiła go zwykle:

— Popatrz mi z tyłu.

Ojciec zrywał się wtedy, jakby na tę chwilę czekał. Tej chwili poświęcał czas, pogodę, konia. [...]

Dzieckiem byłem, lecz domyślałem się, że i ona to czesania dla niego tylko ma, bo nie pamiętam, żeby choć raz się zabrała do czesania, kiedy jego nie było, podejrzewałem nawet, że ich zmowa jakaś musi łączyć.

Для отца и матери весь этот обряд — священнодействие, в котором осуществляется их сущность и единство, состоится выход в сакральный, праздничный мир, где останавливается всякое движение, всякие суетные земные дела и действия, а душа предстает пред вечностью, охваченная мистическим трепетом. Для сына же это скорее некий загадочный, но условный жест, особый, установившийся только между отцом и матерью этикет⁶⁸

Основа этикета — условность и коммуникативность.

Основным свойством этикета является его коммуникативность. Выполнение каждого правила всегда направлено на определенного адресата и требует обязательного ответа (хотя бы в степени «замечено»). Этикетное поведение обычно рассчитано по крайней мере на двух адресатов — непосредственного и дальнего («публику»): в этом смысле его можно сравнить с действиями актера, ориентированными на партнера и на зал. Присутствие «зала» видоизменяет приемы, делая их

более сдержанными, если только адресующийся не хочет привлечь к себе особого внимания (Цивьян 1965, с. 144).

Строгая кодифицированность этикетных поведений и их значений дает литературе такие же возможности, что и языковые средства, или такие, что и костюм. Те или иные поведенческие элементы дают представление о социальном статусе героя, о его воспитанности, о его отношении к собеседнику или к присутствующим вообще, о его самочувствии (о скованности или о свободности вплоть до развязности) и т. д. Вопреки распространенному мнению, они меньше всего говорят о психологической стороне персонажа, поскольку этикет подлежит выбору и может играть роль маски. Для обнаружения маски необходимы дополнительные контексты или произвольные нарушения обязующих в данной ситуации правил поведения.

В отличие, например, от костюма или спонтанных реакций, этикетные поведения персонажей не сочиняются, а вносятся в уже готовом и рассчитанном на опознание читателем (реципиентом произведения) виде — сочиненному этикету следовало бы предварительно обучить также и реципиента произведения, но тогда произведение превращается в своеобразный путеводитель по культуре или этикету изображаемого в произведении социума — или вводит так или иначе мотивированные объяснения жестов и поведений некоторых хотя бы персонажей. Так, в частности, строятся приключенческие жанры, в которых герой попадает в инокультурную среду: обычно реципиент обучается чужому этикету вместе с главным героем произведения. Вот небольшой пример из рассказа Бориса Пильняка *Рассказ о том, как создаются рассказы*, построенного на столкновении двух культур — русской и японской:

В Осака она последняя вышла на перрон, и сейчас же перед ней стал человек в коричневом суконном, в крапинку, кимоно, на деревянных скамеечках, — и этот человек очень обидел ее, он зашипел кланяясь, подпер руками колени в поклоне, передал визитную карточку и не подал руки; она не знала, что он здоровается по японским правилам, она готова была броситься в объятия к родственнику, — он не подал даже руки. Она стояла, зардевшись в оскорблении. Он ни слова не говорил по-русски. Он коснулся ее плеча и показал на выход. Они пошли. Они сели в автомобиль. [...] Они приехали в ресторан, где им подали английский брекфест; она не понимала, почему фрукты надо есть перед ветчиной и яйцами. Он неукоснительно, касаясь рукою ее плеча, указывал, что надо ей делать, не произнося ни звука, изредка улыбаясь. После брекфеста он отвел ее в уборную и не отходил от нее: она не знала, что в Японии общие для мужчин и женщин уборные. В смущении, жестом она указала, чтобы он вышел, — он не понял и стал мочиться.

В рамках определенной культуры культивированный ею этикет образует относительно замкнутую систему, которая являет собой предполагаемую данной культурой модель межличностных отношений. Как модель такая система вполне резонно может рассматриваться (особенно извне) как своеобразное произведение искусства (источник информации об устройстве общества). Но заметим, это всегда самостоятельное произведение искусства, хотя оно и может стать частью (быть включено) в произведение иного искусства — сценическое, кинематографическое или литературное. Чтобы стать органической частью произведения

другого искусства, превратиться в сценический кинематографический или литературный материал, этикет должен быть уже не только этикетом, а вычленимым (замечаемым реципиентом произведения) признаком, дифференцирующим мир данного произведения. Иначе говоря, сам по себе этикет в произведении незначим⁶⁹, он значим в столкновении в этом же произведении с другой этикетной системой, с его нарушениями, с отказом от него и т. д. — тогда обнаружится в нем его моделирующий характер, стоящая за ним модель или концепция общественных отношений и отношение автора к такой модели, к так устроенному миру (таково, например, столкновение разных языков и разных норм поведения в *Отцах и детях* Тургенева). Вместо или наряду с собственными значениями этикетное поведение должно получить по крайней мере еще одно, стать признаком иного уровня произведения, делить мир, например, на организованный — неорганизованный; рутинный, косный — творческий, живой, динамический; отсталый — передовой; кастовый — демократический и т. д.

Значимый характер этикетного поведения персонажей в столкновении с другими этикетами (особенно инокультурными) может проявиться в моделировании мира, замкнутого, монокультурного, нетолерантного и открытого, поликультурного, толерантного, а в случае человека — менять представление о человеке «культурном» и «бескультурном», о «цивилизованном» и «дикаре», а этим самым и перестраивать представление о культуре вообще.

В рамках одного этикета значимый характер этикетного поведения персонажей может обнаруживаться и в тех случаях, когда вместо этикета ожидается спонтанное поведение или когда такому этикету соответственно противопоставляется либо возможность его невыполнения, либо вообще отсутствие. Само собой разумеется, что ценностная шкала может тут выстраиваться по-разному: этикетное поведение может расцениваться как положительное, а неэтикетное — как отрицательное (разрушающее традицию, некультурное, дикарское) или же наоборот: неэтикетное — как естественное, живое, а этикетное — как условное, искусственное, бесчувственное. Приведем пример. В *Смерти Ивана Ильича* есть следующая сцена:

Петр Иванович вошел, как всегда это бывает, с недоумением о том, что ему надо будет делать. Одно он знал, что креститься в этих случаях никогда не мешает. Насчет того, что нужно ли при этом и кланяться, он не совсем был уверен и потому выбрал среднее: войдя в комнату, он стал креститься и немножко как будто кланяться. Насколько ему позволяли движения рук и головы, он вместе с тем оглядывал комнату. [...]

[...] Прасковья Федоровна, узнав Петра Ивановича, вздохнула, подошла к нему вплоть, взяла его за руку и сказала:

— Я знаю, что вы были истинным другом Ивана Ильича... — и посмотрела на него, ожидая от него соответствующие этим словам действия.

Петр Иванович знал, что как там надо было креститься, так здесь надо было пожать руку, вздохнуть и сказать: «Поверьте!» И он так и сделал. И, сделав это, почувствовал, что результат получился желаемый: что он тронут и она тронута. [...]

— Ах, Петр, Иванович, как тяжело, как ужасно тяжело, как ужасно тяжело, — и она опять заплакала.

Петр Иванович вздыхал и ждал, когда она высморкается. Когда она высморкалась, он сказал: — Поверьте [...] — и опять она разговорилась и высказала то, что было, очевидно, ее главным делом к нему; дело это состояло в вопросах о том, как бы по случаю смерти мужа достать денег от казны.

Данный текст составлен так, что уже сама озабоченность героев о формах приличия, их стремление не выходить за рамки принятого этикета, устраняет всякую возможность судить по выполняемым ими формам об их истинных переживаниях (к тому же нелегко, особенно современному нам читателю, подобрать этим формам их неоскорбительную, по тем временам и по тому социуму, более ‘спонтанную’ альтернативу). С одинаковым вероятием за этим поведением может стоять как глубокое горе (которое неприлично и оскорбительно было бы манифестировать менее сдержанно), так и глубокое безразличие (опять-таки прикрываемое готовыми и санкционированными данным социумом поведенческими или словесными формулами). Общепринятые формы приличия сохраняют за обоими персонажами одинаковые права — небольшая разница в их поведении вытекает из разницы предусмотренных этими формами ролей для пострадавшей и соболезнающего. Ни одного ни другого нет основания упрекать в неискренности — друг по отношению к другу они ведут себя согласно хорошо им известным правилам и сами прекрасно знают об этом. Об их взаимной неискренности или, вернее, о неискренности всей этой сцены можно судить лишь по комментариям повествователя, т. е. занимая иную, внешнюю позицию и имея иные представления о «правильности» и неоскорбительности поведения в таких случаях (тут — панихиды). Авторское отношение к этому поведению выражено в иронических замечаниях об ожидании Прасковьи Федоровной действий от Петра Ивановича, соответствующих ее словам, констатацией результата: «он тронут и она тронута»; повторением формулы «Поверьте» и троекратностью слов «как ужасно тяжело», которая тоже превращает их в чистую формулу. Таким образом, данное поведение представлено в отрицательном свете, но чтобы понять его функцию в произведении, необходимо установить, что же ему противопоставляется.

В этой же главе повести есть следующие две сцены:

Петр Иванович вздохнул еще глубже и печальнее, и Прасковья Федоровна благодарно пожала ему руку. Войдя в ее [...] гостиную [...] они сели у стола: она на диван, а Петр Иванович на расстроенный пружиной и неправильно поддавшийся под его сидением низенький пуф. Прасковья Федоровна хотела предупредить его, чтобы он сел на другой стул, но нашла это предупреждение не соответствующим своему положению и раздумала. Садясь на этот пуф, Петр Иванович вспомнил, как Иван Ильич устраивал эту гостиную и советовался с ним об этом самом розовом с зелеными листьями кресте. Садясь на диван и проходя мимо стола (вообще вся гостиная была полна вещей и мебели), вдова зацепилась черным кружевом черной мантии за резьбу стола. Петр Иванович приподнялся, чтобы отцепить, и освобожденный под ним пуф стал волноваться и подталкивать его. Вдова сама стала отцеплять свое кружево, и Петр Иванович опять сел, придавив бунтовавший под ним пуф. Но вдова не все отцепила, и Петр Иванович опять поднялся, и опять пуф забунтовал и даже шелкнул. Когда все это кончилось, она вынула чистый батистовый платок и стала плакать. Петра же Ивановича охладил эпизод с кружевом и борьба с пуфом, и он сидел насупившись. [...]

— Божья воля. Все там будем, — сказал Герасим, оскаливая свои белые, сплошные мужицкие зубы, и, как человек в разгаре усиленной работы, живо отворил дверь, кликнул кучера, посадил Петра Ивановича и прыгнул назад к крыльцу, как будто подумывая, что бы ему еще сделать.

Правильности поведения людей противопоставлена в первой сцене неправильность поведения вещей, спокойствию вдовы — беспокойство пуфа, методичной последовательности ее реакций («Когда все это кончилось, она вынула чистый батистовый платок и стала плакать») — сиюминутная отзывчивость пуфа («Петр Иванович опять поднялся, и опять пуф забунтовал и даже щелкнул»). Вещи оказываются спонтаннее и естественнее людей, живее и индивидуальнее их. Этикету, унифицирующей и анонимной системе человеческих поведений, противопоставляется неэтикетное, индивидуальное поведение пуфа. Заметим, однако, что пуф с его «бунтом» отнюдь не альтернатива погребальному этикету и не модель иного репертуара поведений на данный случай. Пуф здесь поставлен в оппозицию «другому стулу» и «кретону», о котором Иван Ильич советовался с Петром Ивановичем, т. е. всему унифицированному отрегулированному миру. Недаром этот пуф — «р а с с т р о и в ш и й с я», оказавшийся за пределами системы: лишь в таком положении он индивидуален и жив («стал волноваться и подталкивать его»; «забунтовал и даже щелкнул», где однократность глаголов усиливает смысл неповторимости). Данный «пуф», несомненно, аналогичен Ивану Ильичу — и один и другой обретают некую индивидуальность, только выведенные 'из строя', за рамки обязывающей унифицирующей системы.

Не соответствует ситуации также и поведение Герасима — оно слишком энергично (что усилено набором глагольных форм, выражающих однократность: «сказал», «отговорил», «кликнул», «посадил», «прыгнул», «сделать»). За словами и поведением Герасима стоит в свою очередь своеобразное «безразличие» к смерти Ивана Ильича. Но и это не альтернатива поведению Прасковьи Федоровны и Петра Ивановича. Тут дело в другом: в отношении к смерти вообще и к ее месту в судьбе человека. Если первые рассматривают смерть как нечто противоестественное, состоящее вне представлений о жизни, то Герасим воспринимает ее как естественный факт, как неотъемлемый компонент жизни. В результате этикетное поведение Прасковьи Федоровны и Петра Ивановича не столько призвано показать их безразличие или бесчувственность, сколько указать на ритуализованность и чрезвычайность смерти в этой системе, ее немыслимость и несоотнесенность с собственной персоной (смерть тут не нечто естественное, а 'помеха'). Отсюда именно «недоумение» Петра Ивановича по поводу того, «что ему там надо будет делать», — оно означает не 'знание' этикета, а как раз 'незнание', 'неподготовленность' к внесистемному (и только на этом фоне понятнее становится его 'борьба' с внесистемным «пуфом»).

Если теперь взглянуть на разбираемые сцены с точки зрения всего произведения, то становится понятным, что детально описанное поведение людей, ис-

полняемый ими этикет — лишь вариант или частное проявление их жизненного поведения вообще. Вся жизнь строится ими по заданной и предугадываемой анонимной схеме, исключаяющей какое-либо отклонение от этой схемы. Ср., например, устройство квартиры, которым так гордился Иван Ильич и которое должно было поразить жену и дочь:

В сущности же было то самое, что бывает у всех не совсем богатых людей, которые хотят быть похожими на богатых и потому только похожи друг на друга: штофы, черное дерево, цветы, ковры и бронзы, и темное и блестящее, — все то, что известного рода люди делают, чтобы быть похожими на всех людей известного рода. И у него было так похоже, что нельзя было даже обратить внимание, но ему все это казалось чем-то особенным.

Исключение составляет только «расстроившийся пружинами и неправильно поддавшийся» пуф, но заметим, что «Прасковья Федоровна хотела предупредить» Петра Ивановича, «чтобы он сел на другой стул».

Особая роль отведена в повести Герасиму. Он не только носитель иного, внесистемного (он — ‘мужик’), спонтанного и индивидуального поведения, но и носитель совершенно иного воззрения на вопросы жизни и смерти. И как раз для этого он и вводится в текст рассказа.

Восприятие одной поведенческой системы (культуры) с точки зрения не понимающего ее носителя иной поведенческой системы (культуры) способно либо повысить ранг воспринимаемого (тогда эта иная система или это иное поведение получают статус многозначных, символических, таинственных, сакральных или демонических и т. д.), либо же наоборот — дискредитировать и лишить всякого смысла. В первом случае создается новая знаковость, во втором — знаковость снимается и на ее место предлагается якобы ‘незнаковое, неконвенциональное’

С легкой руки Шкловского, т. е. его статьи-манифеста *Искусство как прием*, написанной в конце 1915 года (Шкловский 1990: 58–72), такое восприятие получило название «приема отстранения» («вывода вещи из автоматизма восприятия») и было возведено в ранг фундаментального искусствовенного принципа. Тем временем и примеры, разбираемые Шкловским (в том числе и *Холстомер* Толстого), и предложенный выше эпизод из *Смерти Ивана Ильича* и более ранний ход Гоголя с перепиской двух собачонок в *Записках сумасшедшего* говорят другое: дискредитация одной знаковой системы другой системой (или точкой зрения) функционирует всего лишь как материал для построения некой иной моделирующей системы, в рамках произведения играющей роль подлинного, не моделированного, не искаженного мира. Это прием, который конституирует одну семиотичность вместо иной семиотичности, одну экспрессивность вместо иной экспрессивности, одну ценность вместо иной ценности. В этом смысле пользующееся «отстранением» произведение обучает реципиента собственной шкале семиотик и операциям на этих семиотиках. Искусство же начинается там, где уровень создающихся семиотик подвергается очередной операции, где возникающие семиотики включаются (как материал) в систему

«повторов прекращенного повтора» (ср. выдержку о «круге» из Лосева и см.: Смирнов 1985а, с; Faryno 1987с).

4.9. ВТОРОСТЕПЕННЫЕ СВЕДЕНИЯ

С точки зрения сюжета *Смерти Ивана Ильича*, в сущности, безразлично, где Иван Ильич воспитывался, какую должность занимал, как женился и тому подобные сведения анкетно-биографического типа. Безразлично, пожалуй, лишь его довольно высокое общественное положение и образованность — без них нужна была бы более сложная мотивировка позднейших его рассуждений в том их виде, в каком мы их знаем по данному варианту. С точки зрения общей моделирующей системы как частности эти данные тоже безразличны, но необходимы как тип сведений: независимо от семантической нагруженности они строят континуальную модель жизни человека, с его предысторией и эпилогом (эпизод приготовлений к похоронам, открывающий рассказ, играет роль эпилога), включает человека в связи с окружающим его миром, строго определяют его место в мире-тексте как в семантико-синтаксическом образовании (напомним, что в других моделирующих системах такие данные не только излишни, но и нежелательны — см. 3.1 и 3.2). С точки же зрения внутритекстовой семантической структуры все эти дополнительные сведения об Иване Ильиче строго функциональны.

Воспитание в правоведении и позднейшее юридическое поприще вводят в структуру произведения категорию «суда». Причем судебное разбирательство проводится в повести в нескольких вариантах: Иван Ильич разбирает дела подсудимых; по образцу этого разбирательства протекает «разбирательство» болезни Ивана Ильича врачами; Иван Ильич с некоторого момента начинает разбирать свое собственное «дело», т. е. подвергает пересмотру и осуждению свою жизнь, а косвенно и жизнь всего общества, к которому он принадлежит; и, наконец, вся повесть есть не что иное, как «разбирательство дела» современного Толстому общества и нравственности человека вообще. Категория «суда» вводит принципиальный вопрос о жизни и смерти — как в буквальном, так и в высшем, этическом смысле. При этом «суд» в юридическом смысле предполагает некое нарушение неких законов, «суд» в этическом смысле рассматривает сделанное в духовном плане. Иван Ильич юридического преступления не совершил, но тяжко повинен в собственной бездушности, в том, что не был собою, что собственную личность подменил безликим «ничейным» штампом.

Не менее существенна, например, и справка об отце и о братьях Ивана Ильича. Отец, Илья Ефимович Головин, определен как «ненужный член разных ненужных учреждений», он из тех, кто «получают выдуманные фиктивные места и нефиктивные тысячи». Старший брат Ивана Ильича «делал такую же карьеру, как и отец, только по другому министерству, и уж близко подходил к тому слу-

жебному возрасту, при котором получается эта инерция жалованья». Младший брат «был неудачник», «и его отец, и братья, и особенно их жены не только не любили встречаться с ним, но без крайней надобности и не вспоминали о его существовании». Иван Ильич поставлен в срединное положение:

Он был не такой холодный и аккуратный, как старший, и не такой отчаянный, как меньшой. Он был середина между ними — умный, живой, приятный и приличный человек.

Сестра Ивана Ильича упомянута вскользь, но тут важна характеристика ее мужа:

Сестра была за бароном Грефом, таким же петербургским чиновником, как и его тесть.

Иван Ильич, таким образом, поставлен в нейтральное положение без особо выраженных отрицательных черт «ненужности» (типа отца, брата и шурина) и без (возможной) положительной «отчаянности» (типа младшего брата). Эта иерархическая срединность эквивалентна синтаксической: место Ивана Ильича в обществе определено очень строго, жестко регламентировано. Не будучи «ненужным» и не будучи «отчаянным», он и есть как бы фундамент систематизации общества. Выполняя требование реалистической моделирующей системы таким срединным ситуированием Ивана Ильича, Толстой одновременно возводит эту срединность в ранг категории анонимности, безликости. Характеристики «умный, живой, приятный и приличный человек» оказываются всего лишь проявлениями неиндивидуального эталона, по которому измеряются достоинства в данном обществе и на который данное общество ориентируется, он, в принципе, ничем не отличается от того типа, который дан в повести в виде отца Ивана Ильича, его старшего брата и его шурина барона Грефа. Единственное его отличие в том, что у него есть еще шанс стать «отчаянным», т. е. уподобиться отвергнутому младшему брату и очутиться за пределами системы (зато, может быть, стать личностью, собой).

Если в *Смерти Ивана Ильича* профессия Ивана Ильича все-таки получает некоторую сюжетную разработку, то в *Бесах*, например, профессия Кириллова только упомянута, но нигде не развита в сколько-нибудь расширенном виде. И тем не менее эта справка отнюдь не случайна в романе.

Появившийся на страницах романа Кириллов откомендован Липутиным следующими словами:

— Гостя веду, и особенного! [...] Господин Кириллов, замечательнейший инженер-строитель. [...]

[...]

— Алексей Нилыч сами только что из-за границы, после четырехлетнего отсутствия, — подхватил Липутин, — ездил для усовершенствования себя в своей специальности, и к нам прибыли, имея основание надеяться получить место при постройке нашего железнодорожного моста, и теперь ответа ожидают.

Дальше Липутин излагает принципы Кириллова, после чего тема профессии гостя возобновляется еще раз в реплике Степана Трофимовича:

— [...] В одном только я затрудняюсь: вы хотите строить наш мост и в то же время объявляете, что стоите за принцип всеобщего разрушения. Не дадут вам строить наш мост!

— Как? Как это вы сказали... ах, черт! — воскликнул пораженный Кириллов и вдруг расмеялся самым веселым и ясным смехом.

Напомним еще, что в течение всей этой встречи Хроникер называет Кириллова инженером.

В одном своем аспекте «инженерство» Кириллова восходит к «инженерству» Германа из *Пиковой дамы* и несет в себе смысл разрушительного рассудка. В другом — оно сильно отличается от германовского.

Первая фраза Липутина настораживает как своими суперлативами («Гостя веду, и о с о б е н н о г о!»; «замечательнейший»), так и тавтологиями: звуковой повтор «ГОСтя — ГОСподин»; семантический повтор «Господин» и «Кириллов», которое восходит к греческому *kyrios*, означающему именно «господин, владыка»; другой семантический повтор, скрытый в «гость» и «господин», что отчетливо видно в латинском *hos-pes* = господь, господин; удвоенное название профессии «инженер-строитель»; третий семантический повтор в «гость» и «строитель», со скрытой отсылкой к представлению о госте как о призывающем из потустороннего мира (ср.: «только что из-за границы», после *четырёх лет*) и как о жертве (ср. восходящее к тому же корню латинское *hostia*, означающее жертву при обмене с богом, разрываемое жертвенное животное, и *hostis*, означающее врага; см.: Фрейденберг 1978, с. 65–66, 159 и 547), что в итоге содержит коннотацию с мифической строительной жертвой (о мотиве строительной жертвы у Достоевского см. в: Ветловская 1978, с. 103 и след.).

«Инженерство» Кириллова возводится, таким образом, в ранг сверхъестественного, едва ли не божественного, мирозодчества. В этом контексте легко понять, что и предполагаемый «мост» — нечто особенное, что это не столько конкретный объект, сколько специальная категория, вариантное наименование миссии Кириллова.

Его миссия, как он сам ее излагает, действительно содержит в себе некое подобие моста — соединяюще-разъединяющего рубежа в истории человечества:

Кто победит боль и страх, тот сам станет бог. Тогда новая жизнь, тогда новый человек, все новое... Тогда историю будут делить на две части: от гориллы до уничтожения бога и от уничтожения бога...

— До гориллы?

...До перемены земли и человека физически.

Переход на новый этап возможен в том случае, если человек докажет своеволие, т. е. «смеет убить себя». Для осуществления этой идеи нужен кто-то первый. Этим первым и решает стать Кириллов. Иначе говоря, он действительно сооружает для человечества «мост» из самого себя, из своего само-

Очень существенная функция стоит, например, за национальностью Инсарова, о котором в романе Тургенева сказано, что он «не мог быть русским». По наблюдениям Марковича, Инсаров

единственный из центральных героев Тургенева, который свободен от внутренних противоречий, потому что владеет секретом гармонической связи с национально-исторической «почвой». Секрет Инсарова прост: он заключается в полном совпадении его личной цели с общенациональной задачей, связывающей воедино весь его народ. Следствием этого оказывается такое тождество индивидуального и общего во всех побуждениях человека, такое непосредственное равенство его мотивов и поступков, которое поневоле заставляет думать о героях древних эпических поэм, отразивших невозвратимое единство индивида с патриархальным народно-племенным целым. Для России XIX века подобные взаимоотношения личности и общества являлись либо далеким прошлым, либо прообразом желательного, но вряд ли возможного будущего. Поэтому русский Инсаров (в тургеневском понимании этой формулы) в романах Тургенева 50–60-х годов так и не появляется (Маркович 1975, с. 127).

В литературном произведении значимо не только то, что в нем отмечено, но и то, что в нем отсутствует. Так, например, в случае Базарова нет никаких сведений о его студенческой жизни или указаний на его связь с кружками революционного студенчества.

Все это бросается в глаза и не может не отразиться на читательском восприятии героя, его положения и судьбы. [] Очевидно, отсутствие зримых единомышленников Базарова — не случайная и вполне естественная особенность построения романа. Единственным указанием на существование единомышленников героя, как видно, должно остаться только базаровское «мы».

К тому же звучит оно достаточно своеобразно — без малейшего намёка на живую межличностную связь. Базаров никогда не думает о своих незримых единомышленниках и ничего из-за них не переживает. Нет возможности ощутить, что эти люди Базарову близки, что в общении с ними он нуждается. Похоже на то, что он просто учитывает их существование, не больше. Читатель вправе предполагать, что таких, как Базаров, и впрямь немало. Но каждого из них можно представить себе только по аналогии с самим Базаровым — социальным «бобылем», самостоятельно избравшим жизненную программу, воспринимающим задачу переделки мира как свою собственную цель и просто учитывающим существование других, себе подобных. Такие люди не образуют, не могут образовать что-либо подобное коллективу — устойчивое, жизнеспособное единство, связанное изнутри не просто одинаковостью, но и общностью тех, кто его составляет (Маркович 1975, с. 95).

Как видно, сюжетно второстепенные сведения о героях отнюдь не второстепенны как носители смыслов — в них, как и в других компонентах мира произведения, воплощены важнейшие моделирующие категории.

Кроме непосредственной моделирующей обсуждаемые «второстепенные» сведения могут нагружаться и систематизирующей функцией. Так, например, в *Мастере и Маргарите* неоднократно упоминается знание языков героем, его специальность, происхождение и т. п. биографические (а точнее, анкетные) данные. Все они, безусловно, значимы. Но в данном случае нас интересует другое: одни и те же данные характеризуют не одного героя, а нескольких. Специальность историка приписана Воланду, Мастеру, отчасти Берлиозу и Бездомному (в эпилоге); причастность к философии — Воланду, Иешуа, Мастеру и Бездомному

(опять в эпилоге); знание языков особо подчеркивается в случае Воланда, Иешуа, Пилата и Мастера, Бездомный языков не знает; Иешуа и Мастер отмечены «одинокостью» (Иешуа на вопросы Пилата отвечает: «У меня нет постоянного жительства» и «Я один в мире»; о Мастере же сказано: «Жил историк одиноко, не имея нигде родных и почти не имея знакомых в Москве» и «Разве можно посылать письма, имея такой адрес?»); одинокость и бездомность Ивана отражена в его псевдониме: Бездомный; Воланд заявляет о себе: «Я единственный в мире специалист», а его «бездомность» выражена неопределенной «заграницей» и неопределенностью национальности (на вопрос Бездомного «Вы — немец?» Воланд «задумался» и сказал «Да, пожалуй, немец...»). Результат таков, что все четыре персонажа становятся как бы серией вариантов одних и тех же категорий. Определив эти категории, легко установить соотношение и смысл такого именно соотношения между этими персонажами. С другой стороны, судьбы данных персонажей можно рассматривать также и как судьбы манифестируемых в них категорий «историзма, избранничества, универсальности» и т. п.

4.10. НЕКУЛЬТУРНОСТЬ

Заканчивая обзор свойств литературных персонажей как художественного материала, как носителя определенных смыслов, подчеркнем, что он далеко не полон и вряд ли может быть исчерпан: к предложенным уровням можно присоединять все новые и новые, с одной стороны, а с другой — и эти во многих случаях целесообразно разбить на более детальные и проследить конкретные соотношения у конкретного художника между отдельными компонентами вычленяемых уровней или подуровней. В одних художественных системах они могут согласовываться друг с другом, в других же — противоречить друг другу и создавать гораздо более сложную картину мира и гораздо более сложный образ человека. Итак, мы оставили в стороне такие, например, уровни персонажей, как психология, характер, образ жизни, идеология, понимание своих жизненных целей и автомоделирование как своего характера, так и всего жизненного пути, формы общения с другими персонажами и с внешним миром вообще, согласованность и расхождения между внешним видом, поведением, формами общения, проксемикой, подвижностью, мыслями, чувствами, долгом, программой, чаяниями и их возможностью или невозможностью осуществить и т. д. Но все эти аспекты мы понимаем подобно рассмотренным — как исторически изменчивые и по-разному участвующие в тех или иных моделирующих системах и как условные (сочиненные). То есть и по отношению к ним ставится вопрос о функции, которой нагружается выбор для персонажей таких именно судеб, характеров, идеологий, образов жизни, психологий, коммуникативных способностей и т. д. С одной оговоркой: для большинства из этих уровней необходим более широкий культурно-исторический и, собственно, художественный контекст. По-

этому в той или иной мере данные уровни освещаются в синтезирующих работах по истории литературы и в отдельных монографических исследованиях, в связи с чем их отсутствие в данном пособии нам кажется вполне оправданным. На одном вопросе хотелось бы, однако, еще остановиться. Это вопрос некультуристности персонажа.

Разбираемые до сих пор свойства и примеры так или иначе подвели к другим, родственным, но отнюдь не тождественным понятиям — образованности, иносистемности или инокультурности. Для каждой культуры и для каждой системы естественно рассматривать себя как единственно правильную, а всякую другую систему или культуру — как ложную, условную, неправильную, а то и вовсе не-систему или не-культуру. В рамках одной и той же культуры такие не-системы или не-культуры играют роль «негативной поэтики» и или выталкиваются за пределы культивируемой системы, или же начинают доминировать, сменяя собой предшествующее состояние культуры. Некультурность же имеет иной характер. Это не воспринимаемая как не-культура инокультурность, а отсутствие всякой культуры и одновременное непонимающее вхождение в некую культуру. В случае отдельного персонажа это значит, что себя он рассматривает не как носителя иной, альтернативной, культуры, а как носителя именно данной культуры, но не владеет ни правилами этой, ни правилами какой-либо другой. Легко понять, что в основном это персонаж сатирических и юмористических жанров и что чаще всего ему поручается не только роль персонажа, но и роль повествователя, видимо потому, что одним из наиболее ярких проявлений некультурности является «непонимание», смешение понятий, категориальное неразличение единиц употребляемого кода, будь то код поведенческий или же речевой. Таков, в частности, повествователь и герой юмористических рассказов Михаила Зощенко. Рассматривающий с этой точки зрения творчество Зощенко и, как кажется, вообще впервые так широко ставящий вопрос некультурности как художественной категории Щеглов говорит следующее:

Жизненная философия зощенковского повествователя носит глубоко скептический характер. Мир управляется очень простыми законами, основанными на грубом материализме, и для романтических иллюзий в нем нет места. В частности:

а) Материальное важнее духовного. Основные мотивы человеческого поведения — выгода, стремление обогатиться, наесться, удовлетворить низменные инстинкты, уклониться от труда и т. п.

б) Субстанция важнее формы, «суть» имеет приоритет над «оболочкой».

в) Безусловное, непосредственное, прямое доминирует над условным, опосредствованным, этикетным. Зощенковские герои постоянно стремятся выйти из рамок условности и этикета. Кроме отрицательных проявлений данная черта имеет и положительную сторону в виде непосредственности, эмоциональности, экспансивности, свежести реакций, типичных для зощенковского рассказчика. Эти качества роднят его с ребенком или дикарем.

г) Хаотическое, первобытное, необработанное, сырое преобладает над упорядоченным, культивируемым, обработанным.

д) Простое, примитивное, грубое, косное, негибкое преобладает над сложным, утонченным, чувствительным, гибким. Сюда можно отнести, между прочим, типичную для зощенковских лю-

дей малоподвижность точки зрения: им трудно отвлечься от собственной точки зрения и переключиться на другую, трудно представить себе существование иных миров, кроме их собственного.

е) Некрасивое, убогое, серое, посредственное, пошлое, ординарное, мелкое, бездарное имеет перевес над красивым, богатым, ярким, примечательным, экстраординарным, крупным, талантливым. Приниженность, подавленность, робость более естественны, чем свобода, самостоятельность, смелость, инициативность.

ж) Массовое, однотипное, коллективное преобладает над индивидуальным и оригинальным. Это отражается в характере зощенковского человека в виде своеобразного коллективизма мировоззрения. Некое теплое взаимопонимание связывает его со всеми другими носителями вышеперечисленных качеств.

Всю совокупность первых членов этих оппозиций — мы не ручаемся за то, что они в каких-то точках не пересекаются и не повторяют друг друга, — мы будем условно называть «некультурностью», а совокупность вторых членов — «культурой». [...] эти два слова употребляются нами не в их житейском и словарном смысле, а в более широком. Например, стремление зощенковского повествователя снимать с вещей «маски» — в нашем понимании одно из проявлений некультурности (примат субстанции над формой).

Некультурность является наиболее устойчивой реальностью мира зощенковских рассказов 20-х годов, его доминантой, его твердым субстратом, его нормальным состоянием. [...]

[...]

Необычайно разнообразная, оригинальная и тонкая разработка темы некультурности в зощенковских рассказах позволяет говорить об авторе *Голубой книги* как о создателе целой культуры некультурности, остающейся в русской литературе уникальным памятником подобного рода (Щеглов 1981, с. 110–111).

Далее детально разбираются признаки некультурности на сюжетном уровне и на уровне способов повествования. «Инвариантные мотивы, обнаруженные нами в новеллах о некультурности, объединяются в четыре группы: 'Поражение культуры (и Неожиданная победа культуры)', 'Благотворная некультурность' 'Неспособность ответить на культурный вызов', 'Автоматическая некультурность'» (там же, с. 114). В рамках инварианта 'Неспособность ответить на культурный вызов' вычленяются, например, ситуации, требующие условного и этикетного поведения, в которых герой ведет себя «взаправду» и «неэтикетно», «некрасиво» (мелочно, пошло).

Наиболее типичная разновидность подобной ситуации — ухаживание за дамой. Классический пример — *Аристократка*: герой приглашает даму в театр, разрешает ей съесть одно пирожное и когда дело доходит до четвертого пирожного, кричит: «Ложь, говорю, назад!» Другие примеры. [...] *Жених*: герой женится, чтобы было кому вязать снопы; сватовство сопровождается сценами, напоминающими о покупке лошади. *Именинница*: мужик заставляет жену-именинницу месить грязь, идя за телегой, так как бережет лошадь. *Свадьба*: жених на свадьбе не может опознать свою невесту и пристает ко всем женщинам подряд.

Другая разновидность этикетной ситуации — гостеприимство. *Хозрасчет*: хозяин приглашает на обед знакомых и развлекает их разговорами о том, как дорого стоит накормить и напоить гостей. *Гости*: хозяин учреждает надзор за гостями, чтобы они не украли чего-нибудь; обнаружив пропажу лампочки, устраивает обыск и т. п. *Елка*: хозяйка и гости ссорятся из-за новогодних подарков, хозяйские дети разгоняют гостей. *Стакан*: хозяйка набрасывается на гостя из-за разбитого стакана.

[...]

Во всех этих случаях мелочный материальный интерес заставляет героя отбрасывать этикет, и это делается в простоте душевной, как нечто само собой разумеющееся (там же, с. 119–120).

Если культуру определить как санкционированный и соблюдаемый обществом, организующий это общество и его мир набор требований (разрешений и запретов), предъявляемых человеку в определенном времени и локусе по отношению к его взглядам, внешности, поведению и т. д., то некультурность надлежало бы понимать не как отсутствие какой-то определенной культуры, а как отсутствие всякой культуры (подобно нагоде, которая противостоит не определенному костюму, а костюму вообще, — ср. 4.5). Отсутствие определенной культуры, как правило, расценивается как варварство, простота, невоспитанность, невежество, наглость, хамство и отражает точку зрения носителя данной культуры; у нарушителя же оно может или должно вызывать чувство чуждости, скованности, стеснения, стыда, скомпрометированности. На этом уровне конфликт между культурой и некультурностью может вводиться как с целью конституировать границы культуры и ее ценность как фундаментального условия существования социума, так и с целью скомпрометировать данную культуру, выявить ее косный, ограничивающий, искусственный характер и противопоставить ей иной тип организации и функционирования общества, иной тип культуры.

Некультурность же как отсутствие всякой культуры имеет иной характер. Она не предполагает никаких собственных условностей, не имеет собственной организации, т. е. и не консолидирует социум, и не дифференцирует его (опять-таки подобно недифференцирующему характеру наготы). Поэтому такую некультурность удобно было бы назвать *б е с к у л ь т у р н о с т ь ю*. Бескультурность асоциальна и не предполагает, например, в случае ‘без-этикетности’ не только ‘третьего’, но и ‘второго’ (см. 4.8). Само собой разумеется, что поскольку бескультурность по своей сущности не создает никакого мира, никакой упорядоченности, системности, то она как явление не может существовать самостоятельно. Она может существовать только в рамках некоторой культуры и за счет этой культуры, как паразитическое образование. В связи с этим чрезвычайно показателен вычлененный Щегловым зошенковский инвариантный мотив ‘благотворная некультурность’, в рамках которого некультурность оборачивается своей ‘спасительной’ стороной и может быть даже использована как «энергия»:

В *Бочке* кооператоры избавляются от протухшей капусты, оставляя ее без присмотра: «Выперли мы бочку во двор. На утро являемся — бочка чистая стоит. Сперли за ночь капусту. Очень мы от этого факта повеселели... Славно, товарищи, пушай теперь хоть весь товар тухнет, завсегда так делать будем». То же самое — в книжке Зошенко и Радлова *Веселые проекты* (Ленинград, 1928), где предлагается экипаж *Карнизомобиль*, для движения которого «использованы естественные силы природы — падение карниза или части его». Трактовка воровства как массового, «естественно-научного» явления чувствуется в рассказе *На живца*, где женщина в трамвае экспериментирует, ловя ворон на приманку (Щеглов 1981, с. 125–126; ср. также 116–118).

При этом энергетическим источником бескультурности может оказаться как культура (эксплуатация норм, например чужой добросовестности или до-

Если культуру определить как санкционированный и соблюдаемый обществом, организующий это общество и его мир набор требований (разрешений и запретов), предъявляемых человеку в определенном времени и локусе по отношению к его взглядам, внешности, поведению и т. д., то некультурность надлежало бы понимать не как отсутствие какой-то определенной культуры, а как отсутствие всякой культуры (подобно нагоде, которая противостоит не определенному костюму, а костюму вообще, — ср. 4.5). Отсутствие определенной культуры, как правило, расценивается как варварство, простота, невоспитанность, невежество, наглость, хамство и отражает точку зрения носителя данной культуры; у нарушителя же оно может или должно вызывать чувство чуждости, скованности, стеснения, стыда, скомпрометированности. На этом уровне конфликт между культурой и некультурностью может вводиться как с целью конституировать границы культуры и ее ценность как фундаментального условия существования социума, так и с целью скомпрометировать данную культуру, выявить ее косный, ограничивающий, искусственный характер и противопоставить ей иной тип организации и функционирования общества, иной тип культуры.

Некультурность же как отсутствие всякой культуры имеет иной характер. Она не предполагает никаких собственных условностей, не имеет собственной организации, т. е. и не консолидирует социум, и не дифференцирует его (опять-таки подобно недифференцирующему характеру наготы). Поэтому такую некультурность удобно было бы назвать *б е с к у л ь т у р н о с т ь ю*. Бескультурность асоциальна и не предполагает, например, в случае ‘без-этикетности’ не только ‘третьего’, но и ‘второго’ (см. 4.8). Само собой разумеется, что поскольку бескультурность по своей сущности не создает никакого мира, никакой упорядоченности, системности, то она как явление не может существовать самостоятельно. Она может существовать только в рамках некоторой культуры и за счет этой культуры, как паразитическое образование. В связи с этим чрезвычайно показателен вычлененный Щегловым зошенковский инвариантный мотив ‘благотворная некультурность’, в рамках которого некультурность оборачивается своей ‘спасительной’ стороной и может быть даже использована как «энергия»:

В *Бочке* кооператоры избавляются от протухшей капусты, оставляя ее без присмотра: «Выперли мы бочку во двор. На утро являемся — бочка чистая стоит. Сперли за ночь капусту. Очень мы от этого факта повеселели... Славно, товарищи, пушай теперь хоть весь товар тухнет, завсегда так делать будем». То же самое — в книжке Зошенко и Радлова *Веселые проекты* (Ленинград, 1928), где предлагается экипаж *Карнизомобиль*, для движения которого «использованы естественные силы природы — падение карниза или части его». Трактовка воровства как массового, «естественно-научного» явления чувствуется в рассказе *На живца*, где женщина в трамвае экспериментирует, ловя ворон на приманку (Щеглов 1981, с. 125–126; ср. также 116–118).

При этом энергетическим источником бескультурности может оказаться как культура (эксплуатация норм, например чужой добросовестности или до-

верчивости), так и некультурность (в *Бочке* некультурность одних эксплуатируется некультурностью других), в результате чего бескультурность обнажает свой самоуничтожающийся характер. Не имея собственных закономерностей, бескультурность неожиданно и случайно может порождать ситуации, омонимные культуре. Таков, в частности, сюжет рассказа *Кризис* — «гротескное изображение коммунальной квартиры, где молодая семья живет в ванной комнате. Это имеет то преимущество, что можно купать младенца: "И даже, знаете, довольно отлично получается. Ребенок то есть ежедневно купается и совершенно не простуживается"» (там же, с. 117). Но омонимность не порождает культуры, наоборот, упрочивает бескультурность, так как вообще стирает границы между требующимся и неестественным положением вещей и заставляет видеть норму там, где ее нет, доброкачественность в злокачественности. Последнее обстоятельство позволяет сделать и еще один шаг: показать некультурность культуры, а вернее, того положения вещей и тех отношений в обществе, которые вменяются либо могут вменяться обществу как культура. Зощенко в этом отношении, может быть, наиболее последовательный и наиболее яркий пример, но отнюдь не единственный. По всей вероятности, в категориях «культуры» и «бескультурности» надлежало бы читать, например, *Антисексус* Платонова (см.: Langerak 1981; ср. также: Толстая-Сегал 1981) или большинство вещей Булгакова с современными эпизодами *Мастера и Маргариты* включительно, которые без вычленения этих уровней потеряют силу структур, моделирующих современное состояние культуры.

Часть 2

**ПРЕДМЕТНЫЙ МИР.
ОРГАНИЗУЮЩИЙ
ХАРАКТЕР ТЕКСТА**

5. ПРЕДМЕТНЫЙ МИР

5.0. ВВОДНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Предметы и явления окружающего нас мира попадают в мир художественного произведения как носители тех или иных смыслов, тех или иных качеств и свойств, т. е. как манифестации определенных моделирующих категорий. Само собой разумеется, что большинство предметов и явлений обладают не одним смыслом или свойством, а несколькими или многими одновременно. Поэтому критерий (смысл, свойство) упоминаемого в произведении явления или предмета может быть установлен лишь в сопоставлении с рядом других явлений или предметов, которые обладают этим же смыслом или свойством или же прямо противоположным. По этой причине предмет или явление — всегда элемент более крупной единицы (парадигмы или системы). Художественное произведение хотя и являет собой некоторое замкнутое целое, тем не менее оно не всегда реализует всю систему целиком. Скорее наоборот: чаще всего оно реализует лишь некоторые возможности системы или локализуется на каком-нибудь одном из ее полюсов (постулируемом или же отрицаемом — см. 1.4–1.5). В этих случаях установить критерий подбора упоминаемых в тексте явлений или предметов труднее всего (конечно, мы имеем в виду такие тексты, в которых отсутствует комментарный уровень или нет никаких дополнительных или косвенных указаний — см. 1.3). Тогда требуется выход за пределы данного текста, как к текстам этого же автора, так и к текстам других авторов. Первый выход позволяет расширить серию эквивалентов и установить искомую парадигматику. Второй же — установить противоположный полюс.

Так, например, если отвлечься от комментарного уровня, на основании стихотворения Маяковского *А вы могли бы?* мы можем сказать, что «жестяная рыба» (вывеска) и «водосточная труба» подобраны по критерию «неодушевленно-го» и «безгласного». Обращаясь же к господствующей в то время поэтической и даже культурной традиции вообще, мы поймем, что тут важен и еще один критерий — «антиэстетичного», «грубо-материального». А учитывая другие тексты Маяковского, мы сможем установить, что данных три критерия принадлежат отнюдь не Маяковскому, что они — «чужие», т. е. «неодушевленность, безгласность, антиэстетизм, грубость» приписываются этим предметам отвергаемой Маяковским поэтической или культурной традицией. Далее мы поймем, что этот

отрицаемый все еще действенной традицией полюс (ее, так сказать, «негативная поэтика») вводится в поэзию Маяковским как раз на место полюса положительного (постулируемого) и что, таким образом, Маяковский демонстрирует свое отрицание обязующей до сих пор шкалы ценностей и устанавливает совершенно новую шкалу.

Теперь, учитывая комментарный уровень стихотворения, мы заметим, что «жестяная рыба» и «водосточная труба» претерпевают тут своеобразные метаморфозы: они одушевляются и озвучаются, т. е. создаются для них совершенно новые критерии эквивалентности. Если взглянуть на это стихотворение с точки зрения поэзии символистов, то станет ясно, что «озвучение» тоже «чужой» критерий — он взят из репертуара символических критериев «музыкальности», но обнаружен Маяковским на том уровне мироздания или на том уровне ценностей иерархии вещей, на котором он никак не предполагался символистами и который считался ими предельным воплощением брэнного. Этот ход Маяковского мог расцениваться символистами как неслыханная дерзость, как вызов. Но если взглянуть на то же «озвучение» с точки зрения остальных произведений Маяковского, то не трудно установить, что это один из наиболее принципиальных критериев положительного полюса системы Маяковского и что это не «чужой», а его «собственный» критерий. За ним стоит одна из наиболее фундаментальных категорий *о в н е ш н е н н о г о б ы т и я*, а озвучение — лишь одно из многих проявлений этого овнешнения, оно в этом отношении эквивалентно выворачиванию наизнанку, устремленности наружу, метаморфозам, которые ведут к самотождеству мира, т. е. к его изначальной смыслотворческой сущности типа трубадурщицы Медведицы или поэта-Волоса (см. 4.1 и 4.6). Разница только в том, что символист ситуирует звук вне мира сего и ставит себя в положение вслушивающегося в сообщение свыше, тогда как Маяковский ситуирует звук в пределах быта и собственного «Я» (см. *Флейту-позвоночник* с откровенной перекличкой уже в заглавии «позвоночник/звон»; «позвоночник/скелет» или «тело» а не «дух») и предполагаемое выворачивание наизнанку себя же) и собственнолично, по образцу циркового мага, высвобождает этот звук из быта и из себя при помощи творческих усилий-метаморфоз, не заботясь при этом о внешней оболочке вещей и «Я» и даже разрушая ее.

Один и тот же предмет или явление оказываются не одним и тем же у разных авторов (а точнее, в разных поэтических системах). Одна разница проистекает из неодинаковости критерия выбора и оценки. Так, к примеру, в мир лирики Фета «луна» включается как носитель «ночного света» и становится признаком исключительной гармонии мироздания и бытия вообще. В мир лирики Мандельштама «луна» вводится по иному признаку — из-за своей «круглости» и из-за своего подобия часовому циферблату (*Нет, не луна, а светлый циферблат... в Адмиралтействе* — «прозрачный циферблат») и ассоциируется с «подлунным» т. е. преходящим, временным, брэнным уровнем бытия (ср. упоминание «спеси» в первом стихотворении и локализацию «луны» — «циферблата» в «листве» «п ы л ь н о г о т о п о л я» с одновременным упоминанием «акрополя» во втором). Другая разница проистекает от неодинаковости

категоризации даже одного и того же критерия (признака) выбора. Так, 'музыкальность' — это признак овнешненности материального бытия у Маяковского, а у символистов — признак причастности к абсолюту, к нематериальной 'беззвучной' *musica mundana*, т. е. к мистической форме существования мира.

На эту проблему еще в десятиные годы обратил внимание Андрей Белый:

Каково отношение Пушкина к воде, воздуху, солнцу, небу и прочим стихиям природы? Оно — в сумме всех слов о солнце, а не в цитате, не в их ограниченной серии. Каково отличие солнца Пушкина от солнца Тютчева? Лишь цитатные суммы решат нам этот вопрос [...].

Отдельные изображения неба суммируются в три классические модели о небе: небосвод дальний блещет — гласит нам поэзия Пушкина; и гласит поэзия Тютчева: пламенная твердь глядит, и — облачно небо родное — сказал бы нам Баратынский на основании собрания и обработки суммы всех материалов о нем. Из подобных классических, синтетических фраз воссоздаваема картина природы в любой из поэзий (А. Белый, *Поэзия слова*. Петроград, 1922, с. 9, 13–14; цит. по: Степанов 1971, с. 75).

Наблюдение Белого дополнить следует еще и так: разница между одними и теми же объектами мира у разных авторов раскрывается также и в сериях эквивалентов или противопоставлений данного объекта, обнаруживаемых в текстах исследуемых авторов.

Системность упоминаемых в произведении (или в целом творчестве избранного автора) явлений и предметов проявляется и еще иначе — в виде их сочетаемости или одновременного наличия. Если, например, разбираемый нами текст реализуется только на положительном полюсе системы, то вероятность наличия в нем упоминаний об объектах, выражающих категории отрицательные, если и не исключена, то во всяком случае минимальна. Так, скажем, у Кубяка не может встретиться «сено» там, где есть «вода», если «вода» являет собой лунарно-акватическую категорию, поскольку «сено» — это не только категория 'сухости', но и 'безжизненности'. По этим же причинам «сено» не может выступать при «луне». Но оно возможно в присутствии «солнца» и «воды» тогда, когда «солнце» и «вода» являются носителями категории 'скоротечного времени', 'преходящего'. Разумеется, что представители обоих полюсов системы могут столкнуться друг с другом и в пределах одного и того же текста. Но тогда мир такого текста получает вид шкалы или парадигмы «от — до», и по ходу текста он претерпевает эволюцию либо от 'безжизненного, проходящего' состояния до наиболее интенсивной стадии бытия (от «сена» до «травы», от «солнца» до «луны», от «воды» как варианта проходящего времени до «воды» как вечного жизненного, космогонического начала), либо в обратном направлении — от абсолютного воплощения жизненных начал, от идиллической 'райской' картины мира до их полного отсутствия, до картины 'земной юдоли' (от «травы» до «сена», от «луны» до «солнца», от «воды» как лунарно-акватической категории до «воды» как категории темпоральной). Промежуточные же звенья такого мира строятся по принципу убывания одних свойств его компонентов и нарастания других (противоположных). В случае Кубяка преобладает последний тип текстов, но не редки у него и такие, где мир дан только в одном из крайних его ва-

риантов — таковы, например, стихотворения *Wrześniowe lasy...* и *Komentarz do pewnej kroniki filmowej* (см. также тексты, разбиравшиеся в 1.3, 3.1, 4.5).

Лимитированный объем настоящего пособия не позволяет произвести более детальный разбор значимостей предметного мира произведения или же представить распространенные иллюстрации на конкретных примерах. Поэтому мы ограничимся лишь беглым обзором качеств и свойств предметного мира с их возможными функциями и смыслами, подразумевая, что читатель будет в состоянии обнаруживать значимость многих других, здесь не обозреваемых аспектов мира художественного произведения и что он обратится также и к богатейшему опыту других исследователей, в особенности же к распространенным в последние десятилетия анализам отдельных произведений.

5.1. ПРИРОДА

В художественном произведении природа может выступать либо как самостоятельный объект, либо как «язык описания». Причем будучи самостоятельным объектом, она может появляться в разных пропорциях по отношению к целому миру произведения: то занимать весь этот мир, то быть большей или меньшей его частью, а то и вовсе отсутствовать. Возможны и такие произведения, в которых природа появляется неравномерно в разных партиях мира этого произведения: то постепенно нарастать, вплоть до вытеснения остального мира, либо наоборот — постепенно убывать, вплоть до исчезновения. Притом не обязательно она должна истребляться или культивироваться — дело в самом простом ее наличии в мире текста или в отсутствии упоминаний о ней. Крайне интересный пример в этом отношении являет собой фильм *Providance* (реж. Alain Resnais).

Фильм начинается кадрами с огромным зеленым деревом. Кинокамера скользит по его кроне и медленно въезжает под мощные ветви, направляя свой взгляд вверх. Сквозь густую листву и сплетенье ветвей веером расходятся световые лучи и создается впечатление, будто их источником является само это дерево, будто это не дерево, а ‘дерево-солнце’. Кончается же фильм так: кинокамера совершает полный оборот, в поле ее зрения все время проплывает буйная растительность. Движение камеры начинается с особняка, похожего на замок, и кончается на этом же особняке. Замок-особняк тоже особый — он почти целиком потонул в обвивающем его плюще, за исключением его каменных ворот. Закончив круг, камера останавливается на этих воротах, лишенных всякой зелени, и показывает, как уходят с предзамковой лужайки основные герои фильма. Они на секунду задерживаются в воротах, оборачиваются лицом к зрителям и затем окончательно исчезают в каменной пасти ворот. На этом фильм кончается.

Такое начало и такой конец при таком поведении кинокамеры расшифровываются легко: зрителя сначала пригласили под дерево (а скорее, вовнутрь дерева), а затем вывели из кольца растительности в каменный выход. Дерево, растительность стали тут категориями жизни, но жизни в ее высочайшем смысле.

Во всех промежуточных сценах фильма растительность появляется далеко не равномерно: она то обильна, то скудна, то представлена своими естественными проявлениями, то всего лишь декоративными горшковыми комнатными растениями, то сопровождает героев, то вдруг обрывается: в одном из центральных эпизодов один из героев едет на машине по городу, в начале его пути (улицы) мелькают деревья и обвитые плющом дома, но с определенного момента на этой же улице нет уже деревьев, ни «плющовых» домов — улица стала каменным тоннелем. Кроме того, есть еще и такие локусы (эпизоды), где растительность и вовсе не появляется: в противовес открывающему фильм огромному дереву в очередных кадрах, открывающих сюжет фильма, кинокамера останавливает свое внимание на громадной каменной глыбе здания суда, где нет ни малейшего намека на какую-либо растительность, даже искусственную, декоративную, кроме, быть может, иронической ассоциации каменной колоннады с 'лесом' и где впоследствии решается фундаментальный вопрос о судьбе (жизни и смерти) человека. Для внимательного зрителя закономерность, стоящая за появлениями либо исчезновениями растительности, очевидна: растительность выражает тут степень наличия или отсутствия жизни, но опять в особом, высшем духовном смысле, и сопоставляет друг с другом законы природы с законами человека.

В *Стени* Чехова наличие природы или ее отсутствие мотивируется сюжетом, но тем не менее примечательно, что по мере развития повествования нарастает внимание к степному миру и что в конце повести степной мир уже полностью отсутствует. Природа тут представлена только «двором, поросшим бурьяном и репейником», «клеткой со скворцом», «рыжей собакой» и горшечными «цветами». Резко уменьшается и детальность повествования, падает также и интерес Егорушки к окружающему (даже пароходы и паровозы его не заинтересовали) — его восприятие возвращается к типу беглого безразличного восприятия в начале повести. Более того, возобновляется ситуация, сходная со встречей с Титом (см. 5.5): Егорушка опять становится инородным элементом в окружающем его мире. Исключительное богатство степного мира и крайняя скудность природы в финале повести получают смысл противопоставления «бесконечное разнообразие проявлений жизни — ограниченность жизненных форм», «стихия жизни — условность и принудительность», «интенсивность жизни — отмирание и конфликтность». Ср.: «По обе стороны этих серых, очень старых ворот тянулся серый забор с широкими щелями; правая часть забора сильно накренилась вперед и грозила падением, левая покосилась назад во двор, ворота же стояли прямо и, казалось, еще выбирали, куда им удобнее свалиться, вперед или назад», где «забор» противостоит предшествующей, никак не ограниченной «степи», а «выбор» мнителен: и «правая» и «левая» стороны, и «назад» и «вперед» внутренне не дифференцированы, все они предполагают один и тот же результат: «свалиться»; в отличие от степной 'живой' динамики (где внешне одинаковое оказывается, в сущности, совершенно разным), эта механична и по своей сути 'бездвижна'; кроме того, обратим еще внимание, что тут появляется плачущая хозяйка, плачущее лицо девочки, плачущий Егорушка, т. е. одинаковость реакций при встрече, при новом знакомстве, уподобленном этим

самым 'разлуке' (ср. естественное 'степное' удивление и любопытство в эпизоде встречи с Титом), заходит разговор о болезни, о деньгах, об экзаменах и т. д.

На фоне заглавий остальных пьес Чехова, указывающих на того или иного персонажа (*Иванов*, *Дядя Ваня*, *Чайка*, *Три сестры*), заглавие *Вишневый сад* подсказывает, что в данном случае главным героем произведения и есть как раз некий Вишневый Сад. В европейской культуре с ее библейско-античной основой Сад ассоциируется с представлениями о мире как произведении Бога-Художника, о мире как о потерянном рае, стране вечного счастья и полноты бытия и, наконец, — как о соответствии души. Так понимаемый Сад существует не столько физически, сколько духовно. Он присутствует в каждом, но не каждому дано раскрыть его полностью и воссоединиться с миросостоянием, именуемым «Садом». Вот этот именно «Сад» и имеется в виду в *Вишневом саде* Чехова — сад как состояние духа человека. Поэтому, хотя на сюжетном уровне он и получает вид реального, цветущего тут же за окнами вишневого сада, никто из героев пьесы в этот сад не выходит, его только созерцают и о нем только говорят. Изнутри он остается за «окнами» (в первом акте), снаружи он кроется, в свою очередь, за рядом тополей (во втором акте). «Окна» и «тополя» в этом отношении эквивалентны — создают непроницаемую границу между героями и садом. Они эквивалентны и еще иначе — на уровне своей древней символики: «окно» есть своеобразный проем в потусторонний 'нездешний мир'; «тополь» тоже связан с потусторонним миром. Оба эти смысла связываются воедино и тем, что Раневская, когда смотрит в сад через окно, видит там склонившуюся, давно уже умершую, свою мать, и тем, что Трофимов определяет вишневый сад как локус душ:

— Подумайте, Аня: ваш дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов... [...] Ведь так ясно, чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычайным, непрерывным трудом. Поймите это, Аня.

Поэтому продажа сада должна обернуться для героев глубоким испытанием и глубокой экзистенциальной трагедией. Торговля, продажа, в европейской культуре всегда носили ореол занятия подозрительного, двусмысленного. В античные времена торговлей занимаются только чужеземцы или освобожденные рабы (где «раб» означал представителя потустороннего мира). Кроме того, торговля разрешалась на чужой территории, а не на собственной. Для этого господствующие классы выручали себя в торговле посредниками. Если с этой точки зрения взглянуть на *Вишневый сад*, то и здесь имеет место тот древний принцип: продажа сада происходит вне усадьбы, Раневская продает его не самолично, а через аукцион, к тому же покупает его сын «раба» — сын бывшего крепостного мужика Раневской — Лопахин. Такое опосредствование торговой сделки в древние времена проистекало из того, что продажа, торговля, воспринималась как обмен, если и вовсе не как потеря, собственной сущности, души. Этот архаический смысл продажи, несомненно, присутствует в *Вишневом саде*. Более

того, продав сад, эти люди уже безусловно — независимо от сюжета пьесы — должны покинуть этот мир.

Несколько раз звучат в пьесе упоминания о грехе и об искуплении (см. в частности, выше процитированные слова Трофимова и чтение *Грешницы* Алексея Толстого в третьем действии). Продажа сада могла бы в этом контексте читаться как некая форма искупления или очистительной жертвы, которая позволяет обрести новую, более истинную сущность. Не случайно после рассуждений Лопухина и Гаева о природе раздаётся в пьесе «звук лопнувшей струны» (объединяемый в финале пьесы со звуками «стучащего по дереву топора»). Происхождение звука неопределенно, но отмечено в ремарках словами «точно с неба», а в реплике Лопухина так: «Где-нибудь далеко в шахтах сорвалась бадья. Но где-нибудь очень далеко». Заметим: «небо» и «шахты» — это высь и глубь, т. е. как бы ось мироздания, как бы менялась и сущность космоса, сущность всего мира. Прежняя сущность изымается: это не сад продан или куплен, а сущность, которую он символизирует. 'Сад-сущность' подлежит обмену на нечто иное. Поэтому в своей сюжетной ипостаси реального вишневого сада он должен быть **в ы р у б л е н**. Кстати, «торговая сделка», «торговый договор», «ветвь», «стебель», «побег», «переламывать», «рубить» и «возмездие», «наказание» в античной древности были тесно связаны друг с другом (см.: Фрейденберг 1978, с. 31, 69–70, 548). И даже если Чехов не имел в виду таких коннотаций, то уже сам ореол торговли прекрасно их сохранил и ввел в семантику пьесы. Естественно, чеховский «сад» следует еще рассматривать и в соотношении с локусом «дома». С одной стороны, «сад» и «дом» противостоят друг другу как 'духовное' и 'бытовое, житейское'. С другой же, особенно в *Вишневом саде*, они и эквивалентны друг другу: герои пьесы не только не входят в сад, но и по сути дела не попадают в свой дом: будучи в нем, устремлены к некоему уже безвозвратно потерянному двойнику этого дома ('дома в прошлом') или же мечтают о каком-то ином 'доме'. Тот «дом» и «сад», о котором они мечтают, присутствует здесь, рядом с ними, но они их не опознают, принимают за 'не то' и в итоге разминаются как с сущностью жизни вообще, так и сами с собой (см. 4.1).

Пример *Чайки* вводит еще одну проблему. Природа (парк, озеро, луна) превращаются в постановке пьесы Тrepлева в декорации. Согласно идее пьесы Тrepлева, они возводятся в ранг антитезиса вселенского духа — материи, которая воздерживает осуществление мировой гармонии. Согласно же *Чайке*, т. е. чеховской моделирующей системе, природа сама есть наиболее истинное искусство-жизнь, и всякий перевод ее в искусственные формы (будь то декорации Тrepлева, будь то пейзажи Тригорина) — только бледное подражание или грубое искажение, копия, лишенная жизни.

Природа может истолковываться в разнообразных и противоположных смыслах. С одной стороны, она может воплощать идею слепого, неразумного бытия, а с другой — бытия, исполненного высшей мудрости. В одном случае она — жестока, абсурдна, равнодушна, безнравственна, а в другом — кротка, целесообразна, участлива, образец высшей нравственности. В одном случае — кощунственна, разрушительна, безобразна, а в другом — Божественна, созидает

тельна, исполнена высшей гармонии. Свободна и — скованна; храм и — тюрьма; преходящая и — вечная; понятная и — таинственная; реальность и — миф, и т. д.⁷⁰ Все эти и многие другие категории без труда обнаруживаются в природе таких, например, поэтов, как Тютчев, Фет, Блок, Пастернак, Ахматова, Заболоцкий и др. В большинстве случаев, однако, природа соотносена с человеком и призвана моделировать человеческое бытие, человеческое миропонимание и определять место человека в мировом устройстве. Обычно принято считать, что в лирике и нарративно-изобразительных жанрах (особенно XIX века) природа призвана оттенять или отображать душевные состояния героев. В какой-то мере так оно и есть, но это лишь одна, далеко не универсальная и не всем системам или даже не всем художникам присущая функция природы. Представление о ее распространенности и устойчивости в искусстве — результат как зауженного списка произведений, который входит в канон современного «образованного» человека, так и слишком скудного понятийного языка, при помощи которого нам приходится описывать весьма далекие друг от друга произведения или художественные системы (отчего мы и не в состоянии отличать пейзаж романтиков от пейзажа реалистов, а тем более эксплицировать разницу в его функции, и, как правило, довольствуемся всего лишь перечнем различий на уровне предметного заполнения этого пейзажа). Картина же усложняется по крайней мере тем, какие категории соотносятся с природой в данной художественной системе (у данного автора) и какое место занимает природа по отношению к человеку (герою произведения) — место ли «пейзажа», т. е. созерцаемого вида, или же место «локуса», т. е. играет роль места пребывания человека; далее, если это «пейзаж», то есть смысл спросить, как он смотрится героем — как естественное состояние природы или же сквозь призму художественной системы, например сквозь живопись. Иная сторона реляции «человек — природа» выражается в дистанциях между героем и природой, в степени разъединенности или слитности человека и природы, в степени понимания человеком природы и в его отношении к ней. Так, например, у Фета слиться с природой — значит ощутить мистический трепет бытия, достичь кульминации чувств, очутиться в центре микро- и макрокосмоса, постичь вечность и т. п. У Пастернака — стать потоком энергии. У Заболоцкого — стать цепью метаморфоз, временно обретая те или иные застывшие формы и подвергаясь смерти. У Цветаевой слиться с природой — значит включиться в общемировой поток сущности и устремиться к его первопричине и цели — к Божественному Логосу. У Мандельштама — включиться в культурно-исторический мировой поток. У Кубяка — превратиться в рассеянный свет и теплоту, стать творческим началом, воссоединиться с первоэлементами бытия.

Вопреки ставшим хрестоматийными толкованиям природы у Тургенева как соответствия эмоциональных настроений его героев, природа выражает в тургеневской системе нечто совсем иное: принадлежность героя к естественному уровню бытия, противостоящего устремленности к чисто духовному идеалу. В случае героев-максималистов слияние с природой угрожает им катастрофой. В случае героев «золотой середины» такое слияние происходит бесконфликтно, но налагает на них определенные ограничения. В случае героев «низшего уровня»

слияние невозможно — тут природа и люди безразличны друг к другу. Появляющиеся в романах Тургенева картины природы строятся по-разному, а их строение зависит от категории появляющегося персонажа. В большинстве случаев персонажам «низшего уровня» соответствуют нейтральные картины природы; персонажам «срединного уровня» — эмоциональные идиллические картины природы; а персонажам «высшего уровня» — напряженные, бурные, конфликтные картины природы. Степень эмоциональности природы отражает тут не столько степень эмоций героев, сколько моделирует их позицию в тургеневском универсуме вообще.

До сих пор мы рассматривали природу безотносительно к ее внутренней дифференциации, но само собой разумеется, что в художественном произведении значима не только природа как таковая, но и всевозможные ее разновидности и частные проявления вплоть до единичных элементов.

Природа может дифференцироваться по различным признакам хотя бы такого типа, как: культурная и дикая, изысканная и грубая, обыденная и экзотическая, северная и южная, буйная и скудная, цветущая и увядающая, однообразная и богатая, неизменчивая и вечно меняющаяся, динамичная и т. п.

Указанные дифференциации не всегда реализуются в пределах одного произведения, чаще всего — особенно в случае стихотворений — они становятся заметны лишь при сопоставлении большего количества произведений, как одного и того же автора, так и разных авторов.

В случае корпуса текстов одного и того же автора мы имеем дело со смысловой дифференциацией в рамках одной и той же частной художественной системы, а в случае корпуса текстов разных авторов — со смысловой дифференциацией между системами (как частными, так и более общими, которые традиционно определяются как художественные «стили» или «направления»).

Аналогично обстоит дело и с отдельными элементами природного мира типа упоминаемых в текстах цветов, деревьев, растений, птиц, рыб, животных, насекомых, атмосферных явлений и т. д. Одни из них обладают устойчивым стилистическим и так называемым символическим значением и вводят в текст соответствующие коннотации, другие такое значение получают в конкретной системе произведения или творчества. Далее, в случае таких отдельных элементов природного мира первостепеннейшую роль могут играть присущие им, но не названные в тексте такие их свойства и качества, как цвет, форма, фактура, нежность или грубость, контур стеблей, листьев, лепестков, подразумеваемые целебные свойства растений, подразумеваемое время года или время суток, запах, связь с влагой или сухостью, тенью или светом и т. п. Приведем несколько примеров.

В *Старосветских помещиках* Гоголя присутствуют два типа природы. Один входит в состав внутреннего, отгороженного и замкнутого в себе мира. Этот тип можно условно назвать «приусадебным». Второй принадлежит к внешнему миру. Его условно назовем «внеусадебным». Различие между ними ощущается уже в самом их составе. Приусадебная природа — огород, фруктовый сад, а внеусадебная — лес. Промежуточный, пограничный пояс состоит из

верб, бузины и груш. Внутренняя зона отличается очень высокой степенью детализации, пограничная — детализацией сильно редуцированной, до трех видов деревьев, а внешняя представлена недифференцированным «лесом». Уже сам этот факт вводит определенную оценку всех трех зон и их осмысление по принципу «культивированное, известное — некультивированное, полудикое, мало известное — некультивированное, стихийное, неизвестное», «близкое, свое — отдаленное, менее свое — далекое, чужое или чуждое» (ср. такую деталь: хотя лес, находящийся за садом, и принадлежит Товстогубовым, но они никогда в нем не бывают; только раз «Пульхерия Ивановна пожелала обревизовать свои леса» и, заметив их неудовлетворительное состояние, велела «удвоить только стражу в саду», а не расхищаемого леса). Заполненность внутриусадебной природы фруктовыми деревьями указывает на ее плодоносный и жизненный характер. Плодоносность пограничного пояса резко понижена, этот пояс носит лишь защитный характер. Внеусадебный лес наделен, в свою очередь, разрушительным характером: он населен таинственными дикими котами («никакие благородные чувства им не известны; они живут хищничеством и душат маленьких воробьев в самых их гнездах»), выход в лес опасен и грозит нежелательными последствиями (там кошечка Пульхерии Ивановны «набралась романтических правил»). Внутренний мир являет собой воплощение уюта и безопасности, он знает лишь закономерности, а это значит, что он неизменен, что в нем нет событий, случаев. Это — своеобразная вечность, своеобразный рай. Внешний же мир подвержен случайностям, которые расцениваются как нечто опасное. Даже естественная смерть стариков приходит в их внутренний мир извне — она появляется в виде одичавшей кошки Пульхерии Ивановны, т. е. приносится из внеусадебного леса. Внутренний мир тут отгорожен от внешнего и еще иначе — не только от его «дикой» природы, но и от его «метеорологической» стихийности, допускаемой во внутреннюю зону только до определенной границы: от дождя и града охраняет дом окружающая его галерея, от холода — система дверей: наружных, предупреждающих о холоде «стонущим звуком [...] батюшки, я зябну!», и внутренних, хранящих тепло внутренних комнаток: «комнатки эти были ужасно теплы» (детальный разбор рассказа см. в: Лотман 1968b).

В романтической художественной системе выработалась весьма устойчивая оппозиция северной и южной природы, где северной приписываются черты подавленности, скованности, несвободы, монотонности и т. п., а южной — черты необузданной свободной стихии, подвижности, красочности, дикости в смысле крайней естественности, девственности, гордости и т. д. У этой оппозиции есть два источника. Один сводится к реальному различию между северной частью России и ее южными окраинами, второй же — просветительские толкования климата как определяющего фактора менталитета живущих в данном климате народов. Просветительская модель противопоставляла Север и Юг как более нравственный и менее нравственный, более изобретательный и менее изобретательный и т. п. Ср. следующие высказывания Монтескье:

В северном климате вы увидите людей, у которых мало пороков, немало добродетелей и много искренности и прямоты. По мере удаления к югу вы как бы удаляетесь от самой морали [...] В странах умеренного климата вы увидите народы, непостоянные в своих пороках и добродетелях, так как недостаточно определенные свойства этого климата не в состоянии дать им устойчивость (Монтескье, *Избранные произведения*. Москва, 1955, с. 352; цит. по: Фомичев 1976, с. 304).

и Юма:

Лорд Бэкон заметил, что жители Юга изобретательнее жителей Севера, но что, если уроженец холодного климата гениален, он поднимется на большую высоту, чем та, которая может быть достигнута южными умами (Юм, *Сочинения в 2-х томах*, т. 2. Москва, 1968, с. 715; цит. по: Фомичев 1976, с. 305).

Романтики переосмыслили просветительские идеи, и оппозицию «Юг–Север» возвели в ранг категории, при помощи которой моделируются как проблемы бытия вообще, так и конкретные политические условия. Просветительские антропологические аспекты остались при этом в стороне, на первый план выдвинулись аспекты «свобода — несвобода», «стихия, спонтанность — монотония, регулярность» и т. д. Учитывая этот факт, легко понять, что «южное» не всегда должно быть положительным, а «северное» — отрицательным. Север с его метелями и бурями и с его первозданной суровостью и дикостью неоднократно играет ту же роль, что и необузданный Юг, а Юг с его пустынями, песками, с его пестротой — роль Севера. Таковы, например, метели у Пушкина (ср. роль бурана в *Капитанской дочке* как своеобразного «входа» в мятежный мир Пугачева); такова Финляндия у Баратынского, такова пустыня в лермонтовской *Сосне* (намеренно уподобленная «северу дикому», а «север дикий» — «пустыне далекой»; ср. 4.5); таков Юг у Тютчева (ср. хотя бы стихотворение *О этот Юг, о эта Ницца!*.. и его анализ в: Корман 1978, с. 22–28; Лотман 1970b, с. 268–269).

На фоне романтической системы особенно интересно представляется тютчевская природа. Ярко выраженная оппозиция южной и северной природы в пользу южной в первый период творчества (ср. *Давно ль, Давно ль, о Юг блаженный*..., написанное в декабре 1837 года) резко смягчается во второй период в пользу северной (возможно, что под влиянием одержавшего верх реализма). Тем не менее она отнюдь не устранена, она лишь претерпела некоторые метаморфозы.

Северная (русская) природа сохранила все основные черты романтического скудного и даже «рабского» Севера, но теперь эти скудность и рабство истолковываются как проявления божественного благородства, божественной смиренности и кротости и высокой нравственности (с большой осторожностью можно сказать, что в данном случае возобновляются просветительские идеи соответствия климата и менталитета народа, с одной стороны, а с другой — видеть тут реалистический сдвиг в сторону вычленения «посредника» между реальностью и Богом в виде «народа-богоносца» или «природы-богоносца»; см. 3.1 и 4.1). Сохранился у Тютчева и его пантеизм, но если раньше тютчевские боги были родственны языческим стихиям (иногда получавшим вид античных богов-стихий), то теперь в божественности северной природы преобладают признаки христиан-

ского Богочеловека, поселившегося среди людей (на земле) и принявшего смиренный и убогий вид (ср., например, знаменитое *Эти бедные селенья...* написанное в августе 1855 года, где в заключительной строфе сказано: «Удрученный ношей крестной, Всю тебя, земля родная, В рабском виде царь небесный Исходил, благословляя»). Скудность природы, ее кротость, страдания, ее «смиренная нагота» — все это становится теперь признаком Божественности. Легко понять, почему в этот второй период преобладает у Тютчева осенний пейзаж, а не весенние грозы, и почему буйная южная природа отступает на задний план и, как правило, вызывает «тревогу» и ранящие воспоминания (ср. *Утихла биза... Легче дышит...* или *О этот Юг, о эта Ницца!*..., написанные в 1864 году). Дело в том, что «пышность», «пестрота», «блеск» и т. п. свойства этой природы — антитезис божественной смиренности, признак временности и «ветхости», не «божественной» суеты и не «божественного» шума.

Смена ценностной шкалы по отношению к природе с чрезвычайной выразительностью дана в стихотворении Майкова *Болото*. Вторая часть этого текста (стихи 16–30) являет собой собирательную картину поэтической южной природы. Тут учтены все основные ее компоненты: горы, монастыри, руины, ревущие водопады, необъятный простор, горные тропинки с выючными лошадьми, лунный восход и т. д. Первая же часть (стихи 1–15) вводит намеренно антиромантический и антипоэтический пейзаж болотного мира: «белоус торчит, как щетка, жесткий», «серый пень, торчащий из воды», «тощие цветы», «Над ними мошки выются роем целым», «Лягушка [...] на солнце нежится и дремлет...» и т. п. Заключительные стихи (31–34) ставят знак эквивалентности между обеими картинами природы по степени заманчивости, таинственности природного мира. Обе картины оказываются не противостоящими друг другу, а вариантами, разными проявлениями одного и того же. В тексте оспаривается не состав природного мира, а налагаемая прежде на этот мир шкала ценностей, когда «мое воображение Пленял лишь вид подобных тучам гор», т. е. романтический пейзаж, и моделирующая система. Стихотворение *Болото* интересно еще и тем, что романтический пейзаж сдвинут в нем в прошлое и этим самым дан в изложении, тогда как пейзаж болотный представлен в настоящем и этим самым получает черты актуально наблюдаемой реальности. Это семиотическое неравновесие (изложение и реальность) и давняя шкала ценностей свидетельствуют о том, что дело тут не столько в уравнении ценностей обоих миров (или обеих моделей), сколько в смене отношения «Я» к прежде пренебрегаемому миру и в повышении ранга этого мира до уровня высоких ценностей, до уровня искусства.

Подмеченные в *Болоте* избранность и односторонность романтического пейзажа свидетельствуют одновременно и о его условности. На этом фоне болотный пейзаж воспринимается как не условный и даже как не пейзаж, а как не искаженное никакой точкой зрения, так сказать, натуралистическое положение вещей в природе. Такой статус болотного мира усиливается еще и тем, что в данном стихотворении он лишен дополнительной семантики: единственная его «семантика» выведена в комментарных стихах в виде таких качеств, как «пре-

лесть», «таинственность» природы, которые свойственны не только миру болотному, но и вообще всему миру природы.

Болото написано в 1856 году, т. е. тогда, когда уже вступил в силу реализм и когда романтизм обнаружил свою прежде не замечаемую условность. С этой точки зрения данное стихотворение можно рассматривать как метатекстовое, показывающее разницу между двумя разными моделирующими системами. Так, романтический пейзаж здесь дан как собирательный, т. е. как набор знаков, как язык пейзажа, а не как конкретная картина. Знаковость или статус пейзажа как языка четко выражены в несвязности перечисляемых деталей (перечисление получает вид словника) и в указании на их смысл, нисходящий свыше: «Мне в чудные гармоний переливы Слагался рев катящихся зыбей; В какой-то мир вводишь он безграничный, Где я робел душою непривычной И радостно присутствие людей вдруг ощущал [...] Тропинкою спускающихся горной...» В результате романтический пейзаж имеет тут характер и н о г о мира и сообщения на и н о м языке. Нотки не романтической моделирующей системы звучат тут не в самом пейзаже, а в ощущениях «Я»: «я р о б е л» и «радостно присутствие людей вдруг ощущал [...] с п у с к а ю щ и х с я», где «робость» противопоставит прежней романтической фасцинации и прежнему мистическому трепету, движение «вниз» — романтической устремленности вверх, а «присутствие людей» — романтической безлюдности, одиночеству (при этом в романтической системе «присутствие людей» воспринималось бы как помеха, как шум, мешающий проникнуть в тайны бытия, здесь же оно вызывает ощущение «радости», что и есть сдвигом в сторону реалистического мировосприятия, в сторону включения мира в бытовую сферу).

Болотный пейзаж построен по иным правилам. Это связный мир-текст: все его детали примыкают друг к другу и создают сплошную континуальную картину: «Лягушка, взгромоздясь, как на подмости, На старый пен ь, торчащий из воды, На солнце нежится и дремлет... Белым Пушком одеты тощие цветы; На д н и м и мошки вьются роем целым; Лишь незабудок сочных бирюза К р у г о м глядит умильно мне в г л а з а, Да оживляют бедный мир болотный Порханье белой бабочки з а л е т н о й И хлопоты стрекозок голубых В о к р у г тростинки тощих и сухих. Ах! прелесть есть и в этом запустенье!...» Отнюдь не нейтральны здесь и сравнения. «Белоус» — «как щетка, рыжий, жесткий»; «пень» — «как подмости»; «тощие цветы» — «пушком одеты»; «хлопоты стрекоз», «Лягушка» — «нежится и дремлет»; «незабудок» — «бирюза» «глядит умильно мне в г л а з а». Легко заметить, что в отличие от романтической непонятности («Мне в чудные гармоний переливы Слагался рев катящихся зыбей») этот мир демонстративно п о н я т е н, привычен и что в отличие от романтической нездешности этот мир намеренно о д о м а ш н е н и приравнен быту («щетка, «взгромоздясь», «нежится и дремлет», «подмости», «хлопоты»). И еще одна деталь. Стихотворение открывается строкой: «Я целый час болотом занялся», где «занялся» поставлено на место романтической фасцинации-гадания о смысле темного текста бытия и, сохраняя некую связь с «заинтересованностью», на первое место выдвигает «ис-

следовательскую' (позитивистскую) установку, а этим самым ставит знак равенства между миром и его описанием, а также между миром и его значением: описание рассматривается здесь как не искажающее мира, как адекватное миру, а мир — как означающий самое себя, а не как носитель некоего иного сообщения (см. 3.1 и 3.2).

Другое стихотворение Майкова — *Пейзаж* (1853 года) — полностью осуществлено в рамках реалистической моделирующей системы. Оно интересно тем, что в нем отчетливо постулируются 'подробность' и 'наблюдательность' как условия, гарантирующие 'художественность'. От художника или поэта не требуется владение неким особым даром и неким особым «языком», дабы создать искусство. Внешний мир сам художественен и поэтичен, сам есть искусство. От художника или поэта требуется лишь именно **наблюдательность**, способность видеть детали, подробности и их собственную прелесть (отсюда, в частности, доминанция зрительного восприятия мира).

К концу XIX века произойдет вторичная дифференциация пейзажа (как в поэзии, так и в прозе) по новой ценностной шкале и по новой семантике. На первое место выдвинется категория «неопределенного», «пограничного», «двусмысленного», а ее пейзажные воплощения получают вид картин природы с размытыми очертаниями, амбивалентной ценностью, с визуальной и интеллектуальной зыбкостью. В частности, болотный мир получит одно из наиболее почетных мест в пейзажном репертуаре конца XIX — начала XX века, но уже не как антитезис прекрасного и не как самобытная ценность, не как одно из равноценных проявлений многоликой природы, а как носитель признака зыбкости, пограничности, междумирья и т. п. А получив строго определенную функцию, он очень быстро превратится в условность.

Если пейзаж XIX века можно рассматривать без особо сильного искажения в отрыве от атмосферных явлений, освещения и временных указателей (типа времени суток или времени года), то пейзаж конца XIX — начала XX века такому рассмотрению не поддается: погода и время суток выдвигаются тут как будто на первый план, а само предметное заполнение пейзажа начинает играть как бы второстепенную роль. В связи с такой перестановкой акцентов могло бы создаться впечатление, будто мы имеем здесь дело с большей индивидуализацией пейзажа и большей его конкретностью. Однако на самом деле это не совсем так. Из атмосферных явлений выбираются прежде всего мгла, туман, пасмурное небо, ветер, дождь, метель, а из временных показателей — сумерки (чаще всего вечерние), ночь, осень, зима. С одной стороны, все эти явления призваны выражать безрадостность и холод земного бытия, его быстротечность. С другой же — они вестники имматериального внеземного бытия. Так, например, в цикле *Стихи о Прекрасной Даме* Блока «туман» — непроницаемый для «Я» рубеж, за который он стремится проникнуть. По ту сторону «тумана» пребывает Прекрасная Дамы. Но данный «туман» — не обычное атмосферное явление, а постоянная сфера Прекрасной Дамы. «Туман», таким образом, всегда указывает на появление ЕЕ, является своеобразным знаком ЕЕ присутствия. Другой признак Прекрасной Дамы — вечерние сумерки. Мистическая встреча с Ней может состо-

яться только в сумерки («ввечеру»). Сама же Прекрасная Дама — некий нематериальный идеал, абсолют, Вечная Жена. Единственные ее материальные признаки — сопутствующие ей туман и сумерки. Обладая такими свойствами, она впоследствии весьма естественно эволюционирует в сторону Снежной Маски, опять-таки данной в текстах цикла в виде такого окружения, как металл, взвихренный снег, вихрь, ветер. Впоследствии металлический мир станет у Блока «языком описания» Революции (в поэме *Двенадцать*), знаменующей начало нового исторического цикла.

Внимательно присмотревшись к составу природного мира модернизма вообще, легко заметить, что в нем доминирует предпочтение признака «извилистости», «волнистости», «трепетности», «прозрачности», «текучести». Эти признаки наиболее заметны в выборе цветов, растений, деревьев, некоторых птиц и насекомых. Роза, шиповник, чертополох, репейник, мак, ирис, астра, хризантема, ветлы, ивы, плакучие березы, павлины, лебеди, бабочки, стрекозы и т. д. объединяются некоторым общим для них рисунком — непрерывной, но четко выраженной меандровой линией с глубокими узкими врезами и длинными узкими и острыми выступами (см. рисунок листьев и бутонов розы или мака, рисунок лепестков ирисов и бахрому маков и астр, изгиб веток розы и ивы, стеблей репейника и мака, порханье бабочек и стрекоз, рисунок крыльев стрекозы и рисунок и очертание павлиньего хвоста или изгиб шеи лебедя и т. д.). На более абстрактном уровне этот же рисунок присутствует в волнах тумана, очертаниях облаков, полосах дождя при монотонном пасмурном небе, в волнах-порывах ветра, в пляске осенних листьев, во взвихренном снеге и т. д. А с другой стороны, в недискретных световых и цветовых переходах сумеречных полутонов, прозрачности и непрозрачности (типа крыльев стрекозы), в мало дифференцированных красках «синий — зеленый», взятых, как правило, в полупрозрачных бледных тонах (опять: стрекоза, павлин, ирис и т. д.), в зеркальных отражениях (типа отражающегося в воде лебедя, скрытой зеркальности в нарциссах) и т. д.

Спросим теперь, в чем же достоинство этого типа рисунка или этого типа линии? Если взглянуть на них глазами живописи, то легко обнаружить одно немаловажное обстоятельство — особое отношение между фигурой и фоном. Глубоко уходящие вовнутрь фигуры — участки фона из-за узости и извилистости сами превращаются в фигуру, а фигура становится для них фоном. При этом и фон и фигура почти повторяют друг друга, они как бы отражены друг в друге. Глаз реципиента в этом случае постоянно балансирует между фигурой и фоном, соскальзывает то в фон, принимая его за фигуру, то обратно в фигуру, принимая ее за фон. Для живописи это свойство означает еще и резкое понижение глубины картины. Картина уже не проем в стене, через который видно некий иной мир, а расположенная на стене плоскость с орнаментальным заполнением (совсем не случайно в это же время утончаются и почти исчезают и рамки картины, отождествляясь с естественными обрезами полотна или бумаги). Само собой разумеется, что в данном случае меньше всего пригодны масляные краски и размытый контур фигуры (как, например, у предшествующих импрессионистов). На первое место в этом случае выдвигается рисунок, графика с четкой

контурной линией (контур появляется даже в менее популярных исполнениях картин маслом). Именно наличие последней создает условия для перевода в фигуру глубоко вклинивающихся участков фона (ср. хотя бы рисунки Бердсли или Выспяньского, да и вообще тяготение живописи модерна к графике и орнаменту).

Вполне очевидно, что и живописи нужен в этом случае не формальный аспект такого рисунка, а его визуальный эффект соскальзывающего глаза, неустойчивости или зыбкости границ между фигурой и фоном, эффект непрерывного блуждания по горизонтали (т. е. по затейливому контуру) и по вертикали (т. е. из плана изображения в план фона) и не прекращающегося варьирования одной и той же «кинемы» или «графемы» (т. е. скольжения глаз и осознаваемого рисунка линии) то в виде еле уловимых различий, то в виде обращений (опять-таки двойственных: движение по контуру вспять изнутри фигуры к ее краю, например: изнутри листа шиповника или изнутри ириса по аналогичному предшествующему контуру соседнего лепестка; движение по одной и той же линии, но воспринимаемой не как граница фигуры, а как граница фона, например, не как выпуклость, а уже как вогнутость).

В самых общих чертах это эффект палиндрома и зауми, «потустороннего языка» и семантизируется как непостижимость бытия, его вариативность, вездесущность с одновременной неопределенностью локализации, как неуловимость границ между сущим и отсутствующим (между наличным и пустотой), как их взаимообратимость и взаимообусловленность (пустоты становятся фигурой, фигура пустотами; пустоты становятся неотъемлемым компонентом и условием фигуры и т. п.). Узости и изгибы как испытывающие давление извне выражают динамику исчезания в небытии или стремление к замкнутости; как испытывающие давление изнутри выражают противоположное — динамику возникновения из небытия и стремление к разомкнутости. Предмет изображения здесь не исчезает, но он уже и не предмет в реалистическом смысле или в привычном бытовом смысле. Он интересен этому искусству не своими внешними признаками, не как объемная вещь, включенная в контекст других вещей и от них зависящая (живопись реализма и импрессионизма), а как самостоятельный феномен с его собственными законами бытия или как бытие, противостоящее небытию. Он интересен внутренними напряжениями, внутренней динамикой. Внутренняя кинетическая структура — вот что является и объектом изображения искусства модерна и языком изображения. Ни одно ни другое не существует в готовом виде. Списывание внешности, которое было так свойственно популярной тогда пленэрной живописи, ни к чему не приводит. Внутренняя динамика обнаруживается иным путем — путем анализа объекта и абстрагирования ото всех факультативных свойств. Поэтому о модерне можно сказать, что он свои объекты не столько находит, сколько создает сам, почему и возникает впечатление, будто для модерна существует только мир искусства. Реализм быта не создавал, он его списывал. Модернизм же со своей установкой на внутреннюю структуру, на анализ вынужден был создавать и свою реальность, и свой быт (откуда экспансия модерна в прикладное искусство — от костюмов до мебели и кухонной ут-

вари, от жилой и прикладной архитектуры до промышленной и сакральной, от картин до витражей и плакатов и т. д.)⁷¹

Если предшествующая, реалистическая, моделирующая система программно не видела своего языкового, моделирующего характера и ставила знак равенства между своими текстами (или миром своих текстов) и внетекстовой действительностью, то модернизм на первое место выдвинул именно язык, т. е. некоторые из свойств используемой моделирующей системы. Попадающий в поле зрения модернизма мир открывает только те свои свойства, которые совпадают с этим языком, или же подвергается глубокой перестройке по законам налагаемого на него языка. И только в этом смысле можно сказать, что если носитель реалистической системы знает лишь мир и не знает «языка», то носитель системы модернизма знает лишь язык и не знает мира. Но знать только язык — значит пребывать в этом языке и его воспринимать как единственную реальность. Отсюда мощное влияние модернизма на самого носителя этого языка: субъект сам перестраивается по законам своего языка, по ним строит как свое поведение, так и свое восприятие; так, в частности, может объясняться эстетизация и культивирование модернистами собственных чувств, собственного восприятия, настроений, ощущений и т. д. Ср., например, следующие наблюдения Григара:

Термин *настроение* сигнализирует в эстетике и искусстве конца прошлого и начала двадцатого веков усиление субъективного принципа. В процессе творчества и воспринимания художественного произведения доминирует стремление передать, внушить, воссоздать определенное состояние духа, определенную психическую обстановку, направление чувств, мыслей, воображения. Но настроение как понятие психологическое и эстетическое было разными художественными течениями интерпретировано по-разному. Импрессионистическая эстетика подчеркивает сенсуальную сторону настроения: доминирующую роль здесь играют ощущения, как конкретные и непосредственные смысловые информации, вызванные контактом воспринимающего субъекта с действительностью. Символизм, с другой стороны, подразумевает под настроением что-то другое — возвышенное состояние духа, погруженного в мечты, в отвлеченные размышления или в мистический экстаз. Настроение в символической эстетике вызвано, в отличие от импрессионизма, изоляцией субъекта от предметного, окружающего мира. Стиль модерн, по отношению к категории настроения, находится как будто в середине пути между импрессионизмом и символизмом. В нем, с одной стороны, важную роль играют ощущения, но они, с другой стороны, не являются прямым отражением действительности: настроение здесь — результат культивируемых, эстетизирующих ощущений, связанных с произведением, как особым образом построенным предметом. Именно поэтому стиль модерн подчеркивает значимость *signifiant* художественного знака, т. е. тех его аспектов, которые создают план выражения и материальную структуру произведения (Grygar 1980, p. 330).

Пребывание внутри языка означает идентификацию носителя с этим языком и означает еще, что здесь невозможна коммуникация типа «Я — Ты», так как она должна превратиться в автокоммуникацию «Я — Я». Отсюда, несомненно, распространенность нарцисстической тематики в модернизме, с одной стороны, а с другой — переход на субъективные внутренние чувственно-биологические уровни (в частности, распространенность эротической тематики, внутренней витальной энергии, губительного женского начала как исходного

первозлемента жизни-смерти, выражающегося, между прочим, в излюбленном мотиве волос, пряжи и т. д., отсылающим к хтоническим коннотациям, и т. п.).

Установка на язык не позволяет строить сообщения (тексты). Но тем не менее модерн не безтекстовая формация. Конфликт между языком и сообщением решается в пользу языка. Попадая в сообщение языковая единица теряет тождество самой себе: она уже не самостоятельный знак (не потенция значения), а знак, отсылающий к определенному референту, т. е. конкретизированный и актуализированный знак. Так, реалистическая стрекоза или мак не столько знаки, сколько объекты изображенного мира (безразлично, действительного ли или же фиктивного), а свойства создающих их красок и линий следует воспринимать не как свойства закрепителя, а как свойства изображаемого ими объекта (картины как таковой нет, есть только некий мир). Те же стрекоза или мак у модернистов получают совершенно иной статус. Даже если они и сохраняют некое подобие объектов, то и в таком случае они рассматриваются не столько как объекты, сколько как поставщики определенного рисунка, т. е. как знаки, как единицы языка. Далее, модернистская картина не скрывает, что она картина, наоборот, подчеркивает свою картинность, свою написанность или нарисованность. Стрекоза, обладая собственным рисунком, предстает перед зрителем еще раз как не физический объект, а именно как *н а р и с о в а н н а я*. Если, таким образом, реализм показывал нарисованный объект, скрывая при этом, что он нарисован, то модерн показывает нарисованный рисунок или рисунок рисунка. Иначе говоря, модерн удваивает свой язык: один и тот же язык используется и на уровне языка и на уровне речи (сообщения), а в случае сообщения предметом сообщения оказывается сам этот язык. Или еще иначе: модерн показывает собственный язык. Референтом сообщений модерна оказывается не нечто внешнее, а именно их язык, что и ведет к зыбкости и неопределенности значений. Значения не приходят извне, они извлекаются из свойств этого языка. Поскольку данный язык все-таки обладает неким планом выражения, значения извлекаются именно из этого плана выражения. Легко понять, что идеал модерна — музыкальное построение, с одной стороны, а с другой — орнамент, для поведенческого уровня — пляска, а для словесного — фонико-графические образования (ср. разбор некоторых свойств русской и чешской поэзии модерна в: Grygar 1980). Легко также понять, что отсюда уже только один шаг к беспредметной живописи и к поэтической зауми. Не сложно, однако, понять, почему не модерн этот шаг сделал — для этого надо было выйти за пределы языка вообще.

И живописный и литературный пейзаж начала XX века (особенно пейзаж символистов) отображает более общую семиотическую тенденцию: переход на синтактико-иерархический тип системы, где синтаксис асемантичен, а его основная функция такая же, что и ритмических уровней, — устанавливать эквивалентность между некоторыми отрезками фразы и ее материальными заполнениями, в связи с чем и возникает иерархическая или парадигматическая плоскость системы. Без особого упрощения можно сказать, что тут мы имеем дело с музыкальным принципом построения текста и его мира. Кстати, модернисты и главным образом символисты довольно ясно отдавали себе отчет в

принципе музыкальности — музыка у них не только предмет высказывания в самих произведениях, но и один из постулатов их программ и деклараций. О том, что дело тут в принципе, а не в конкретном явлении музыки, свидетельствует хотя бы такой факт. Став предметом мира произведения, она распадается по крайней мере на две разновидности — звучащую земную музыку и беззвучную запредельную (*musica mundana*). Первая — лишь слабый отзвук второй, вторая же — закон, по которому эволюционирует все мироздание. В иерархическом отношении беззвучная музыка — наивысшее и абсолютное космическое начало. В синтаксическом она играет роль начала, порождающего события, историю. Ее ритмы, циклы или «волны» могут то захватывать земной мир, то удаляться от него в беспредельность. Удаление грозит земному миру полным «омертвлением», приближение мировой музыкальной фразы к земному миру — предвестие радикальных перемен, катастроф, а соприкосновение — сама катастрофа, но двойственного характера: она разрушительная для «омертвело́го, бесчувственного» земного мира и созидательна для настроенного на ту же «волну» (такова, например, музыка в *Возмездии* или в *Двенадцати* Блока — см. Магомедова 1975; аналогичный характер она имеет и в *Петербурге* Белого).

Выбор атмосферных явлений диктуется в этой системе их «синтаксичностью» (зыбкостью, текучестью, волнообразным характером), а этим самым — некоторой причастностью к «музыке». Поэтому им свойственно раздваиваться. С одной стороны, они — вполне реальные явления, но с другой — вариации запредельного, космического. Туман, ветер, метель, пляска вихря, сумерки, заря и т. д. — это и детали земного пейзажа и «агенты» неземного, космического. Благодаря такому раздвоению они свободно моделируют как реальную историческую обстановку, так и грядущие мировые катаклизмы и возрождения. Но это значит, что в данном случае природа уже не природа, а «язык», система моделирующих категорий, сохраняющих только внешнее подобие природных явлений.

Не случайно новые художественные формации (типа акмеизма или футуризма) станут опять отстаивать вещность вещей и природность природы.

Так, например, у Пастернака основные усилия направлены на материализацию атмосферных явлений — тут даже воздух получает осязаемость. Однако принцип осязаемости, материальности у него далеко не равномерен. Наиболее субстанциональны у него лето, весна с их грозами и цветеньем, оттепели, наименее субстанциальна зима с ее вселенскими метелями. Интересно, что пастернаковские грозы и метели принципиально различны и по своей длительности. Грозы у него моментальны, удлиняются только предгрозя, а метели или бураны — бесконечны и безначальны. Этим самым грозы имеют чисто земной характер, а метели — подобия вечного состояния мира (ср. *Гроза моментальная навек* и *Про эти стихи*, где говорится: «Буран не месяц будет мечь. Концы, начала заметет»). Более того, грозы, как и весь мир лета со всеми его проявлениями, допускаются во внутреннее пространство (вовнутрь дома — ср. вторую часть стихотворения *Июльская гроза*), тогда как метели (и весь зимний мир) вовнутрь не допускается и образует вокруг дома сплошное кольцо; они чаще всего наблюдаются лирическим субъектом («Я») сквозь окно или же даются в форме знания

(грозы же воспринимаются и ощущаются этим «Я» в непосредственном контакте или в равносильном состоянии напряжения). И те и другие подобны столпотворенью, но если грозы — столпотворенье от избытка жизненных сил, жизненной энергии и сильнейший их разряд, то бураны или метели — олицетворение inferнального хаоса, кромешного мира не энергии, а энтропии (ср. хотя бы *Метель* в двух ее вариантах: *В посадке, куда ни одна нога...* и *Все в крестиках двери, как в Варфоломееву...* анализ первого см. в: Смирнов 1973; ср. также анализ стихотворения *Ветер* в: Жолковский 1983).

Особенности пастернаковского мира природы со всей наглядностью выступают в его *Степи*, если читать ее на фоне символических пейзажей. Как и в тех, здесь тоже имеются безбрежность, волны тумана, слабая предметная наполненность пространства. Однако пространство *Степи* отнюдь не пустое. Оно — сплошная материальность. Степь тут «примолкла и взмокла», т. е. уплотнена до плотности воды, и, как и вода, «Колеблет, относит, толкает», воздействует физически. Иной статус получает и туман. Он — не признак запредельного, а сгустки материи: «Туман отовсюду нас морем обстиг, В волчках волочась за чулками». Таким образом, и у Пастернака мир наделяется особыми ценностями и особыми значимостями, но важно то, что данные значимости возникают за счет возведения реальности до ранга первоматерии (а не за счет снижения к земным формам имматериального Абсолюта).

Если мир Пастернака рассматривать с точки зрения его артикулирующего субъекта, то можно заметить следующую характерную черту: он распадается на два самостоятельных и совершенно разнородных полюса — летний и зимний. В случае летнего мира дистанция между «Я» и окружающей средой если не устраняется совсем, то предельно сокращается. На сюжетном уровне это выражается открытостью границ между внутренним пространством (например, дома) и внешним; взаимным проникновением и взаимовключением этих пространств (распахнутые настежь двери и окна, зеркала, которые вводят в глубь дома внешний мир, и т. д.). На уровне артикуляции это слияние проявляется в том, что мир артикулируется при помощи биологических и физиологических состояний и реакций (болезнь, воспаление, жажда, испарина, лихорадка, астма, хрип, слезы и т. п.), а состояние самого «Я» — при помощи аналогичных «физиологических» реакций внешнего мира (ср. в стихотворении *Здесь прошелся загадки таинственной ноготь...*: «Поцелуй был, как лето. Он медлил, Лишь потом разражалась гроза. Пил, как птицы. Тянул до потери сознания. Звезды долго горлом текут в пищевод, Соловьи же заводят глаза с содраганьем, Осушая по капле ночной небосвод»). Иначе говоря, летний мир пастернаковским «Я» ощущается и переживается непосредственно, а «речь» этого «Я» — лишь выведение наружу этих ощущений, лишь своеобразный симптом глубинных космо-биологических процессов и энергетических сотрясений, происходящих как в самом «Я», так и во всем мироздании.

В случае зимнего мира дистанция между «Я» и внешним окружением резко возрастает — устанавливается четкая разобщенность между «Я» и внешним зимним окружением (и прежде всего — вьюжным). На сюжетном уровне это

проявляется в виде устойчивой границы, своеобразной магической черты. Внутренне пространство представлено, как правило, домом, а граница — окном (двери в этих случаях почти вовсе не упоминаются; дом среди «зимы» оказывается как бы «бездверным» локусом), при этом «окно» наглухо закрыто (оно обычно с двойными зимними рамами) и служит лишь для визуального контакта между обеими сферами. Самое любопытное, однако, то, что данный визуальный контакт имеет з н а к о в ы й характер (ср. в *Зимней ночи*: «Метель лепила на стекле Кружки и стрелы»; в *Дворе*: «Мелко исписанный инеем двор!»; в *Метели*: «лишь ворожеи да вьюги Ступала нога», «Твой вестник — осиновый лист, он безгубый, Безгласен, как призрак, белей полотна!», «Все в крестиках двери», «и по двери мелом — крест-накрест» и т. п.). «Знаки» зимы, хотя и не всегда понятны, всегда, однако, являются носителями зловещего смысла. Зима с ее агентами типа снега, инея, мороза и т. д. для пастернаковского «Я» и для пастернаковских героев — мир символический, проявление потустороннего, чего-то из-за пределов жизни. В некоторых отношениях пастернаковский зимний мир родственен символистскому миру — он не одно из звеньев годового цикла, не продолжение осени и не время, предшествующее весне, а совершенно иное — внеземное и вневременное — измерение (ср. в *Городе*: «Из чащи к дому нет прохода, Кругом сугробы, смерть и сон, И кажется, не время года, А гибель и конец времен»). Не случайно инертное состояние «Я» или героев Пастернака, их обмороки, обессиленность, онейрические состояния, разрывы и т. д. приурочены именно зиме (с разной интенсивностью, которая опять-таки зависит от того, ограничен ли герой от зимы домом или же находится вне дома; ср. *Метель* и *Зимнюю ночь*). И еще одна характерная деталь: все «внеземные» явления и периоды определяются в текстах или в заглавиях с календарной точностью. В случае зимнего мира календарные указания приурочены только к концу или к началу года (ср. *Кремль в буран конца 1918 года* и *Январь 1919 года*). Пастернаковское лето дискретно особенной своей дискретностью: каждое его проявление, каждое его «погодное» состояние индивидуально и неповторимо, каждому положен ранг вселенского события. В любой свой миг этот мир проявляет всего себя, всю свою энергию и разряжается в очередное, равносильное первому, состояние (см. 4.7). Зима же — состояние инертное, затяжное, не рождается и не порождает, она все время как бы присутствует за пределами жизни. Только дважды появляются в ней пробелы: в Рождество и в Новый год. Это — вселенские события, но отнюдь не инфернального зимнего мира, а особого с а к р а л ь н о г о мира. В эти моменты возможен уже не знаковый контакт с окружением: утихают бураны, в окно проникает солнечный луч, приносящий с собой дворовый шум, внутри появляется елка (дерево жизни и внешнего природного мира), иногда открывается окно (правда, только частично — только форточка), снег приобретает целительные свойства (ср. *Январь 1919 года* и его заключительные строки: «На свете нет тоски такой, Который снег бы не вылечивал»). Но тем не менее и эти моменты зимы символичны (только в положительном, сакральном плане), и они «не природны» (даже елка — не столько природа, сколько символ).

Итак, зима у Пастернака носит далеко не природный характер, а ей противостоит лето и остальные времена года также и в этом отношении. Они — сфера жизни, сфера природного, сфера Биоса. Заметим только, что в пределах одного текста у Пастернака нет смены времен года. Она заметна в циклах или в относительно большом корпусе его текстов. У других авторов такая смена может происходить и в рамках одного небольшого произведения (ср. хотя бы *Три осени* Ахматовой или *Хаос в разгаре лета* Кубяка — см. 1.3; подробнее о поэтике Пастернака см.: Döring-Smirnov 1984; Faryno 1970, 1978b, 1989b; Жолковский 1978).

В некоторых случаях такой особый «мифологический» характер окружающего мира обнаруживается в виде его постоянства и неизменности. Тогда происходит нечто вроде зияния в реальности либо надвигающегося занавеса.

Такой характер носят, например, закаты солнца в *Преступлении и наказании*. Они не столько реальные природные явления (хотя этот статус с них не снимается), сколько обнаруживающийся из-за реальности иной уровень мироздания. Топоров (1973, с. 96–97) объясняет этот факт следующим образом:

Как и в космологической схеме мифопоэтических традиций, пространство и время не просто рамка (или пассивный фон), внутри которой разворачивается действие; они активны и, следовательно, определяют поведение героя и в этом смысле сопоставимы в известной степени с сюжетом. Среди этих пространственно-временных элементов особое место у Достоевского занимает час заката солнца (то же, как известно, характерно и для мифопоэтической традиции, где ежесуточный закат солнца соотносится с ежегодным его уходом; конец дня и лета (года), малого и большого цикла, граница ночи и зимы — вот та временная точка, где силы хаоса, неопределенности, непредсказуемости начинают получать преобладание). Закат у Достоевского не только знак рокового часа, когда совершаются или замышляются решающие действия, но и стихия, влияющая на героя:

«Он бродил без цели. Солнце заходило. Какая-то особая тоска начала сказываться ему в последнее время [...] от нее веяло чем-то постоянным, вечным, предчувствовалась безысходные годы этой холодной, мертвящей тоски, предчувствовалась какая-то вечность на "аршине пространства" В вечерний час это ощущение обыкновенно еще сильнее начало его мучить. — Вот с этими-то глупейшими, чисто физическими немощами, зависящими очень часто от какого-нибудь заката солнца, и удержишься сделать глупость!»

В этом смысле вечерний закатный час вечен, вневременен; он не членим, как не членим сакральный центр среди профанического пространства, он и есть та чистая схема мифомышления, которая постоянно воспроизводится в художественном и религиозном сознании как некий образец.

Другой пример — рассказ *Господин из Сан-Франциско* Бунина. Пароходу «Атлантида» и его пассажиру Господину из Сан-Франциско неизменно сопутствуют одни и те же условия: как внешние атмосферные, так и внутреннего комфорта. В связи с этим постоянством возникает ощущение, что указанные условия, особенно ненастье, не реальное состояние мира, а феномен, вызываемый всякий раз его носителями (пароходом и его пассажиром). С момента окончательного отплытия обоих воцаряется обычная для данного локуса (тут: Капри и Италии вообще) солнечная погода. Этот факт можно толковать и так: «Атлантида» и Господин из Сан-Франциско постоянно пребывают в извечном, inferнальном мраке и ничто иное не может им открыться; итак, они сами являются носителями inferнального мрака и всюду его распространяют. Тут бунинское ненастье — не реальная погода, а модель анти-мира, предвечный хаос и мрак.

5.2. СВЕТ. ТЕМНОТА

Основное условие зрительного восприятия мира — свет. В этом отношении чрезвычайно показательны визуальные искусства, а среди них — живопись, кино, театр. Долгое время видимость снятого в фильме мира мотивировалась наличием в этом мире внутренних источников света (день, окна, свечи, лампы и т. д.), а пониженная видимость или темнота — отсутствием таких источников. Значительно позже видимость перестали мотивировать (но мотивация сохранилась за невидимостью), а свет удвоился: наряду со светом как элементом мира произведения появилось внешнее, манипулирующее этим миром, освещение. Аналогично обстоит дело и в театре, где тоже имеют место два света: внутренний, видимый персонажами спектакля, и внешний, невидимый ими, так сказать, сцениграфический, который либо соответственно мизансценирует демонстрируемый мир, либо навязывает ему (при помощи своей окраски) определенный эмоциональный и семантический ореол. В живописи дело обстоит как раз наоборот. Видимость изображений долгое время вообще не мотивировалась каким-либо источником света, это была видимость как бы самоочевидная. Свет как таковой и его источники появились в живописи относительно поздно — с возникновением объема и глубины. Теперь свет стал самостоятельным объектом демонстрируемого мира, а одновременно организатором внутреннего мира произведения и носителем определенных значений. В систему художественных средств вошли не только источники света со свойственной им семантикой (луна, солнце, окно, свеча, лампа, фонарь, костер, электричество, юпитеры и т. д.), но и их локализация (внизу, вверху, сбоку, в пределах картинного мира или за его пределами и т. д.), способ распространения света (рассеянный, направленный лучом, яркий, слабый), дифференциация между освещенными и неосвещенными (затененными) предметами — как общая, так и внутренняя (не все достойно быть освещенным, не все может быть сокрыто в тени), реакция на свет изображаемых людей (устремленность к источнику света, отворачивание, безразличие и т. д.).

Отсутствие эмпирического освещающего света в более древней европейской живописи вовсе не значит, что в ней вообще отсутствует категория света. Наоборот, она там доминирует и выражается при помощи света излучаемого: само произведение становится светоносным источником, с тем что понятие света соотносится с представлением о невидимом обычным глазом свете как атрибуте высшего Божества. Таков, например, свет в византийском сакральном искусстве. Наличие света (а точнее, светоносность) расценивается тут как присутствие (свидетельство) Божественного начала и как сопричастность ему. Как говорит Бычков (1977, с. 98–101), свет

играл важную роль на любом уровне византийской культуры. Весь мистический путь «познания» первопричины был связан в той или иной форме с созерцанием в себе «Божественного света». Преображенный человек мыслился как «просветленный». Свет, освещение, возжигание различных светильников и свечей в определенные моменты службы, светильничные молитвы, уподобления трикирия (трехсвечника) и дикирия (двухсвечника) при архиерейской службе — все это играло

большую роль в богослужении, литургическом пути приобщения к высшему знанию. Канун утрени завершился восклицанием предстоятеля: «Слава Тебе, показавшему нам свет!» Имелся в виду и свет солнца (восход) и свет Истины, ибо Иисус Сам сказал о Себе: «Я свет миру» (Иоанн 9:5). [] С другой стороны, свет, как фактор эмоционально-эстетического воздействия на психику зрителя, является важным выразительным средством, будучи включенным в художественную структуру. Последнюю задачу византийцы решили очень своеобразно и интересно. Их живопись пронизана светом; в ней нет какого-либо определенного светового источника, но существует три разных оппозиционных системы носителей света. Первой среди них является «золотая» система: золото фонов, нимбов, лучей и ассиста. Особенно силен эмоциональный эффект на искривленных поверхностях. Для того чтобы верно себе его представить, следует вспомнить, что византийские мозаики и иконы были рассчитаны на световой режим, отличный от имеющегося сейчас в музеях или церквях с музейным подсветом. Это была [...] совершенно своеобразная атмосфера теплого цветового света, трепетного, дробящегося, неровного [...]. В такой атмосфере золото теряло свою тяжесть, металлическую резкость и монотонность. Золотые кубики смальты, расположенные на вогнутых или искусственно искривленных поверхностях под разными углами, приобретали «нежное живописное мерцание». Нейтрализуя реальные источники света, они и сами превращались в источник «магического» как ирреального сияния, которое «возносит фигуру во внепространственную и вневременную среду, усиливая тем самым оторванность иконного образа от земли». [...] Эта светоносная среда включает в себя и зрителей [...]. Вторая светоносная система образована особыми приемами моделирования ликов, наложения пробелов. Темные пятна и движки светов располагаются на лицевом рельефе таким образом, что часто создают иллюзию излучения света самим ликом. [...] Третью световую систему в восточнохристианских мозаиках и иконах составляют краски: почти все они светоносны, а в мозаиках эта их светоносность еще усиливается блеском смальты. В световой атмосфере храма цветной свет локальных цветовых плоскостей противостоит в сложной художественной оппозиции «свет — свет» как свету золотых фонов, так и внутреннему свету ликов, возбуждая глубокий эстетический отклик у зрителя, на психику которого воздействует сложная свето-цветовая симфония, где, в сущности, нет места тени (ссылки на цитируемые источники, которые мы здесь опустили, см. на с. 187; на тему света и тени в искусстве и культуре см. также: Каган 1972; Завадская 1976; Данилова 1975 и 1984; Arnheim 1974a; Strzemiński 1974; Schone 1954; Beckwith 1969).

В литературных произведениях повествуемый или артикулируемый мир воспринимается как видимый безотносительно к наличию или отсутствию упоминаний о свете. Видимость тут почти никогда не мотивируется, кроме тех случаев, когда повествователь создает впечатление достоверности реляции путем ограниченности своей наблюдательной точки. Тут скорее всего следует говорить об осведомленности или знании, чем о зрительной записи создаваемого мира. На фоне этого постоянного свойства литературного мира вполне понятна неслучайность любых упоминаний о наличии или отсутствии света, а тем более — упоминаний источников света, характера этого света, его яркости или тусклости и т. д.

Один из самых показательных примеров функции и значения света в литературном произведении — *Мастер и Маргарита*. Здесь упомянуты едва ли не все его источники — костры, факелы, светильники, свечи, электрические лампы и ночники, луна и солнце, молнии и зарницы, звезды, рассветы и сумерки. Не менее разнообразны и формы самого света: лунные и солнечные лучи, «загорающаяся столбом пыль», «сверкающая река», «трепетный пугающий свет», «нестойкое трепетание небесного огня», «блистания», «беловатое пятнышко утренней звезды» и т. п. Персонажи романа то сторонятся света, лучей, то

разыскивают его, то страдают от него, то наоборот — обретают в нем умиротворение и «покой». Сам же свет то пассивен, то активен: просто освещает, пугает, жжет, меняет очертания видимого мира, выхватывает те или иные детали (по принципу театральных прожекторов: «Левая ступня попала в лунное пятно, так что отчетливо был виден каждый ремешок сандалии»), возносит или «загоняет [...] во тьму» и т. д.

Значительно слабее дифференцирована в романе темнота. Это прежде всего сумерки, крошечная тьма, темнота с сопутствующими им цветовыми характеристиками «черный», «фиолетовый», «серый», «белый».

Происходящие в романе события локализованы в древнем Ершалаиме и в современной Москве. Ершалаимские занимают всего одни сутки — в истории о Понтии Пилате счет ведется с раннего утра до ночи и следующего рассвета. Московские как будто несколько длительнее, но и они происходят в тот же обрядово-культовый период, что и Ершалаимские, т. е. во время первого весеннего полнолуния, предшествующего Пасхе. Здесь счет времени ведется уже не по солнцу, а по луне с заката солнца до очередного заката. Этот очевидный параллелизм превращает московские события в вариант исходных ершалаимских. Сдвиг же в «счете» времени первые моделирует как события 'ночного' мира, вторые же — как события 'дневного' мира.

Ершалаимский образец построен по следующей схеме: солнце, поднимающееся до зенита, — солнце, клонящееся к закату, — разразившаяся гроза и поглотившая предзакатное солнце крошечная тьма — выглянувшее вновь закатное солнце — сумерки — восход луны — лунная ночь — рассвет. «Реальный» московский вариант описан по аналогичной схеме: закат солнца — лунная ночь — день с предзакатным солнцем — все поглощающая гроза — вновь выглядывающее закатное солнце и радуга — лунная ночь. Двойной закат (солнце — гроза и тьма — солнце вечер) выведен в романе также и в третий раз — в момент колдовской смерти Мастера и Маргариты (в главе *Пора! Пора!*) — и он как раз и дает ключ к пониманию такого именно членения заката.

С первым закатом завершается земное бытие, со вторым, после грозы, — открывается мир вечности, межзакатная гроза и тьма — завершение земного и выход в вечное, в бессмертие.

Вечность проявляет себя в романе в трех разных вариантах. Один из них помечен только радугой и назван «светом». В земном романном мире он обнаруживается во второй фазе заката солнца: у Пилата оживает фонтан, появляются голуби, исчезают красная лужа и осколки кувшина; в случае Ивана Бездомного исчезает тоска, наступает покой, восстанавливается прежний «радостный» вид из окна, свежееет воздух; в прощальной сцене с Москвой появляется сказочная картина города: «аркой перекинувшись через всю Москву, стояла в небе разноцветная радуга, пила воду из Москвы-реки»; «бесчисленные солнца плавил стекло за рекою, где над этими солнцами стоял туман, пар раскаленного за день города», герои смотрят на «раскинувшийся за рекою город с ломаным солнцем, сверкающим в тысячах окон, обращенных на запад, на пряничные башни Девичьего монастыря». В эти моменты как бы осуществляется и наглядно демон-

стрируется смысл радуги — знамение Завета, мира между вечностью и людьми. Сама же вечность не выводится в самостоятельной форме нигде. И никто из героев романа в нее не попадает. Даже Мастер:

— Он прочитал сочинение мастера, — заговорил Левий Матвей, — и просит тебя, чтобы взял с собою мастера и наградил его покоем. Неужели это трудно тебе сделать, дух зла?

— Мне ничего не трудно сделать, — ответил Воланд, — и тебе это хорошо известно. — Он помолчал и добавил: — А что же вы не берете его к себе, в свет?

— Он не заслужил света, он заслужил покой, — печальным голосом проговорил Левий.

Сфера «покоя», куда забирает Мастера Воланд, являет собой идиллический «вечный дом», полную свободу, свободу от памяти, от Понтия Пилата. И в этой сфере есть свет: свет свечей и рассвета, который начинается «непосредственно после полуночной луны», но носит уже и не солнечный, и не лунный характер⁷²

Указанный Воландом путь не совпадает ни с лунной дорогой, по которой побежал Пилат, ни с «с солярной» (кстати, обернувшись назад, Мастер видит город «с разбитым вдребезги солнцем в стекле» и как «потухало сломанное солнце в стекле»). Отсюда легко заключить, что ни один из этих путей не обеспечивает Мастеру «заслуженного покоя» и что в лунный и солнечный свет вписана категория «беспокойства»

Третий вариант вечности — Воландов лунный мир. О характере этого мира красноречивее всего говорят две детали: разбитый кувшин и «невывсыхающая черно-красная лужа» возле сидящего в тяжелом каменном кресле Пилата «на каменистой безрадостной плоской вершине» и гости великого бала у Сатаны, особенно Фрида с ее платком. Дело в том, что данные детали непосредственно связаны с совершённым преступлением (Пилат разбивает кувшин в момент казни Иешуа) и как материализованное преступление перенесены в вечность. Самое любопытное, однако, то, что во вторую фазу заката солнца кувшин и лужа были убраны и что тем не менее они восстановлены в вечности. То, что сделано до первого заката, сделано окончательно и уже непоправимо, не подвластно человеку. Убранный кувшин можно еще читать и как намек на то, что Иешуа простил Пилату его вину, но что не простил ему Воланд, превращая разбитый кувшин в средство наказания, в вечное напоминание о содеянном. С этой точки зрения Воландов лунный мир оказывается миром наказующим.

Теперь, думается, легко заметить, что солнце и солнечный свет связаны в романе с человеческими земными делами; человек волен решать и поступать самостоятельно, а солнце лишь взвешивает его поступки или являет собой некий эталон нравственно правильных решений. Луна же и ее свет связаны с категорией «угрызения совести», «памяти о содеянном» Не случайно в земном варианте луна в романе сопряжена с беспокойством, раздвоением, помешательством и т. д. Но заметим, что «раздвоения» эти четко дифференцированы: Маргарита и Мастер награждены, Иван Бездомный «ученичествует», Пилат наказан.

Знаменательна финальная сцена *Эпилога*: Иван Бездомный каждый год в «весеннее праздничное полнолуние» снова переживает свою первую встречу с Воландом и казнь Иешуи. Указание на п р а з д н и ч н о с т ь вводит момент

соприкосновения с вечностью, с изначальным мифологическим событием, когда человек уже не властен что-либо изменить (см. примечание 75). Дополнительно это соприкосновение мотивируется выходом в онейрическое измерение, в сферу сновидения. Во сне Иван заново переживает удар «копьем в сердце привязанного к столбу и потерявшего разум Гестаса». В реальности отдаленным аналогом этого удара-укола является конкретный укол, с которым спешит на помощь страдающему Ивану его жена. Далее в тексте следует фраза:

После укола все меняется перед спящим. От постели к окну протягивается широкая лунная дорога [...]

Здесь слово «укол» в одинаковой степени относится к реальному уколу и к уколу-удару в сновидении. Сновидение завершается неистовыми потоками лунного света, «затопляющими постель» Ивана. Вот тогда и спит Иван Николаевич со счастливым лицом.

Наутро он просыпается молчаливым, но совершенно спокойным и здоровым. Его исколотая память затихает и до следующего полнолуния профессора не потревожит никто. Ни безносый убийца Гестаса, ни жестокий пятый прокуратор Иудеи всадник Понтийский Пилат.

Луна, как видно, оживляет память Ивана и исцеляет ее. Память Ивана возводится, таким образом, в ранг архетипной памяти, памяти об изначальной жестокости. В итоге же Иван становится носителем высокой нравственности (не случайно он и историк, и «ученик» Мастера), ответственности за судьбы мира сего. Последнее подсказывается следующей деталью сновидения Ивана:

Будит ученого и доводит его до жалкого крика в ночь полнолуния одно и то же. Он видит неестественного безносого палача, который, подпрыгнув и как-то ухнув голосом, колет копьем в сердце привязанного к столбу и потерявшего разум Гестаса. Но не столько страшен палач, сколько неестественное освещение во сне, происходящее от какой-то тучи, которая кипит и наваливается на землю, как это бывает только во время мировых катастроф (разрядка моя. — Е. Ф.).

Солнечный закат разбит в романе на две фазы, разъединенные необычной грозой и тьмой. Что значат эти гроза и тьма? Рассмотрим их исходный образ:

Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла невидимый прокуратором город. Исчезли висячие мосты, соединяющие храм со страшной Антониевой башней, опустилась с неба бездна и залила крылатых богов над гипподромом. Хасмонеи дворец с бойницами, базары, караван-сарай, переулки, пруды... Пропал Ершалаим — великий город как будто не существовал на свете. Все пожрала тьма, напугавшая все живое в Ершалаиме и его окрестностях. Странную тучу принесло со стороны моря к концу дня, четырнадцатого дня весеннего месяца нисана.

Она уже навалилась своим брюхом на Лысый Череп, где палачи поспешно кололи казненных, она навалилась на храм в Ершалаиме, сползла дымными потоками с холма и залила Нижний Город. Она вливалась в окошки и гнала с кривых улиц людей в дома. Она не спешила отдавать свою влагу и отдавала только свет. Лишь только дымное черное варево распарывал огонь, из крошечной тьмы взлетала вверх великая глыба храма со сверкающим чешуйчатым покровом. Но он угасал во мгновение, и храм погружался в темную бездну. Несколько раз он выскакивал из нее и опять проваливался, и каждый раз этот провал сопровождался грохотом катастрофы.

Другие трепетные мерцания вызывали из бездны противостоящий храму на западном холме дворец Ирода Великого, и страшные безглазые золотые статуи взлетали к черному небу, простирая к нему руки. Но опять прятался небесный огонь, и тяжелые удары грома загоняли золотых идолов в тьму.

Ливень хлынул неожиданно, и тогда гроза перешла в ураган. В том самом месте, где около полудня, близ мраморной скамьи в саду, беседовали прокуратор и первосвященник, с ударом, похожим на пушечный, как трость переломило кипарис. Вместе с водяною пылью и градом на балкон под колонны несло сорванные розы, листья магнолий, маленькие сучья и песок. Ураган терзал сад.

Данная гроза носит явно апокалиптический характер — она не природное явление, а проявление сверхъестественных сил. Ее непостижимость выражена хотя бы в виде оксюморона «опустилась с неба бездна» и парадокса «залила [...] пруды». Другой парадокс заключается в том, что эта туча-тьма насыщена светом («Она не спешила отдавать свою влагу и отдавала только свет»), но светом огненным («дымное черное варево распарывал огонь»; «опять прятался небесный огонь»), активным, который «вызывает» из бездны и опять в нее «загоняет» земной мир, как в апокалиптической картине «второй смерти», т. е. окончательного ниспровержения в небытие. Самое же интересное то, что этот «небесный огонь» в первую очередь карает языческую земную сферу: «опустилась с неба бездна и залила крылатых богов над гипподромом», т. е. «конные статуи»⁷³. Ершалаимский храм «со сверкающим чешуйчатым покровом», о котором прежде в романе говорилось еще и так: «с золотою драконовой чешуею вместо крыши»; «золотых и долов», украшающих дворец Ирода Великого⁷⁴. Данное обстоятельство подсказывает, что «небесный огонь» и всепоглощающая тьма принадлежит к не-языческой, к истинной сакральной сфере, что это — второй, грозный Божественный лик.

Еще одна черта этой сакральной сферы проявляется в сломанном кипарисе. Кипарис как таковой вводит смысл смерти (традиционно считается кладбищенским деревом; у древних греков он был связан с подземными, inferнальными богами; у римлян он связан с культом Плутона, властителя подземного мира, и часто определяется как «фунеральный»; см. статью *Cypress* в: *Cirlot* 1981, p. 75). С другой стороны, он находится как раз в том месте, где шел разговор Пилата с первосвященником, разговор относительно судьбы Иешуа, и где у Пилата промелькнула мысль о бессмертии («"Бессмертие... пришло бессмертие... Чье бессмертие пришло? Этого не понял прокуратор, но мысль об этом загадочном бессмертии заставила его похолодеть на солнцепеке»). А далее в видимом прокуратором мире происходит следующая перемена: «Хорошо, — сказал Пилат, — да будет так. — Тут он оглянулся, окинул взором видимый ему мир и удивился происшедшей перемене. Пропал отягощенный розами куст, пропали кипарисы, окаймляющие верхнюю террасу, и гранатовое дерево, и белая статуя в зелени, да и сама зелень. Поплыла вместо этого всего какая-то багровая гуща, в ней закачались водоросли и двинулись куда-то, а вместе с ними двинулся и сам Пилат»). Знаменующий смертность кипарис — сломан (как раньше при

мысли о бессмертии пропали опять-таки «кипарисы»; «розы», предположительно иерихонские, т. е. символизирующие собой смерть и воскресение; «гранатовое дерево» с таким же смыслом смерти; «зелень» со смыслом земного преходящего, быстротечного бытия; «белая статуя», где 'белизна' может читаться как знак 'смерти', а 'статуя' как знак 'неживого' или как знак 'ложного божества-идола'; наконец, 'оглядка' — «он оглянулся», — отсылающая к библейской оглядке Лотовой жены и вводящая смысл как наказания за неверие, так и более общий — приобщение к смерти). А это означает, что сломанный кипарис есть указание на власть над смертью, что этой сокрушительной силой грозной тучи устранена смерть, что действительно тут дан знак б е с с м е р т и я. Конечно, в вечнозеленом кипарисе можно усматривать также и смысл как раз обратный — вечности (равно как в иерихонских розах с их способностью 'воскресать'; в гранате — с его символикой периодических возрождений; в статуе — с ее признаком 'долговечности'; в зелени — с ее признаком 'жизни'), но вечности особой. Дело в том, что завершающий грозу ураган несет розы, листья магнолий, маленькие сучья вместе с водяной пылью и песком. Пыль и песок, а отчасти и вода, — знаки преходящего бренного мира, знаки темпоральности. Обрамление остальных элементов упоминания о пыли и песке и их расположение в одном ряду говорит о том, что приписываемый этим элементам (розам, зелени, а также кипарису) смысл вечности — не истинен, что это лишь мнимые знаки вечности (равносильные языческим идолам). Перед Пилатом демонстрируется бренность всего земного и грозное лицо Бессмертия.

После урагана снова появляется солнце. В московских вариантах грозы, наблюдаемых Иваном, Мастером, Маргаритой, Воландом, эта фаза заката помечена знаменем Завета — радугой. В случае Пилата радуга отсутствует, а солнечные лучи не доходят до площадки, на которой сидит Пилат:

В это время солнце вернулось в Ершалаим и, прежде чем уйти и утонуть в Средиземном море, посылало прощальные лучи ненавидимому прокуратором городу и золотило ступени балкона (разрядка моя. — Е. Ф.)

Свой мирный лик сакральная вечность кажет только Ершалаиму, Пилат же обречен и низвергнут в бездну (доказательство этому — перенесенные в вечность разбитый кувшин и черно-красная лужа). Межзакатная тьма — это тот предел, за которым ничего уже не меняется и ничего из содеянного нельзя исправить. Сомневаться и поправлять можно лишь в период всего солнечного цикла от восхода до первой фазы заката. Этот период построен в романе как время испытания свободной воли человека. Поэтому тут солнце всегда неумолимо поднимается к зениту и клонится к закату и поэтому оно распространяет невыносимый жар.

После грозы ничего не меняется и человек не властен что-либо изменить. Попытки Пилата исправить свою ошибку уже безуспешны. Даже в окружающем его ершалаимском мире наступает свое восстановление вечности, контакт с первоизданным миропорядком — наступил в этом мире субботний праздник, момент

библейского завершения всех дел⁷⁵ Вся последующая романная судьба Пилата ознaменована именно чувством недовершенности, недосказанности, тогда как остальные персонажи обретают покой (Мастер, Маргарита, Бездомный, Левий Матвей; в случае Мастера его земные дела завершаются также огнем, сжигающим его земной дом, рукопись его романа, но роман он знает наизусть и забирать рукопись с собой в вечность ему нет надобности; интересно, кроме того, отметить, что роман о Понтии Пилате рассказывается или проявляется в сновидении уже после грозы, после второго заката солнца, т. е. в измерении неизменного, вечности, но — лунного характера).

Есть в романе и еще две световые сферы, которые локализованы вне солнечной и вне лунной световых сфер. В случае истории о Пилате — это затемненные комнаты дворца Ирода Великого, сумерки, вообще тень и праздничная сфера Ершалаима, помеченная в романе светильниками, состоящими с лунной. В случае московской истории — это опять сумерки, темнота и всевозможные варианты искусственного освещения.

Самые решающие и самые двусмысленные поступки Пилата локализованы в сфере теней или искусственного освещения (от солнца он прикрывает глаза ладонью; беседу с Афранием он ведет во внутренней затененной комнате; с Леви-ем разговаривает при светильниках). Эта внелунная и внесолнечная сфера наиболее безнравственна и наиболее преступна. Именно в эти моменты Пилат пытается совратить Иешуа на путь 'защитной' лжи, а с Афранием изъясняется на 'анти-языке' (что отмечено также в названии главы *Как прокуратор пытался спасти Иуду из Кириафа*, где слово «спасти» следует читать двояко: как «убить» и как «оправдать себя» хотя бы в небольшой степени, с тем что последнее сообщает тогда смысл 'иуды' самому Пилату).

Окончательно статус этой сферы раскрывается в сценах прихода к Пилату и ухода от него Афрания. Эти приходы и уходы состоялись дважды. Первая пара — в самом конце грозы и в начале сумерек. Вторая — в лунную ночь.

Под конец грозы прокуратор «постоянно поворачивает лицо к саду на встречу водяной пыли и песку» и «кого-то ждет, нетерпеливо ждет». Через некоторое время «пелена воды перед глазами прокуратора стала редеть».

Над Ершалаимом плыло уже не фиолетовое с белой опушкой покрывало, а обыкновенная серая арьергардная туча. Грозу сносило к Мертвому морю. [...]

Тут издали, прорываясь сквозь стук уже совсем слабенького дождика, донеслись до слуха прокуратора слабые звуки труб и стрекотание нескольких сот копыт. Услышав это, прокуратор шевельнулся, и лицо его оживилось. Ала возвращалась с Лысой Горы, судя по звуку, она проходила через ту самую площадь, где был объявлен приговор.

Наконец услышал прокуратор и долгожданные шаги, и шлепанье на лестнице, ведущей к верхней площадке сада перед самым балконом. Прокуратор вытянул шею, и глаза его заблестели, выражая радость.

Между двух мраморных львов показалась сперва голова в капюшоне, а затем и совершенно мокрый человек в облепившем тело плаще. Это был тот самый человек, что перед приговором шептался с прокуратором в затемненной комнате дворца и который во время казни сидел на трехногом табурете, играя прутиком.

Получив и поняв поручение «спасти» Иуду, Афраний уходит так:

— Имею честь, — сказал начальник тайной службы и, повернувшись, пошел с балкона. Слышно было, как он хрустел, проходя по морскому песку площадки, потом послышался стук его сапог по мрамору меж львов. Потом срезало его ноги, туловище и, наконец, пропал и капюшон. Тут только прокуратор увидел, что солнца уже нет и пришли сумерки.

Показательны следующие детали. Прокуратор всматривается в «водяную пыль и песок» и оттуда кого-то «ждет». Далее, он ничего не видит, а только слышит стук «нескольких сот копыт», через который потом улавливает шаги и «шлепанье» ожидаемого гостя. Гость появляется не сразу — сначала показывается «голова в капюшоне», затем весь человек «в облепившем тело плаще», при этом — «Между двух мраморных львов». Иначе говоря, гость Пилата постепенно возникает из мира, поверженного грозой, из бездны; дополнительно уподоблен при этом статую (ср. замечание об «облепившем тело плаще»; «капюшон» же — постоянное его свойство: даже в затемненной комнате он его не снимает, что превращает Афрания в существо сумерек и мрака). Составленный по принципу оверлэппинга (overlapping) уход моделирует его повторное погружение в мрак, в бездну, во внесветовую сферу («срезало ноги, туловище и, наконец, пропал капюшон»). Интересно и то, что, выполняя поручение Пилата, Афраний действует в тени и как раз в тот момент, когда еще не зажглись праздничные субботние светильники (ср. встречу с Низой).

Второй приход Афрания дан уже без подробностей и отмечен только одной деталью:

Прежде чем начать говорить, Афраний, по своему обыкновению, оглянулся и ушел в тень и, убедившись, что, кроме Банги, лишних на балконе нет, тихо сказал:

— Прошу отдать меня под суд, прокуратор. Вы оказались правы. Я не сумел уберечь Иуду из Кириафа, его зарезали. Прошу суд и отставку.

Уход же состоялся перед объяснением Пилата с Левием Матвеем:

Афраний уже уходил в сад, а за спиной Пилата в руках слуг уже мелькали огни. Три светильника на столе оказались перед прокуратором, и лунная ночь тотчас отступила в сад, как будто бы Афраний увел ее с собою. Вместо Афрания на балкон вступил неизвестный маленький и тощий человек рядом с гигантом кентурионом. Этот второй, поймав взгляд прокуратора, тотчас отступил в сад и скрылся.

Афраний не только существо мрака, но распространяет мрак — уводит луну с собой. Эта деталь, однако, характеризует не столько Афрания, сколько Пилата. И свою решающую беседу с Левием он проводит вне лунного света. Отсутствие лунного света и наличие искусственного (светильников) играет тут роль оценочной категории, указывающей на неискренность Пилата. И в этом случае он стремится получить оправдание себя вне инстанций наивысшего ранга, т. е. вне солнечного или лунного света.

В московской истории сохраняются те же оппозиции разных вариантов света, что в истории Пилата. Место праздничного 'языческого' освещения занимает тут аналогичный по функции электрический свет. Электрический свет диффе-

ренцирован по степени его мощности. Самый сильный дан в двух локусах, но в одно и то же время: в анатомическом театре и в Доме Грибоедова:

Далеко, далеко от Грибоедова, в громадном зале, освещенном тысячесвечовыми лампами, на трех цинковых столах лежало то, что еще недавно было Михаилом Александровичем. [...]

И ровно в полночь [...] что-то грохнуло, зазвенело, посыпалось, запрыгало. И тотчас тоненький мужской голос отчаянно закричал под музыку «Аллилуйя!!!». Это ударил знаменитый грибоедовский джаз. Покрытые испариной лица как будто засветились, показалось, что ожили на потолке нарисованные лошади, в лампах как будто прибавили свету, и вдруг, как сорвавшись с цепи, заплясали оба зала, а за ними заплясала и веранда. [...]

Словом, ад.

Эти два локуса знаменуют собой в романе омертвевшую, вненравственную сферу. Чем мягче и слабее электрическое освещение, тем выше нравственность. Таково освещение в психиатрической лечебнице, куда попали Мастер и Иван. В сцене раздвоения Ивана сопоставлены друг с другом два типа света — свет ночника и лунный:

Теперь Иван лежал в сладкой истоме и поглядывал то на лампочку под абажуром, льющую с потолка смягченный свет, то на луну, выходящую из-за черного бора, и беседовал сам с собою.

Эти два типа света соответствуют двум Иванам: слабый электрический — «ветхому, прежнему Ивану», который все слабее отстаивает сторону Берлиоза, а лунный — «новому Ивану», который все сильнее склоняется на сторону Воланда. Впоследствии в романе Ивану сопутствует уже только лунный свет (упомянутой в финале горящей лампы он не видит — спит и видит лунное наводнение). Иван становится носителем высокой нравственности.

Большую роль играет лампа и в судьбе Мастера. Соответственно своим античным коннотациям (см. статьи «*Lamp*» и «*Light*» в: *Cirlot* 1981, p. 176, 187, 188) она соотнесена здесь с творческими и духовными (психическими, нравственными) качествами Мастера. Особо показателен в этом отношении следующий эпизод, где лампа являет собой как бы источник психических сил Мастера:

[...] я стал бояться темноты. Словом, наступила стадия психического заболевания. Стоило мне перед сном потушить лампу в маленькой комнате, как мне казалось, что через оконце, хотя оно и было закрыто, влезает какой-то спрут с очень длинными и холодными щупальцами. И спать мне пришлось с огнем⁷⁶

Смысл же сумеречной сферы и ее спрутоподобного характера раскрывается в главе *Пора! Пора!*, когда в предгрозовом свете кто-то пытается пролезть в окошко в комнату Мастера:

В этот момент в оконце показались тупоносые ботинки и нижняя часть брюк в жилочку. Затем эти брюки согнулись в коленке, и дневной свет заслонил чей-то увесистый зад.

— Алоизий, ты дома? — спросил голос где-то вверх над брюками за окном.

— Вот, начинается, — сказал мастер.

— Алоизий? — спросила Маргарита, подходя ближе к окну, — его арестовали вчера. А кто его спрашивает? Как ваша фамилия?

В то же мгновение колени и зад пропали, и слышно было, как стукнула калитка, после чего все пришло в норму. Маргарита повалилась на диван и захохотала так, что слезы потекли у нее из глаз.

Спрутоподобие (хотя в данном случае и смешное) гостя Алоизия, переключка имени Алоизия с именем Афрания, тот же, что и при описании Афрания, принцип оверлэппинга, такой же акцент на брюках, как и прежде на 'облепившем тело' плаще, мифологические коннотации окна, 'увод' «дневного света», как раньше — «луны», — все это вписывает в пугающую Мастера темноту зловещий смысл фальшивости, трусости, предательства, безнравственности (здесь, правда, в пародийном варианте, но не менее разрушительном, чем ершалаимский инвариант). Не без значения здесь, конечно, и этимологический смысл имени «Алоизий», от древне-верхне-немецкого Alwisi — 'всепамятливый', 'всемудрый', 'всезнайка'

Мы рассмотрели, конечно, только некоторые разновидности света в *Мастере и Маргарите* и далеко не все их смыслы и функции. Нам важно было другое: показать, что свет бывает одним из серьезнейших материалов художественной литературы. В заключение заметим еще, что свет и тьма, день и ночь, рассвет и вечер (равно как и другие явления) не являются носителями готовых значений. Свои значения они получают в конкретной системе как за счет актуализации накопленных культурой коннотаций, так и за счет соотношения с другими явлениями мира произведения и за счет более или менее постоянной оценочной шкалы (часто выражаемой на комментарном уровне произведения). Поэтому значения света и темноты могут у разных авторов получать прямо противоположные смыслы. Так, например, в поэзии Тютчева и Фета наивысшее место по шкале ценностей получает ночь и ночные разновидности света (лунный, звездный; а у Фета часто вообще не имеющий источника и называемый «ночными лучами»), а день с его светом (солнечным или просто «блеском») попадает в мир низких и отрицаемых ценностей. Лунный свет настолько важен в системе Тютчева, что луна в его стихотворениях часто выступает днем, рядом с солнцем. И хотя тогда она почти незаметна, тем не менее именно дневная еле различимая луна (а также невидимые дневные звезды) получает высшую оценку, чем луна ночная (на тему «дневного месяца» у Тютчева см.: Алексеев 1971).

День в этой поэзии расценивается как временное, суетное земное бытие, которому противостоит непреходящее, вневременное, возвышенное бытие. Оно проявляется ночью (реже днем, но тогда дневная земная жизнь теряет целый ряд признаков реальности и уподобляется жизни вневременной). Часто в виде сумрака, темноты. Данная темнота — не прямое отсутствие дневного света, эта темнота может выступать с равным успехом также и при дневном свете. Эта темнота сама есть — свет, но свет особый, Божественный, недоступный обычному глазу. Вот одно из толкований 'светотьмы' в наиболее влиятельной традиции (цитированная выдержка из эпистолы Дионисия Ареопагита воспроизводится здесь за: Аверинцев 1976b, с. 54):

Божественный мрак — это и есть свет неприступный, в котором, как сказано в Писании, обитает Бог. Свет этот незрим по причине чрезмерной ясности и недостижности по причине избытка сверхсущностного светолития, и в него вступает всякий, кто сподобился познавать и видеть Бога именно через то самое, что он больше ничего не видит и не познает, но воистину возвышается над видением и над познанием, продолжая знать только одно: что Бог во всем, как чувственном, так и умопостигаемом.

Мрак, темнота в данном истолковании — это самый интенсивный сакральный свет. Само собой разумеется, что ни у Тютчева, ни у Фета данный тип света не имеет сугубо религиозного смысла. Категория 'сакрального' выступает у них как наивысшее проявление божественности природы вообще. Их 'Бог' скорее языческий или эмоциональный, чем культовый. Соответственно и свет становится глубинным первоэлементом мироздания, одной из наиболее идеальных форм существования мира. Слиться с природой значит у Тютчева также и раствориться в сумраке, потерять обособленность (характерную для земного бытия), погрузиться в состояние небытия, которое в свою очередь означает полную гармонию и полное умиротворение (ср., например, стихотворение *Тени сизые сместились...*).

Аналогично и у Фета. Как ночные лучи означают и выражают наивысшую стадию бытия, так и «сияющая ночь» (без указания источника света) означает мир, исполненный гармонии, мир в его вершинном бытии.

Напомним, что «мир» у обоих поэтов понимается как «все сущее», как все мироздание целиком, как весь мировой универсум. Если «день» являет собой несовершенную форму бытия, а «ночь» — его совершенство, то понятно, что мир дня и мир ночи должны принципиально отличаться друг от друга по своему строению. Как правило, мир дня разбит на две сферы — земную и небесную, низ и верх, резко отличающиеся друг от друга. Низ, земной мир, материален, заполнен, подвижен (т. е. суетен), красочен (т. е. суетно пёстр), шумен и т. д., небесный же мир, верх, наоборот — имматериален, незаполнен ('пуст' = просторен, спокоен, несуетен), монохромен или монотонен, что должно читаться как знак цельности, идеального единства (ср. в *Осеннем вечере* у Тютчева: «Туманная и тихая лазурь»), исполнен тишины. Низу, земному миру свойственна категория времени, преходящего — отсюда на земле у Тютчева и у Фета локализованы времена года, времена суток и т. д., мир же небесный — вневременен, что выражается при помощи «беззакатного дня» поверх туманной дымки вверх или поверх облаков; при помощи упоминания о сияющих, но невидимых при солнце звездах; при помощи одновременного пребывания на небе солнца и луны (у Тютчева) и т. д.

Мир ночи снимает эти различия, но при помощи специальной конструкции, которая позволяет элиминировать земной низ и превратить его в сферу, не отличимую от верхнего небесного мира. Тютчев вводит категорию 'бездны', которая ночью удваивается и окружает его «Я» со всех сторон. Более разнообразна система у Фета. Его «Я» воспаряет в пространстве и также оказывается окруженным со всех сторон беспредельностью (ср. *На стоге сена ночью нежной...*); появляется зеркальная гладь воды, отражающая в себе усеянное звездами небо, а

«Я», как правило, помещается в лодке на середине этой глади (пруда, широкой спокойной реки) и опять со всех сторон окружается небом (ср. *Какое счастье: и ночь, и мы одни!.. На лодке* и многие другие стихотворения). Эта же функция отражающей зеркальной глади воды передается иногда росе в степи и дополнительно подкрепляется общим 'акватическим' языком описания земли и неба (ср. в: *Как нежишь ты, серебряная ночь...*: «Какая ночь! Алмазная роса Живым огнем с огнями неба в споре, Как океан, разверзлись небеса, И спит земля — и теплится, как море»).

Уподобление земли и неба в системах этих обоих поэтов строго закономерно — это всегда уподобление земли небу, а не наоборот. Строго закономерна и степень этого уподобления: чем сильнее сходство земли с небом, тем интенсивнее переживается земное бытие и его единство с бытием вселенским; чем сильнее разница между землей и небом, тем трагичнее земное бытие, тем недоступнее такое единство и тем невозможнее слияние как с основами, сущностью мироздания, так и с другой личностью (у Фета — с любимой; о поэтической системе Тютчева см. в: Тархов 1972; о поэтической системе Фета в: Faruno 1975b).

5.3. ЗВУК. ТИШИНА

Как и в случае света, мир литературного произведения безразличен в звуковом отношении — он ни звучащ, ни безмолвен. Это значит, что звуки в литературный мир должны специально вводиться при помощи дополнительных операций; упоминаний о звучании или беззвучии; упоминаний о таких объектах, которым звучание или безмолвие свойственно постоянно; звуковой организации текста, призванной озвучивать создаваемый мир (что чаще всего получает вид ономастопеи — имитации звуковой характеристики, свойственной называемому явлению или предмету)⁷⁷

В самых общих чертах мир произведения может распадаться на два противостоящих полюса: на наполненный звуками и на беззвучный, с разными их толкованиями и разными оценками. Беззвучный мир может, например, восприниматься как зловещий, замкнутый в себе, отчужденный, избегающий контакта (некоммуникативный), нечто утаивающий, скрывающий свою сущность, а звучащий — как привычный, открытый, коммуникативный, безопасный. Но и наоборот: беззвучность, тишина, молчание может рассматриваться как высшая форма бытия, мудрости, благородства, а наполненность звуками — как разногласица, неконтактность, бессмысленный шум, ложная форма бытия и т. д.

Возможны и парадигматические, градуальные построения: устремленность мира к полюсу тишины с постепенным убыванием звуков; устремленность к полюсу звуковому, с постепенным нарастанием мощности и разнообразия звуков (убывание «тишины» невозможно — тут возможно лишь сокращение беззвучных интервалов между упоминаемыми звуками и переход от разрозненных и дискретных звуков к недискретному и неразрозненному звуковому потоку).

Далее, сама соносфера (звуковой мир) может быть в разной степени дифференцирована — на звуки дискретные и недискретные, естественные (природные) и искусственные (например, механические, музыкальные и т. п.), человеческие и нечеловеческие, а эти в свою очередь на артикулируемые, членораздельные, и неартикулируемые, нечленораздельные, речевые и физиологические, контролируемые и неконтролируемые, добровольные и вынужденные, звуки-симптомы, звуки-сигналы, звуки-знаки и т. д. (например, пение и вой, окрик и вскрик, стон и свист, выстрел, колокольный звон и т. п.).

Одно из последних стихотворений Тютчева выглядит так:

Впросонках слышу я — и не могу
Вообразить такое сочетание,
А слышу свист полозьев на снегу
И ласточки весенней щебетанье.

Воспринимаемый субъектом мир состоит из взаимоисключающих компонентов и смыслов: «зима — весна», «полозья — ласточка», «свист — щебетанье», в которых отчетливо выдвигаются следующие признаки: «верх — низ», «живое — неодоушевленное», «печальное — веселое», «грубое (свист) и нежное (щебетанье)», «пассивное (снег) — активное (ласточка)», а также возможные символические смыслы, заключенные в подразумеваемых 'саях' и в «снеге» (сани как атрибут погребального обряда, употреблявшийся независимо от времени года — см. Афанасьев 1865, с. 580–581; снег как сон, забвение, тяжесть и т. д.) и в «ласточке» (ласточка как психея, мысль, духовный мир и т. п.). Данное сочетание можно понимать двояко. С одной стороны, как модель абсурдного мира, как хаос (ср. у раннего Тютчева *Вечер мгlistый и ненастный...*, где безумие мира выражено при помощи невозможного вечером и в ненастье пения жаворонка — см. 3.1). Но с другой — как осуществившуюся гармонию и непротиворечивость мира. Тогда сочетание «зимы» и «весны» следовало бы понимать как глубинную одновременность мира, как отсутствие земной темпоральной оси; сочетание «полозьев на снегу» и «ласточки» — как снятие границы и противоречия между низом и верхом; сочетание грубого «свиста» с нежным «щебетаньем» — как устранение ценностных иерархических различий; сочетание «снега» и «ласточки» — как примирение материального и духовного, смерти и жизни и т. д.

Это второе прочтение находит определенное основание как в исходной ситуации *Впросонках слышу я...* предполагающей состояние полусна и полуяви, так и в других текстах Тютчева, например, в *Певучесть есть в морских волнах...* Здесь мир решен в звуковых терминах. Причем природная соносфера («морские волны», «шорох камышей», «стихийные споры») расценивается как гармония, как особая — мифологическая — музыкальность («стройный мусикийский порох»), как «невозмутимый строй» и «Созвучье полное». Иначе рассматривается человеческая соносфера. Тут мы имеем и внутренний разлад («Душа [...] поет», но «ропщет мыслящий тростник», где под «тростником» понимается человеческое земное бытие), и разлад с природой, несовпадение с ее соносферой:

И отчего же в общем хоре
 Душа не то поет, что море,
 И ропщет мыслящий тростник?

Мир земного бытия, мир низа, движенья, пестроты, яркого света и блеска, мир дня насыщен у Тютчева также и з в у к а м и, противостоящий же ему мир вселенского бытия, мир ночи, верха и т. д. исполнен покоя, тишины, и не «звук», а «г у л а». Ср. в *Тени сизые сместились...*:

Тени сизые сместились,
 Цвет поблекнул, звук уснул –
 Жизнь, движенье разрешились
 В сумрак зыбкий, в дальний гул...

Или в *Как сладко дремлет сад темно-зеленый...*:

На мир дневной спустилася завеса;
 Изнемогло движенье, труд уснул...
 Над спящим градом, как в вершинах леса,
 Проснулся чудный, еженощный гул...
 Откуда он, сей гул непостижимый?..

В отличие от «звука» или «звуков», имеющих земной характер, «гул» возводится в ранг признака или формы внеземного бытия. Кроме того, «гулу» свойственна недискретность в двух отношениях одновременно. Он и слияние или недифференцированность звуковых «голосов» отдельных явлений — и непрерывность (в отличие от прерывности и разрозненности житейских звуков). Кроме того, «гулу» свойственна монохрония или монотония в отличие от пестроты «звуков» (аналогичное требование выполняется в системе Тютчева также и по отношению к цвету: земной яркости, красочности, пестроте противостоит монотония или даже бесцветность).

В системе Фета звук (без разбиения на разновидности) имеет несколько вариантов: звук земного бытия, звук как космическая категория, который в свою очередь может быть как слышимым (сакральный звук колоколов, например в стихотворении *Грезы*), так и неслышимым, б е з з в у ч н ы м з в у к о м и, кроме того, звуком-струей, звуком-дуновением, например:

Поделись живыми снами,
 Говори душе моей;
 Что не выразишь словами –
 Звуком на душу навей.

Фетовский звук являет собой эквивалент невербального, высшего средства общения: на одном уровне — средства связи со вселенским бытием, на другом — «языка любви». В обоих случаях этот неслышимый «беззвучный звук» сопричастен д у ш е, духовной сути мира или духовной сущности человека. Общение при помощи «звуков» (антитезиса «слов») является, таким образом, обще-

нием непосредственного типа: «душа Я — душа любимой» или «душа Я — вечность, душа вселенская» (ср. в *Как отрок зарею...*: «Я звука душою Ищу, что в душе обитает»; или в *Я видел твой млечный, младенческий волос...*: «Я понял те слезы, я понял те муки, Где слово немеет, где царствуют звуки, Где слышишь не песню, а душу певца. Где дух покидает ненужное тело»).

Тождество души и звука позволяет создать такую разновидность звука, как «веющий звук». Если учесть мифологические и библейские представления о душе как о в д у н о в е н и и, если к тому же учесть евангельскую связь голоса-Логоса с духом, то Фетовский «веющий звук» не что иное, как именно «душа-вдуновение». «Звук» и «дуновение» оказываются лишь разными названиями одного и того же. В этом смысле строка «И веет, как тогда, во вздохах этих звучных» в стихотворении *Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...* целиком тавтологична: «веять», «вздохи», «звучно» — лишь по-разному названные проявления души «ты» (анализ этого стихотворения см. в: Faruno 1975b; здесь уместно напомнить о евангельской метафоре ветра как воплощения Духа Божьего, как разновидности Логоса, метафоре, которая была сильно распространена в средневековой богословской литературе и которая наглядно реализовалась в средневековой иконописи, особенно с сюжетом Благовещения — на эту тему см. хотя бы: Данилова 1977 и 1984, с. 27–30, 65–74).

Фетовский беззвучный «звук-дуновение-душа» — предельно интенсивная стадия бытия, граничащая с самоисчерпанием и самоизничтожением. Ср., например, в стихотворении *Людские так грубы слова...*:

Людские так грубы слова,
Их даже нашептывать стыдно!
[...]
Вот роза раскрыла уста, —
В них дышит моленье немое,
[...]
Вот, нежа дыханье и взор,
От счастья роза увяла
И свой благовонный убор
К своим же ногам разроняла.

Если учесть имеющееся тут резкое отрицание вербальной коммуникации, «грубости», которой не в состоянии смягчить даже «шепот», то знаменитое

Шепот, робкое дыханье,
Трели соловья,
Серебро и колыханье
Сонного ручья.

следовало бы понимать так, что «шепот» в нем являет собой н е с л о в е с н ы й вид общения, что он тут синонимичен «робкому дыханью», «Трелям соловья» и беззвучному «колыханью Сонного ручья» (конечно, «серебро» позволительно читать и как мерцание в свете луны, а вернее, «ночного света» — см. 5.2, и как

журчание ручья, но важно, однако, что данное переименование журчания в «серебро» элиминирует из текста или по крайней мере сильно редуцирует категорию звучащего звука). Аналогично должны читаться и «трели соловья», т. е. безотносительно к их звуковому аспекту, так как они невербальный «язык любви», «песнопения».

«Песня», «песнопение» имеют у Фета невербальный и беззвучный характер и выражают трепет души. Ср. хотя бы *Сияла ночь...* и *День проснется — и речи людские...* где «раздраженной волне речей людских» противопоставлены «зыбучие струи песнопенья» лирического «Я», которые выражают «ласковой думы волненья» и «сердца напрасную дрожь».

Первые восемь стихов стихотворения Ахматовой *Творчество* строят сложную картину соносферы «Я»: внешние звуки («бой часов», «раскат стихающего грома») отчетливы и определены; внутренние звуки пребывающего в дремотном состоянии «Я» неразличимы и смешаны, они создают нерасчленимый поток («Неузнанных и пленных голосов [...] и жалобы и стоны, [...] в этой бездне шепотов и звуков», где «неузнанность» вводит ассоциации с потусторонним inferнальным миром), который сменяется затем одним недискретным звуком («Встает один, все победивший звук»).

В последних восьми стихах окруженный «непоправимой тишиной» «звук» сменяется «словами» и «рифм сигнальными звоночками». То есть снова появляется признак дискретности звукового потока и его организованности («рифм [...] звоночки»), но не исходной монотонной и механической организованности «боя часов». В финале текста этот звуковой поток «слов» и «звоночков» опять образует одно целое, но уже беззвучное, смысловое: «И просто продиктованные строчки Ложатся в белоснежную тетрадь».

Звуковой мир текста построен тут, как видно, по принципу эволюции от одной формы бытия к другой: от внешней стихийной к вновь выведенной наружу стихотворной; от несловесной формы к словесной. Одни признаки звуков тут убывают, другие нарастают, а некоторые из них сохраняются (например, дискретность и ритм боя часов), но претерпевают качественное изменение (превращаясь в «звоночки рифм»).

Интересно и еще одно различие и его эволюция. Начальные звуки носят принудительный характер («В ушах не умолкает бой часов») и не имеют коммуникативного свойства — связь с «Я» тут чисто механична. Конечные звуки («слова» и «рифм [...] звоночки») сохраняют некоторый оттенок принудительности («послышались», «продиктованные»), но уже коммуникативны, при этом — в обоих направлениях: устанавливается связь двусторонняя между звуками и «Я» (ср. «слова», «сигнальные (звоночки)», «продиктованные» и «я начинаю понимать»). Во внутренней соносфере слышимые звуки также имеют коммуникативный характер («Мне чудятся и жалобы и стоны»; «в этой бездне шепотов»), но они еще не различимы для «Я» («Неузнанных и пленных голосов»). Превратившись в звуки стихотворной речи, они уже различаются «Я» и понятны этому «Я». Отчасти их печальный характер («жалобы и стоны») смягчается в финале («легких рифм [...] звоночки»), а отчасти сохранен и возведен в

более универсальный ранг (благодаря наличию «б е л о с н е ж н о й тетради», но это может быть понятно лишь в контексте смыслов, которые приписываются Ахматовой «белому» и «снегу»).

На самом общем уровне мы тут имеем дело с превращением сырой внешней соносферы в произведение поэтическое, обычных звуков в поэтические слова. У Ахматовой это не простое описание стихотворчества, а обнажение одной из наиболее принципиальных сторон ее поэтической системы. Согласно этой системе, слово — и прежде всего поэтическое — являет собой наивысшую форму бытия, форму, в которую стремится превратиться все сущее, форму, в которой все сущее обретает нетленность (ср. в стихотворении *По той дороге, где Донской...*: «Шиповник так благоухал, Что даже превратился в слово» или во второй части *Городу Пушкина*: «Этой ивы листы в девятнадцатом веке увяли, Чтобы в строчке стиха серебриться свежее стократ»). Звуки, принадлежащие искусству или стремящиеся оформиться в искусство (музыка, колокольный звон и т. д.), принципиально отличны по своей функции от звуков, расположенных в сфере вне искусства. Последние вводятся, как правило, для характеристики трагического, конфликтного мира.

Так, например, в первой части *Поэмы без героя* внешние реальные (не «поэтические») звуки вводятся по принципу нарастания трагизма и ужаса: «я слышу звонок протяжный» — «завыли сирены» — «Звук шагов, тех, которых нету» — «крик» — «вопл» — «удары колокольного звона от Спаса» — «страшный звук — Клокотанье, стон и клекот» с предварительным «Кулаком в окно застучит», которое возвращает к начальному «я слышу звонок протяжный» (но с переименованием подразумеваемой «двери» на «окно» как проем в потусторонний мир).

В некоторых случаях окружающие нас звуки воспринимаются в устойчивом сочетании с определенными явлениями или предметами и обладают определенным смыслом. Очень интересно это явление использовано Ахматовой в стихотворении *Ответ*, где сознательно нарушена устойчивость сочетания и звуковые характеристики отняты от одного предмета и приписаны другому:

Я не слыхала звонов тех,
Что плавали в лазури чистой.
Семь дней звучал то медных смех,
То плачь струился серебристый.

Плачу свойственна протяжность и низкий тип звука, а смеху — пульсирующий и более высокий тип звука, поэтому эпитет «медный» естественнее подходит к плачу, а «серебристый» и глагол «струился» — к смеху. Тем временем, Ахматова ввела перестановку характеристик, в результате чего эти «плач» и «смех» производят впечатление противоестественных, ужасающих и еще более потрясающих на фоне сакральных неземных «звонов», «Что плавали в лазури чистой», кстати, не слышимых «Я» (детальный разбор стихотворения *Творчество* см. в: Фагуно 1980, а о звуковой ахматовской системе, главным образом в музыкальном аспекте, см. в: Цивьян 1975).

Иной характер носит перекомпоновка звуков в *Незнакомке* Блока:

Над озером скрипят уключины,
И раздается женский визг,
А в небе, ко всему приученный,
Бессмысленно кривится диск.

Не зная предшествующей поэтической системы Блока, звуковой аспект мира *Незнакомки* можно читать как картину брэнного, пошлого земного бытия. Это тем более оправдано, что во второй части стихотворения звуковой аспект мира отсутствует (появляются «Глухие тайны»), а сам мир приобретает таинственный неземной характер («И вижу берег очарованный И очарованную даль. [...] И очи синие бездонные Цветут на дальнем берегу»).

В контексте же предшествующего творчества Блока эта картина сильно усложняется. Процитированная строфа своим озерно-лунным пейзажем отсылает к мистическим Блоковским пейзажам *Стихов о Прекрасной Даме* (см. 5.1), но здесь прежний мистический статус этого пейзажа явно дискредитирован или, мягче выражаясь, иронизирован: появляются невозможные раньше «скрип» в сочетании с «озером» и «лодкой» (чаще всего раньше выступало «золотое весло»), «визг» в сочетании с «женщиной» (раньше женщина моделировалась у Блока как Прекрасная Дама; Вечная Жена; Закатная, Таинственная Дева и т. п.; а звуки — как «шепот», «вздохи», «зов другой души», «призыв за туманом», звенящий голос или смех и т. п.), пренебрежительное «диск» по отношению к луне (тогда как раньше луна была то «бледен месяц в синеве», то «светлый серп», то «лампада» и т. д.). Обладая определенным — низким — ценностным статусом, «скрип» и «визг», которые моделировали раньше у Блока полюс низменного, теперь призваны снижать давний сублимированный полюс его мира и играть роль автоиронии или автополемики (анализ *Незнакомки* на фоне предшествующей блоковской поэтической системы см. в: Минц 1965).

Провоцирующий, явно полемический характер носит, например, соносфера ранних произведений Маяковского (ср. хотя бы эстетически сниженный состав оркестра в *Скрипка и немножко нервно* или уже разбиравшееся *А вы могли бы?* — см. 5.0). Одновременно звук у Маяковского играет и другую роль — это признак его постулируемого, претерпевающего метаморфозы и овнешняющегося мира (ср. хотя бы в Прологе *Флейты-позвоночника*: «Я сегодня буду играть на флейте. На собственном позвоночнике»). Причем полемика Маяковского направлена против застанных культурных традиций, а овнешнение воскрешает древнейшие представления о звучащем бытии всего сущего.

Отметим еще, что, несмотря на сильные индивидуальные различия поэтических систем поэтов XX века, по отношению к звуку их объединяет одно весьма заметное общее свойство. У Ахматовой, Мандельштама, Маяковского, Пастернака или Цветаевой звук соотносится с внутренним 'голосом' земного мира и с 'голосом-сущностью' «Я» — 'поэта', который 'звучит' не сам по себе, а как итог 'голосов' мира, как 'оформитель' (контактер) инертных чужих голосов. С другой стороны, этот 'голос' вещного земного мира локализуется на 'подземном уровне', носит хтонический характер, откуда и «Я» — 'поэт' получает черты психопомпа (родственен античному Гермесу или славянскому Велесу-Волосу) с

разнообразными частными вариациями. Далее, поэзия XX века воскрешает или активизирует древние мифологические и народные представления о голосе (и звуке вообще) как о мировой лестнице, соединяющей низ (подземное царство) и верх (небесное царство). Отсюда, в частности, мотив уводящих в запредельный мир голосов у Ахматовой; пагубных гуслей и «потери тела через ухо» у Цветаевой (см. 4.2, 4.6, и ср. 4.7), «водосточной трубы», «флейты» у Маяковского, мотивы струнных инструментов и сопоставляемой им пилы в живописи кубистов, мотив «песенки» — «лесенки» в *Сеновале* Мандельштама, соединяющей бытовой уровень мира с космическим бытием и аналогичный мотив у Хлебникова в следующем его наброске:

Песенка — лесенка в сердце другое;
За волосами пастушья солома
Глаза пастушески-святые.
Не ты ль на дороге Батыя
Искала людей незнакомых?

Первый стих восходит, по всей вероятности, к какой-то народной пословице типа «По чужим словам, что по лестнице», «По моим (твоим) словам, как по лестнице» (Даль, т. II, с. 278, статья «ЛѢСТВИЦА»; ср. также подсказываемую Тарановским — 1984, с. 627 — возможную пословицу «Песенка — к Богу лесенка»). Остальные же перетолковывают или эксплицируют этот стих в терминах «музы-психопомпа» (а точнее, выводят наружу стоящие за ним или породившие его мифологические представления). «Пастушество», несомненно, провоцирует идиллический образ Музы. Но легко заметить, что не он нужен Хлебникову. «Солома» отсылает к представлениям о царстве мертвых. В сочетании с «соломой» упоминание «пастуха» (или «пастушки») и «волос» однозначно связывает этот образ с представлением о «лешем» или даже о самом Волосе — Велесе (о связи пастуха с лешим, с колдовством и с Волосом-Велесом см. Успенский 1982, с. 95). «Дорога Батыя», в свою очередь, — одно из народных названий Млечного Пути, который по тем же народным представлениям считался дорогой переселения душ усопших (см. Афанасьев 1869, с. 285). «Незнакомый» по народным представлениям и есть некто с того света, а если в стихе «Искала людей незнакомых?» подозревать еще намек на «неопознавание», то связь с локусом мертвых станет еще очевиднее (кстати, «дорога» как таковая уже сама по себе есть локус умерших).

В связи с открывающейся тут и еще не исследованной проблемой небезынтересно указать на подмеченную Левинтоном (1982, с. 74–75) популярность и распространенность в поэзии XX века рифмы и переклички «голос — волос», имеющей явные связи с мотивом творчества.

И мир реальный и мир художественных произведений оснащаются также и разнообразными вещательными инстанциями, существами, средствами, устройствами и аппаратами. В мифах и сказках это божества, животные, растения, му-

зыкальные инструменты; в христианской традиции — «Бога глас» как в *Пророке* Пушкина, видения святых, чудотворные иконы; в произведениях XIX и XX веков — телеграфы, телефоны, граммофоны, громкоговорители, радиоприемники, научная аппаратура, сирены заводов и машин, свистки паровозов и локомотивов и т. д. Абстрагируя от содержания передаваемых ими сообщений-коммуникатов, можно сказать, что всё это носители неких запредельных знаний и контактеры с запредельностью (безразлично — благоприятной или же вредоносной). В первую очередь они призваны дифференцировать универсум произведения по определенной семиотической шкале, встраивать в мир произведения еще некий иной уровень, иное измерение. Далековещатели типа телеграфа или телефона мифологизируются (об этом см.: Тименчик 1988) и связывают реальность мира произведения со сверхреальностью этого же мира (часто с его мирогенной инвариантной инстанцией). Таков, к примеру, уподобленный дьяволу телеграфист «Антлантиды» в *Господине из Сан-Франциско* Бунина. Такова третья и наиболее сущностная любовь Юрия Живаго в *Докторе Живаго* Пастернака Марина, которая «На главном телеграфе телеграфисткою» работает и «по-иностранному понимает», таково и «телефонно-телеграфное» «Лесное воинство» романа. Контактность с «запредельностью» через телеграф-телефон в системе авангарда родственна аналогичной мифонародной контактности через музыкальные инструменты (дудка, флейта, гусли) или голоса и играет ту же роль, что и роль психопомпа, т. е. водителя в царство душ и тайн бытия (опять же, безразлично, опасных, гибельных или же спасительных). Механичность же вещательного инструментария ставится в позиции родственной звукогенной самопроизвольности, так сказать, «самогудности», «звуку бытия»

Особую позицию в звуковой системе культуры занимают сирены, гудки, свистки. Прежде всего это — делимитаторы, знаменующие собой конец одного состояния и начало иного, а более широко — мену мира, прекращение, часто интерпретируемые как катастрофа (для одних) и торжество (для других). На этом покоится значимость «свистков», например в поэтической системе Пастернака (как в стихах, так и в прозе); нередко они эквивалентны у Пастернака его «петухам».

Мифонародный «свист» — потусторонен и хтоничен, устойчиво связан с убийственностью, сверхмощностью. Таков, в частности, «свист» былинного Соловья-Разбойника. Но у него есть и другое свойство — призывать подземные существа, как в случае сказочного свиста, призывающего потустороннего-загробного коня Сивку-Бурку. В бытовой практике свист используется главным образом как истребительный, уничижительный — с целью осмеять и унижить. Но есть и свист одобрительный, свист восхищения (ср. эротическое подсвистывание ребят вслед особо приглянувшейся девушке).

Вот эти значимости «свиста» очень заметно актуализируются в системе звуков поэтики авангарда. Ср., с одной стороны, «свист» и «ругань» у Маяковского или «рев, визги, стоны, хохот и свист» в *Мастере и Маргарите*, а с другой — эротико-агапический характер «свиста» «Соловья-Разбойника» в *Докторе Живаго* (особенно в стихотворении *Весенняя распутица*) и включенность анало-

гичного любовно-брачного свиста в определение «поэзии» в стихотворении *Определенные поэзии* у Пастернака (где инициальный «круто налившийся свист» трансформируется в мотивы *Женитьбы Фигаро*, а затем — в мировое столпотворение — «Небосвод завалился ольхою», — с которого в системе Пастернака начинается 'иной мир', «вторая вселенная»).

5.4. ЦВЕТ

В окружающей нас физической реальности цвет — явление естественное, вызываемое разной способностью поглощать и отражать световые волны. На этой основе внешний — зримый — мир не только дифференцируется нами по окраске его отдельных явлений или состояний, но и воспринимается, с одной стороны, как показатель его качественности, кондиции, возраста и т. д., а с другой — как носитель или причина определенного эмоционального тонуса (одна окраска или цветовая гамма вызывает раздражение, утомление, инертность, тогда как другая — умиротворение, бодрость, активность и т. п. не всегда осознаваемые наши психофизические реакции).

В культурном колоризме наиболее интенсивно всякие красители используются в ритуальной и бытовой косметике, в текстильном деле, в оформлении пространств и утвари. При этом здесь редко используется, так сказать, цвет естественный, не обработанный — чаще всего он интенсифицируется или вообще изобретается.

В искусстве же цвет в первую очередь активизируется в живописи, скульптуре, в зрелищных искусствах, отчасти в архитектуре, и в современном кино (а шире — в фотоискусствах). В живописи цвет присутствует изначально и изначально «символичен», т. е. безотносителен к цвету изображаемого (цветовой миметизм живописи или скульптуры — явление редкое и позднее, свойственное только определенным культурным формациям). И наоборот — в кино. Тут цвет как раз изначально миметичен, а его расхождение с цветом реальности — признак несовершенства фототехники. Хотя фотографии и свойственно стремление к идеальному миметизму (сначала она стала двигаться, затем заговорила, а потом стала и цветной), тем не менее цветное кино, как, впрочем, и звуковое, было встречено ведущими кинорежиссерами без особого энтузиазма. И хотя теперь редко кто ставит черно-белые картины, такие цветные фильмы, где цвет стал художественно активным, едва ли превышают пару десятков. Это вытекает из относительно слабо развитого в нашей культуре цветосимволизма вообще и, в частности, из так же слабо развитого опознаваемого цветореpertoара. Но основное препятствие (как и в случае звука) — возможности выбора и отрыва-переноса цвета от его носителя, т. е. возможности произвольного окрашивания демонстрируемого на экране мира. Чтобы понять проблему, обратимся к фильму Вайды *Человек из мрамора* (Andrzej Wajda: *Człowiek z marmuru*).

В нем используются по крайней мере три цветосистемы. Одна из них соотнесена с актуальной современностью. На уровне ракурсов съемок, поведений,

гримов и костюмов она прочитывается как отсылка к «гиперреализму» и как оппозиция к официально поддерживаемому соцреализму. Вторая цветосистема опознается как цветосистема плакатного соцреализма начала 50-х годов. Она сопровождается и соответствующими ракурсами, позами, гримами, жестами персонажей, и особой плакатно-агитационной кадровкой. Третья же — черно-белая, ею снимаются изъятые цензурой кадры кинохроники 50-х годов. Первая строит в фильме нейтральную современность, вторая — фальсифицированную историю, третья же — подлинную, но пропаганде нежелательную картину той же истории.

Данный пример говорит еще и о другом, о том, что на нынешнем этапе кино и его памяти о собственной истории черно-белые кадры всё еще функционируют как знак наиболее истинного или наименее вымышленного, тогда как цветные соотносятся либо с сочиненностью, либо же с особой (сказочной, сакральной, идеальной и т. п.) сверхреальностью (таковы, в частности, цветные иконные кадры в финале черно-белого фильма *Андрей Рублев* Тарковского. Об этом Лотман, между прочим, говорит следующее (Лотман 1973b: 26–27):

При появлении цветного кино окрашенные кадры стали невольно соотноситься зрителем не только с многоцветной реальностью, но и с традицией «естественности» в кинематографе. Фактически более условное черно-белое кино в силу определенной традиции воспринимается как исходная естественная форма. Айвор Монтегю приводит поразительный факт: «Когда Питера Устинова спросили на телевидении, почему он снял *Билли Багга* черно-белым, а не цветным, он ответил, что ему хотелось, чтобы фильм был правдоподобнее». Любопытнее и комментарий А. Монтегю: «Странный ответ, но еще более странно, что никто не нашел в нем ничего странного» [цит. по: Айвор Монтегю, *Мир фильма*, Ленинград, 1969, с. 88]. Как видим, последнее не странно, а вполне закономерно.

Показательно, что в современных фильмах, использующих монтаж цветных и черно-белых кусков ленты, первые, как правило, связаны с сюжетным повествованием, то есть «искусством», а вторые представляют отсылки к заэкранной действительности.

В какой-то степени литература может «звучать», а ее мир озвучаться хотя бы на уровне ониматопеи. Зато в случае цвета — решительно ахроматична (за исключением разве рассчитанных на визуальное восприятие средневековых рукописей, инкунабул или современной графической поэзии). Цвет в литературном тексте непременно должен получить свое вербальное выражение, должен быть назван, даже в случае заведомо ‘цветного’ (даже «роза», если не актуализируется связь этого имени с этимологией ‘розовый’, должна быть дополнительно оснащена цветообозначением). Поэтому, не будучи обязательным и будучи всегда выбором, вводимое в текст литературного произведения цветообозначение всегда значимо. Менее значимо неназывание цвета — оно получит свою значимость либо за счет фона иного текста, избыливающего цветообозначениями, либо за счет внутритекстовых упоминаний или умолчаний о цвете.

В одних случаях упоминаемый в произведении цвет является носителем определенного, сложившегося в данной культуре значения, в других такое значение он получает внутри конкретной художественной системы или конкретного единичного произведения. Так, например, в *Мастере и Маргарите* красный

цвет отсылает постепенно к традиционной ассоциации с кровью (кровавый подбой плаща Пилата, плывущая перед его глазами «багровая гуща», «черно-красная лужа» рядом с разбитым кувшином и т. п.) и играет роль знака кровопролития. Не менее устойчивая ассоциация с любовью передается в романе «розам» и их не красному, а «белому» цвету. Эти белые розы, валяющиеся у ног Пилата, позволительно толковать также и как напоминание ему о вечности, о нетленном. Ср. следующие замечания о символике белого цвета в византийско-христианской традиции:

Красному цвету в византийской живописи часто противостоял белый цвет *leucors* [...]. Это — простой цвет, он означает, по псевдо-Дионисию, светоносность, «родство с Божественным светом». [...] Еще со времен античности белый цвет имел символическое значение «чистоты», отрешенности от мирского (цветного), устремленности к духовной простоте. [...] Белый цвет — цвет предвечного безмолвия. Как белая стена или доска перед иконописцем, он таит в себе бесконечные потенции любой реальности, любой цветовой палитры. Черный цвет (*melas*), в противоположность белому, суть завершение любого явления. Это цвет конца, цвет смерти. Одежда черного цвета — «знак скорби». В иконописи только глубины пещеры — символ могилы, ада — закрашиваются черной краской. Это значение черного цвета было настолько устойчивым, что наиболее тонкие живописцы, желая избежать его там, где требовался простой черный цвет без всякой символики, или заменяли его темно-синим и темно-коричневым, или же корректировали его синеголубыми бликами (Бычков 1977, с. 104–105; ср. также: Бычков 1975).

Красный цвет маков (а точнее, «алый») в стихотворениях Анненского *Маки* и *Маки в полдень* тоже покоится на традиционной ассоциации с любовью, но в сильно измененном индивидуальном варианте. В этих текстах «алый» становится воплощением соблазна, страсти, греховности, эротики («Все маки пятнами — как жадное бессилье, Как губы, полные соблазна и отрав, Как алых бабочек развернутые крылья»), что позволяет читать эти тексты как примеры стиля модерн (см. 5.1).

В *Огненном маке* Сологуба (см. 3.2) красный цвет мака получает иное истолкование — становится символом божественного спасительного «маяка», смысл которого уже не поддается однозначному прочтению (это может быть и мистическое забвение, выход в онейрическое состояние, предполагаемое сновторными свойствами мака, и божественный неугасающий огонь, и иконический знак непостижимого единства бытия и небытия, если учесть связь мака с модернистской меандровой линией).

В *Царь-Девушке* Цветаевой красный (чаще всего — «кумачовый», или «кумашный»), как уже говорилось в 4.4 и 4.5, связан с подземным царством смерти, что имеет свои основания в народной обрядности и в народной мифологии. Эквивалентен ему и белый цвет — белый в поэме систематически соотнесен со снегом, с «мертвым», с одной стороны, а с другой — с губительным плотским соблазном (в случае Мачехи), причем дополнительно он связывается с майской цветущей яблонью («Белый плат-то свой нагрудный распахнет!... Плоть ли бабья — ай Просто яблонь-май? Бабья пазуха — Али божий рай?»), где «яблонь» ассоциируется с библейским деревом соблазна, цвет (цветенье) — с распространенным представлением о цветах как об атрибуте загробного мира (ср. в самой

поэме: «Там, где розы цветут и на святки В том краю теперь разбили палатки!», что значит 'пребывают в царстве мертвых'), а май — с опасными соблазнительными девами-русалками, являющими собой души заложных покойников и особенно активных в мае, в период вегетации (отсюда, в частности, народный запрет женитьбы в мае: невеста может оказаться оборотнем). Этим цветам — красному и белому — в системе поэмы противостоят золотой, соотнесенный с Царь-Девницей и означающий ее причастность к Божественному миру, к Славе Господней (ср. «Производит смотр. [...] Золотым облакам господним» и «По грозному небу как кистью златой — Над Ангелом — Воин из стали литой»; подробнее об этом см. в 4.5), и синий, соотнесенный с глазами Царевича-Гусляра и означающий одухотворенность (а точнее, если иметь в виду цветаевскую цветовую систему вообще, — наиболее духовное состояние материального, земного мира; о цветообозначениях у Цветаевой см. гл. 3 в книге: Зубова 1989, с. 110–188; о зеленом в *Бузине* в: Фагуно 1986а).

Цветовой спектр мира может меняться, то приближаясь к одноцветному, монотонному или вообще бесцветному и серому, то, наоборот, приближаясь к яркой гамме. Он может быть четко дифференцирован и строго гармоничен, но может быть нерасчленим в цветовом отношении, превращаясь в хаос, дисгармоничное состояние, в безвкусицу, пестроту.

Хаос в разгаре лета (см. 1.3) построен как раз по принципу все большего нагромождения красок. Сначала упомянуты там «черный» и «белый» с их строгой разграниченностью и с их строгой смысловой соотнесенностью с «адам» и «небом»; затем появляются уже три цвета — «зеленый и синий, с примесью киновари», где разграниченность гораздо слабее, «примесь» дополнительно усиливает признак смешанности, а смысловая соотнесенность исчезает; в конце краски уже не перечисляются — речь идет лишь о «хаосе красок»; завершается текст упоминанием о пеплах («все затем, чтоб истлеть в пеплах осени»), краски же как таковые вовсе отсутствуют (если не считать подразумеваемого 'серого' цвета в «пеплах», но он в обычном употреблении цветообозначений цветом не является). «Хаос красок», как видно, завершает эволюцию этого мира, является предельным моментом его отчуждения и разрушения. Кстати, цветной мир у Кубяка появляется редко и, как правило, он локализуется ближе к отрицательному полюсу его поэтической системы — ср. хотя бы *Mój świat zazwyczaj*, где каждая из упоминаемых брейгелевских красок помечена признаком разрушения: «красный» цвет соотнесен с «кровью [...] мяса», «зеленый» — с «сенокосами» (ср. 5.0), «черный» — с «собаками, которых по снегу сгоняют к могилам», «цвет стали» — с «сиянием [...] ножа», которым разрезают «жареных голубей».

А вот один из пейзажей из *Жизни Арсеньева* Бунина:

В полдень я был уже за Балаклавою. Как странен был этот нагой горный мир! Белое шоссе без конца, голые, серые долины впереди, голые, серые ковриги близких и дальних вершин, одна за другой уходящие куда-то и куда-то томительно зовущие своими сиреневыми и пепельными грудами, знойным и таинственным сном своим...

Он начинается с цветовой характеристики «белый» («Белое шоссе без конца»), дальше появляется двоекратное «голый, серый», а завершается «сиреневыми и пепельными грудями». Закономерность очевидна: от холодного, неплотного цвета до горячего и плотного, но одновременно от светлого к более темному, а в сфере предметов — от конкретного к абстрактному, призрачному. Если учесть еще и другие свойства данного отрывка — его лексику и синтаксис, — то станет очевидной ‘втягивающая’, ‘заманивающая’ сущность этого пейзажа (ср. аналогично построенный, но имеющий совершенно иное значение пейзаж в *Горном ущелье* Фета, равно как по противоположному принципу упорядоченные там цветовые характеристики — см. 3.2).

Существенную роль играют цветовые характеристики также и в случае быта, костюма и наружности персонажа. Эти характеристики могут быть постоянны, но могут и меняться. Персонажи могут быть противопоставлены друг другу как носители разных культур, разных вкусов, разных мировоззрений, но также цветовые характеристики могут ставить между ними знак соответствия.

В повести *Степь* Чехов наряжает своего героя Егорушку в «кумачовую рубаху». И только эта деталь из его костюма и отмечена в тексте повести. При этом отмечена особым образом: самим повествователем Егорушка, собственно, нигде не показывается, а особенно его рубаха. Эта красная рубаха показана в повести «чужими глазами»: раз загляделась на нее работающая в степи баба, а во второй — деревенский мальчик Тит. Вот эти эпизоды:

I. Одна баба поднимается и, взявшись обеими руками за измученную спину, провожает глазами кумачовую рубаху Егорушки. Красный ли цвет ей понравился или вспомнила она про своих детей, только долго стоит она неподвижно и смотрит вслед...

II. С тупым удивлением и не без страха, точно видя перед собой выходцев с того света, он, не мигая и разинув рот, оглядывал кумачовую рубаху Егорушки и бричку. Красный цвет рубахи манил и ласкал его, а бричка и спавшие под ней люди возбуждали его любопытство; быть может, он и сам не заметил, как приятный красный цвет и любопытство притянули его из поселка вниз и, вероятно, теперь удивлялся своей смелости. Егорушка долго оглядывал его, а он Егорушку.

Упоминание о рубахе и ее цвете настолько демонстративно (по два-три раза в пределах очень короткого текста), что нельзя не спросить о ее функции. Кстати, она тут же как будто и выясняется: на фоне однообразной и «бесцветной» степи она превращает Егорушку в «выходца с того света», т. е. в нечто исключительное. Но это не всё. Тит с одинаковым любопытством рассматривает рубаху, бричку и спящих под ней людей; баба рубаху Егорушки «провождает глазами»; Егорушка и Тит «долго оглядывают друг друга». Вывод напрашивается сам собой: Егорушка не является элементом окружающего его степного мира — оба находятся по отношению друг к другу в положении посторонних наблюдателей, с тем что у Егорушки есть и еще преимущество: он — *п р о е з ж и й* (передвигающийся по степи элемент, тогда как сама степь видится ему однообразной и неподвижной).

Все эти функции сосредоточены именно в «рубахе» Егорушки, в ее цвете. Второму процитированному фрагменту предшествует следующее предложение:

«Над его головой на одном из больших неуклюжих камней стоял маленький мальчик в одной рубахе, пухлый, с большим, оттопыренным животом и на тоненьких ножках, тот самый, который раньше стоял около бабы». «Рубаха» упоминается и тут, но она никак не охарактеризована, она как бы нейтральна сама по себе, но тем сильнее подчеркивает Егорушкину рубаху (разумеется, что рубаха Тита должна отличаться от Егорушкиной и другими свойствами — покроем, материалом, изношенностью и т. п., существенно, однако, что эти другие различия тут не только не названы, но и не подразумеваются и что как значимо сохраняется только обозначение цвета Егорушкиной рубахи; с одной стороны, это объясняется точкой зрения — детям другие качества материала безразличны, их привлекает цветное, красочное; с другой же — и дети, и их восприятие сочинены, что значит, что иные качества сочинителю здесь действительно не нужны).

В дальнейшем, когда Егорушка пересаживается на воз, когда начинает увлекаться степью, втягиваться в нее и понимать ее, его рубаха как бы исчезает. Она упоминается только раз, но уже без обозначения цвета. И это тоже не случайно — Егорушка уже не «гость» в степи, а как бы ее часть, он не отчужден от нее, а включен в нее.

Егорушкина красная рубаха превращается, таким образом, в признак 'отчуждения' и 'причастности' к окружающему миру.

Попутно отметим одну существенную особенность литературного искусства: большую селективность элементов и их признаков на уровне предметном, возможность вводить в текст (называть) только то, что требуется, только то, что значимо, не значимое же, т. е. не нужное для структуры произведения, не упоминается. В случае Егорушкиной рубахи ее отчуждающий смысл можно передать при помощи живописи: сохранить контрастирующее с остальным миром цветное пятно без детализации иных свойств рубахи; включающий же смысл потребовал бы другой картины, реализованной в иной цветовой гамме. Еще труднее сохранить эти смыслы в фильме: однородный привычный фотографизм фильма внесет целый ряд других деталей и других различий, а кроме того, постоянно будет фиксировать (удерживать на экране) красный цвет Егорушкиной рубахи, который, как мы уже знаем, с определенного момента уже не нужен и не желателен. Чтобы сохранить чеховский смысл, в фильм следовало бы ввести размытость изображения в случае встречи Егорушки и Тита, удаленность проезжающего Егорушки в случае заглядевшейся на него бабы, смену цветовой гаммы (например, побеление или потемнение изображения) с момента пересадки Егорушки на воз. Все это еще значит, что так называемая «конкретизация» (домысливание читателем остальных, не упомянутых, деталей литературного образа), во многом родственная киноконкретизации, может принципиально изменить текст и перестроить его смысловую структуру. Чтобы избежать таких искажений, всегда следует задаться вопросом, почему это нечто не упомянуто в тексте (в случае Егорушкиной красной рубахи — почему с определенного момента уже не говорится о ее цвете; а ответ окажется еще и такой: и для степи Егорушка уже не некто «чужой», «степь» рассматривает его как

нечто привычное, естественное, свое и не видит в нем отличительных, инородных, признаков, что значит, что не только Егорушка втянулся в степной мир, но и степной мир, со своей стороны, апробировал и адаптировал Егорушку).

На очень высокую, почти навязчивую частотность желтого цвета у Достоевского — в *Преступлении и наказании* — обратил внимание Топоров (1973, с. 99–100). Это желтые обои в комнате Раскольникова, старухи, в гостиничном номере Свидригайлова, в комнате у Сони, желтая мебель у Порфирия, желтая вода в желтом стакане в конторе, бледно-желтое лицо Раскольникова и Катерины Ивановны и т. д.

За этим постоянством позволительно усматривать указание на повсеместную злокачественность петербургской среды, на имманентный злокачественный ее характер. Отдельные локусы героев только формально разрознены и отличны друг от друга, но по существу это все один и тот же локус с минимальными вариациями. То, что с особой настойчивостью желтый цвет упоминается в случае комнат Раскольникова, Сони, Свидригайлова, Порфирия и конторы (где желты даже стакан и даже вода), дополнительно указывает на его чисто петербургский характер. Дело в том, что все эти комнаты или снимаются, или же являются учреждениями (контора), и дело в том, что в Петербурге в желтый цвет окрашивались казенные здания (ср. в *Петербургских строфах* Мандельштама, написанных в 1913 году: «Над желтизной правительственных зданий»). В этом контексте «желтизна» может читаться как признак принудительности, несвободы, как признак бесчеловечного механического мира. Желтизна в случае старухи может быть истолкована двояко: старуха является порождением зловещего локуса (она — процентщица) и воплощением зла. Не только квартира старухи насыщена желтизной (желтые обои, «мебель, вся очень старая и из желтого дерева, состояла из дивана. [...] да двух-трех грошовых картинок в желтых рамках, изображавших немецких барышень с птицами в руках»), но и сама старуха одета в желтое («на плечах, несмотря на жару, болталась вся истрепанная и пожелтевшая меховая кацавейка»). Показательно, что после смерти старухи эта квартира лишается желтого цвета:

Они оклеивали стены новыми обоями, белыми, с лиловыми цветочками, вместо прежних желтых, истрепанных и истасканных. Раскольникову это почему-то ужасно не понравилось; он смотрел на эти новые обои враждебно, точно жаль было, что все так изменили.

Смена обоев на «белые, с лиловыми цветочками» свидетельствует о том, что с выселением носителя зла меняется и сам его локус (заметим, что квартира еще не жилая). Раздражение по поводу этой смены в случае Раскольникова можно понимать как раздражение по поводу того, что его уверенность в правильности выбора жертвы да и вообще всего поступка теперь не подтверждается (важно, что эта сцена имеет место до первой его встречи с Соней, после которой такое раздражение было бы уже невозможно; кроме того, «лиловый» вводит связь с литургическим, а «цветочки» — со смыслом 'царства души', 'воскресения'; таков, в частности, смысл насыщенности лиловым цветом пастернаковского мира — и в стихах, и в прозе, и в романе *Доктор Живаго*).

Злокачественному, мертвящему желтому цвету резко противопоставлен в романе зеленый цвет жизни. При этом показательно, что зеленый в романе, по контрасту к желтому, упоминается исключительно редко, а те немногие упоминания, которые есть, отсылают либо на окраины Петербурга, либо вообще за Петербург. Жизнь Петербургу несвойственна. Даже в парках и даже среди зелени Раскольникова преследуют то кошмарная реальность, то чудовищные сны. Зеленый цвет приписан Катерине Ивановне (это ее зеленый драдедамовый платок, о котором Мармеладов рассказывает Раскольникову и о котором говорит «наш» и «общий такой у нас платок есть, драдедамовый»). Она — воплощение жажды жизни, жизни чистой, красивой (ср. ее мечтания, а также значение имени: «Екатерина» восходит к греческому *katagios*, что значит «чистый»). Но от жизни ей остался лишь «зеленый платок», от красоты — истерия и безобразия. Судьба Катерины в романе — это судьба жизни в Петербурге, жизни среди отравляющей «желтизны».

Такие детали, как распространение «желтизны» во внутренних, замкнутых локусах, связанных с подчеркнутой теснотой и узостью (об их «бесовских» коннотациях см. 4.8 и 5.5), а комнаты Раскольникова — с гробом; «пожелтелая м е х о в а я кацавейка» старухи; «желтая в о д а»; «гостиничный» характер локусов Свидригайлова, Раскольникова и Сони и новые с «цветочками» (где «гостиница» активизирует свой метафорический смысл «преисподней» — см. Фрейденберг 1978, с. 159; Фрейденберг 1982, с. 682, а «цветы» — свою связь с царством умерших, но и с представлением о «воскресании», о периодическом посещении ими мира сего, что объясняло бы, почему Раскольникову «у ж а с н о не понравилось» и почему «он смотрел на эти новые обои в р а ж д е б н о») позволяют весьма определенно зловещий характер «желтизны» в *Преступлении и наказании* соотносить с представлением о «желтом» как об одном из вариантов постоянного свойства «бесовского» мира (подземного царства Велеса-Волоса; о связи «желтого» с Волосом, с подземным царством, с лешим см. в: Успенский. 1982, с. 60–62, 67–68, 78–79, 82; Jakobson 1969, р. 586; ср., кроме того, ответ Ставрогина в *Бесах* на слова Даши «Да сохранит вас бог от вашего демона»: «О, какой мой демон! Это просто маленький, гаденький, з о л о т у ш н ы й б е с е н о к с насморком, из неудавшихся» (разрядка моя. — Е. Ф.)

Большое распространение желтый цвет с более или менее четкими зловещими коннотациями получил в поэзии начала XX века. При этом у Анненского, Блока, Мандельштама он сочетается с черным цветом и соотносится непосредственно с Петербургом и с мотивами казни, а шире — катастрофизма. Сами по себе желтый и черный несут, несомненно, ореол инфернально-смертельного, соответственно с их народно-мифологическими контекстами. В непосредственном же сочетании они становятся моделирующими категориями понятия «царской империи» и посредственно или прямо отсылают к цветам императорского штандарта (черный двуглавый орел на желтом фоне). Ср. в стихотворении Мандельштама *Дворцовая площадь*:

Черно-желтый локус злится,
Словно в воздухе струится
Желчь двуглавого орла.

В *Петербурге* Анненского:

Желтый пар петербургской зимы,
Желтый снег, облипающий плиты...
Я не знаю, где *вы* и где *мы*,
Только знаю, что крепко мы слиты.

Сочинил ли нас царский указ?
Потопить ли нас шведы забыли?
Вместо сказки в прошедшем у нас
Только камни да страшные были.

Только камни нам дал чародей,
Да Неву буро-желтого цвета,
Да пустыни немых площадей,
Где казнили людей до рассвета.

А что было у нас на земле,
Чем вознесся орел наш двуглавый,
В темных лаврах гигант на скале, —
Завтра станет ребячьей забавой.

Уж на что был он грозен и смел,
Да скакун его бешеный выдал,
Царь змеи раздавить не сумел,
И прижатая стала наш идол,

где упоминание о «чародее», «камнях», «змее»-«идоле», «сказке» фольклорно-мифологический ряд ассоциаций «желтого» и «темного» сочетает с эмблематическим государственным (петербургским) рядом. Небезынтересно отметить, что это осмысление черно-желтого звучит и значительно позже. У Мандельштама — в стихотворении *Ленинград* (его анализ см. в: Левин 1972b). У Булгакова — в *Мастере и Маргарите*, в первой встрече Мастера с Маргаритой:

— Она несла в руках отвратительные, тревожные желтые цветы. Черт их знает, как их зовут, но они первые почему-то появляются в Москве. И эти цветы очень отчетливо выделялись на черном ее весеннем пальто. Она несла желтые цветы! Нехороший цвет.

[...]

Повинуясь этому желтому знаку, я тоже свернул в переулок и пошел по ее следам. [...]

Я отчетливо помню, как прозвучал ее голос, низкий довольно-таки, но со срывами, и, как это ни глупо, показалось, что это ударило в переулке и отразилось от желтой грязной стены. Я быстро перешел на ее сторону и, подходя к ней, ответил:

— Нет.

[...]

— Нет, я люблю цветы, только не такие, — сказал я.

— А какие?

— Я розы люблю.

Тут я пожалел о том, что это сказал, потому что она виновато улыбнулась и бросила свои цветы в канаву. [...]

[...] Любовь выскочила перед нами, как из-под земли выскакивает убийца в переулке, и поразила нас сразу обоих!

Так поражает молния, так поражает финский нож!

[...]

Так вот она говорила, что с желтыми цветами в руках она вышла в тот день, чтобы я наконец ее нашел, и что если бы этого не произошло, она отравилась бы, потому что жизнь ее пуста.

Да, любовь поразила нас мгновенно. [...]

Мы разговаривали так, как будто расстались вчера, как будто знали друг друга много лет.

Легко теперь заметить, что желтый цвет Маргаритиных цветов носит демонический характер и ассоциирован с подземным миром (ср. в сеансе черной магии на сцену Варьете выезжает на велосипеде «Маленький человек в дырявом желтом котелке и с грушевидным малиновым носом, в клетчатых брюках и лакированных ботинках», образ которого сочетает и цирковые атрибуты, и атрибуты черта), с миром смерти (упоминание об «убийце» и «ноже»). «Цветы», как уже не раз говорилось, — знак мертвого царства, но и знак воскресения. Здесь они служат как опознавательный знак («с желтыми цветами в руках она вышла в тот день, чтоб я наконец ее нашел»), знак «расставшихся-умерших» («Мы разговаривали так, как будто расстались вчера») и «встречающихся-опознающих друг друга-воскресающих» (оппозиция «желтым цветам» — «роз»; «жизнь ее пуста», а в случае Мастера «забвение» своего бытового прошлого, которое и есть аналогичная «пустота-смерть»). «Переулки», «желтая грязная стена», «канавы» — все это оказывается локусом смерти или, точнее, — мертвящим локусом, выход из которого — «розы» = «любовь» = «молния» = «нож» = «воскресение» (духовное — не зря о романе Мастера Маргарита говорит, «что в этом романе ее жизнь»). В итоге «желтый» здесь амбивалентный — на одном уровне он соотносится с колдовским Воландовым миром и с «подземным» характером творчества (см. 4.6), на другом — с противоестественным, антижизненным мертвящим миром окружающей Мастера и Маргариту действительности.

Возвращаясь к Мандельштаму, необходимо еще отметить и другую традицию встречающегося у него сочетания черного и желтого цветов — иудейскую (она детально прослежена в: Taranovsky 1974). Кроме того, Мандельштаму свойственно не только разграничивать цветообозначения, взаимовключения — одно в другом или одно на другом, что создает некий нечленимый семантический поток, с одной стороны, а с другой — моделирует мир неустойчивый, зыбкий, опасный, коварный (см. 3.1, а о «текучести» как цветообозначений, так и иных свойств предметного мира — материальности, температуры, прозрачности, весомости, фактуры и т. д. — см. в: Сегал 1975, особенно разбор стихотворения *Венецкой жизни мрачной и бесплодной...* на с. 61–86).

В заключение укажем еще на явление повышения или понижения интенсивности упоминаемого цвета. Повышение яркости может указывать на повышение интенсивности бытия вообще или того или иного частного качества, а понижение яркости (блеклые, выцветшие краски) — на понижение жизненного тонуса, на увядание, исчезание какого-нибудь качества. Так, например, синий

цвет со всеми его вариациями связан у Ахматовой с особой «сакрально-поэтической» сферой бытия. Чем интенсивнее ее синева, тем выше ранг помеченного этой синевой явления или мира, тем ближе этот мир к статусу Божественного, нерукотворного, высокохудожественного (ср.: «И озеро глубокое синело — Крестителя нерукотворный храм» в стихотворении *Еще весна таинственная млела...*; а в стихотворении *Художнику*: «Мне все твоя мерещится работа, Твои благословенные труды: Лип, навсегда осенних, позолота И синь сегодня созданной воды»; разбор стихотворения *Художнику* и других см. в: Фагуно 1979а; Тименчик 1981). Чем слабее синева, тем ближе такой мир к миру конфликтному. Так, в стихотворении *Потускнел на небе синий лак...* потускнение синевы сопровождается семантикой жалобы и разлуки («Не на что ей жаловаться так» и «Или это голос повторяет Мне твои последние стихи?»).

В некоторых случаях, однако, эта закономерность нарушается. В стихотворении *Венеция* говорится так:

Как на древнем, выцветшем холсте,
Стынет небо тускло-голубое...

И тем не менее Венеция смоделирована как локус наивысшего художественного ранга и наивысшей формы бытия. Дело в том, что в данном случае введена дополнительная, и у Ахматовой исключительно положительная, категория живописи (тут: «холст»). Определение «выцветший» повторяет смысл, заключенный в определении «древний». Потускнение — один из признаков «древности», «древность» же возводит данный «холст» в ранг наиболее ценных и непреходящих творений (в бытовом понимании дело представляется так: чем древнее произведение, тем оно ценнее). Отсюда «небо тускло-голубое» — не антитезис Ахматовской интенсивной синевы, а ее эквивалент (в ценностном отношении). За изображением мира, особенно — неба, в категориях искусства (живописи, холста, лака, лепных облаков и т. п.) стоит у Ахматовой, как показал Тименчик (1981), понимание мира как творенья Бога-Художника. Поэтому «древность» может у Ахматовой означать и 'первозданность'. А всякое нехудожественное потемнение неба (повышение облачности, помутнение небесного «стеклянного» купола, уподобление его «своду» и т. д.) — отражать погружение мира в хаос.

Прямой противоположностью синевы является у Ахматовой зеленый цвет. В этом случае «помутнение» зеленого еще более усугубляет его зловещий характер. Ср. в *Посвящении* (в *Поэме без героя*):

И темные ресницы Антиноя
вдруг поднялись — и там зеленый дым,
и ветерком повеяло родным...
Не море ли?
Нет, это только хвоя
могильная, и в накипающих пен
все ближе, ближе...
Marche funébre...

Шопэн...

И в стихотворении *Если плещется лунная жуть...*:

Вижу я сквозь зеленую муть
И не детство мое, и не море,
[...]
А застывший навек хоровод
Надмогильных твоих кипарисов.

В обоих случаях зеленый цвет соотнесен с запредельной сферой, но в отличие от сферы синевы, это — сфера смерти, небытия. Примечательно также, что в обоих случаях появляется догадка о «море», которая потом опровергается как ошибочная, а также упоминание «хвои» и «кипарисов». Первое, ошибочное, восприятие связано с представлением о «море» как о вечно живой стихии, как о житнетворном начале, а в случае «хвои» и «кипарисов» — как о вечнозеленых и этим самым символизирующих жизнь. Второе, опознающее 'правильно', в случае «моря» связано с представлениями о мертвых летеиских водах и, не исключено, что и со звуковой ассоциацией с латинским, сходно звучащим, названием смерти, а по отношению к «хвое» и «кипарисам» — с их мифологической связью с загробным миром (см. 5.2). 'Ошибочность' же возникает в результате амбивалентного, обманчивого, ложного характера всяких 'примесей'. В этих и во многих других произведениях Ахматовой (аналогично, как и у Мандельштама) 'смесь', «муть», «пена», «дым» и т. п. явления вводятся как признаки вредоносной стихии или хаоса, как 'отравители' стихий жизни — воды, воздуха, огня (см. по этому поводу некоторые замечания в статье: Мейлах, Топоров 1972, с. 49–63 и особенно в примечаниях 55, 57, 67 и 86).

5.5. ЗАПАХ

Из всех искусств (исключая обрядность, парковое искусство, карнавалы, действа и театральные эксперименты) только словесное искусство использует запах как полноценный художественный материал. В этом отношении чрезвычайно интересен сценарий фильма Бергмана *Яйцо змея* (Ingmar Bergman: *Ormens ägg*; дальше пользуюсь польским переводом: I. Bergman, *Jajo węża*, «Dialog». 1978, пг 4). Мы говорим о сценарии потому, что в фильме многие эффекты потеряны, они лишь отчасти сохранены в диалогических упоминаниях о запахе и не всегда понятных (если не знать сценария) жестах персонажей.

Действие происходит в Берлине начала 20-х годов, во время зарождения фашизма. Во всех эпизодах сценария настойчиво повторяются упоминания о запахе. В первой сцене даны две его разновидности: «вкуснейший запах праздничных яств, исходящих из кухни фрау Хэмсе» и «угар и отвратительная вонь испражнений» в коридорчике, по которому пробегает мимо кухни в свою комнату главный герой — Абель Розенберг. В дальнейших сценах сохраняется уже только «вонь», которая все усиливается и повсюду преследует Абеля. Усиление воню сопровождается нарастанием тошноты у Абеля. Ключ к пониманию этого

уровня сценария дан в эпизоде четвертом, где Абель читает Мануэле письмо от своего брата Макса, в котором особо проакцентирована фраза «Отравление все повышается». Это загадочное «отравление» связывается с представлением о «сгущающемся», медленно действующем, как парализующий нервную систему яд, страхе:

We wtorek, szóstego listopada, w Berlinie rodzi się kilkaset martwych dzieci i nieco mniejsza liczba ludzi umiera. Deszcz pada bez przerwy i strach gęstnieje jak wzbijający się z asfaltu dymek, odczuwa się go jak ostry zapach, wszyscy noszą go w sobie jak porażającą nerwy truciznę, powolnie działający jad, który daje znać o sobie przyspieszonym nierównym pulsem lub nagłym napadem mdłości.

В результате этого соотнесения запах становится у Бергмана категорией, при помощи которой моделируется отравляющее действие общественного кризиса и падения нравственности. Выбор же «запаха» на эту роль объясняется как собственными свойствами «запаха», так и общей тенденцией в современной нам культуре. Собственные свойства — неопределенность источника запаха, его, так сказать, «ничейность», вездесущность, незримость, галлюциногенно-помрачающее (расстраивающее или возбуждающее), перестраивающее реакции человека действие. Кроме того, запах возникает в результате какого-то предваряющего его распространение процесса, перехода из одного состояния в другое (обычно — в состояние распада) и распространяется дальше своего источника, т. е. имеет характер симптома. При этом, будучи симптомом, он вызывает в объекте (человеке), на которого действует, другую серию симптомов, означающих перестройку объекта, переход в иное состояние. Вот этот уровень симптомов и является более общей моделирующей системой нашей современности.

В финале сценария «вонь» исчезает и появляется «запах раскаленного металла», исходящий от киноаппарата во время просмотра заснятых экспериментов, сделанных на людях фашистом Вергерусом. Запах, как видно, преобразуется по строгой последовательности. Сначала он постоянно соотнесен с сыростью, нечистотами, с «разложением» общества, затем, получая вид «дымка от асфальта» («смолистого вещества») и «яда», превращается в запах разогретого металла. Напомним, что демонстрация фильма локализована в засекреченной подземной лаборатории, являющей собой подобие зеленого шкафа, и что «яйцом змея» называет Вергерус заснятые на пленке эксперименты (цель которых — овладеть механизмами поведения человека и подчинить их себе). Переход от сырости и зловония к железному помещению и сухому запаху металла можно читать как аналог постепенного разложения, а затем возрождения в иной (отвердевшей) форме «змеиною начала». У этой эволюции есть определенная мифологическая основа. Согласно многим мифам, «змей» рождается и пребывает в сырости, а его жизнь упрятана в прочном и глубоком вместилище (подземелье, каменные пещеры и т. д. и имеет вид предельно малого предмета, сводимого к «невидимому» (так, например, в русском фольклоре «душа» или «смерть» «жизнь» Кашея имеет вид иглы, игла же скрыта в яйце, яйцо в утке, а утка в зайце и т. д.). Змей Бергмана эволюционирует, таким образом, от поверхностных вариантов к наиболее опасному и неистребимому. Хотя Вергерус в финале и по-

гибает, созданный им «змей» остается, поскольку он «невидим» (имеет вид киноплёнки, с одной стороны, и нематериальных киноизображений — с другой). Металлический же запах, восходя к представлению о металле как об атрибуте подземного мира и о запахе как о симптоме властелина подземного мира, уже не только мифический «змей», но и реальность. Отсылки к мифологии проясняют современность.

Зловоние в *Преступлении и наказании* не имеет «отравляющего» характера, но, совместно с духотой, толкотней, пылью, создает «удушающую» атмосферу, которая часто детерминирует поведение героев (главным образом Раскольникова), «душу и ум теснит», доводит их до тошноты и обморока. И опять, как и в случае «желтизны» (см. 5.4), это постоянное свойство локуса «Петербург». Только на его окраинах воздух свежее, но они в романе упоминаются вскользь.

Предельная духота (как и максимальная насыщенность «желтизной» в виде «желтого стакана, наполненного желтой водою») предпослана в романе конторе (во время первого посещения Раскольникова):

Лестница была узенькая, крутая и вся в помоях. Все кухни всех квартир во всех четырех этажах отворялись на эту лестницу и стояли так почти целый день. Оттого была страшная духота. [...] Дверь в самую контору была тоже настежь отворена. Он вошел и остановился в прихожей. [...] Здесь тоже духота была чрезвычайная и, кроме того, до тошноты било в нос свежее, еще невыстоявшееся краской на тухлой олифе вновь покрашенных комнат. Переждав немного, он рассудил подвинуться еще вперед, в следующую комнату. Все крошечные и низенькие были комнаты. Страшное нетерпение тянуло его все дальше и дальше. [...]

— Ступайте туда, к письмоводителю, — сказал писец и ткнул вперед пальцем, показывая на самую последнюю комнату.

Он вошел в эту комнату (четвертую по порядку), тесную и битком набитую публикой [...]

«Какая-нибудь глупость, какая-нибудь самая мелкая неосторожность, и я могу всего себя выдать! Гм... жаль, что здесь воздуха нет, — прибавил он, — духота... Голова еще больше кружится... и ум тоже...»

Он чувствовал во всем себе страшный беспорядок. Он сам боялся не совладать с собой.

Чем дальше продвигается Раскольников, тем теснее, скученнее пространство и тем меньше «воздуху». Одновременно резко падает и его самообладание (в конце он упал в обморок). И дело не только в том, что он боится «себя выдать». Дело в том, что всюду — и на улице, до преступления — духота, толчея, угар, вонь отнимают волю, обессиливают, заталкивают в тупик. Наиболее полным воплощением тупика оказалась опять контора: обморок и наибольшая «странность» постигают Раскольникова в последней, «четвертой», комнатке; к тому же, после обморока он видит, что его обступили трое и человек «слева» подает ему «желтый стакан, наполненный желтой водою» (где вода эта тем более зловеща, что преподносится она «слева», т. е. является мифической «мертвой водой»). Единственное, что ему осталось, — «воспарить вверх». Этот выход наметен в романе в тех редких моментах, когда Раскольников попадает на окраины города:

Он [...] прошел шагов десять и оборотился лицом к Неве, по направлению дворца. Небо было без малейшего облачка, а вода почти голубая, что на Неве так редко бывает. Купол собора [...] так и сиял, и сквозь чистый воздух можно было отчетливо разглядеть даже каждое его украшение.

[...] В какой-то глубине, внизу, где-то чуть видно под ногами, показалось ему теперь все это прежнее прошлое. [...] Казалось, он улетал куда-то вверх и все исчезало в глазах его...

Выход сопряжен с простором и миром Божественного, с духовным возрождением и воспарением. Впоследствии этот выход из душного и тесного мира укажет ему Соня, а истинный простор откроется в Сибири.

Как показывает исследование Топорова (1973), в романе тесно сопряжены духота, теснота-узость, тошнота и тоска также семантически:

Если вспомнить, что все эти слова (имеются в виду «узкий», «угол», «ужас». — Е. Ф.) восходят в конечном счете к тому же индоевропейскому корню, который отразился в вед. *amhas*, обозначающем остаток хаотической *узости*, тупика, отсутствия благ и в структуре макрокосмоса и в душе человека и противопоставлено *ugu loka* — *широкому* миру, торжеству космического над хаотическим, — то окажется, что указанные фрагменты романа в силу своей архетипности могут трактоваться как отдаленное продолжение индоевропейской мифопоэтической традиции. Главный ведийский ритуал (как, впрочем, и в других традициях) состоял в инсценировке того, как главный актер-герой своими деяниями-жертвой делал возможным этот переход от *amhas* к *ugu loka*. Типологически то же делает и герой *Преступления и наказания* (Топоров 1973, с. 101).

Если в *Преступлении и наказании* вонь и духота являются вариантами тесноты и узости и соприкасаются с хтоническим началом, то духота и вонь при отпевании старца Зосимы в *Братьях Карамазовых* обогащаются еще и отчетливыми конфессиональными коннотациями как «тлетворный дух» (см. 4.6 и ср. 4.2 в связи с фамилией «Смердяков»).

В отличие от многих других проявлений внешнего мира запахи почти не обладают в нашей культуре самостоятельной отчетливой семантикой (или символикой). Свои более или менее распространенные смыслы они получают, как правило, за счет носителя или источника запаха и дифференцируются на ценностной и семантической осях в соответствии с дифференциацией источников. Самостоятельная дифференциация объемлет запахи главным образом по отношению к их интенсивности: сильный запах может считаться признаком неумеренности, дурного вкуса, а тонкий — высокой культуры, изысканности и т. д. Устойчивый смысл скорее семиотического, чем семантического характера наблюдается в случае членения на вонь и запахи. Вонь соотносится с внекультурной сферой, тогда как запахи принадлежат культуре и данной культурой специально поддерживаются, вырабатываются и часто служат как элиминаторы внекультурных запахов (например, парфюмерия и всякого рода деодоранты). При этом вонь не только выталкивается за пределы культуры, но и служит поводом или средством исключения из культурной сферы ее фактических или мнимых носителей (заявление, что нечто или некто «смердит», является одновременно актом исключения объекта из данной сферы). Само собой разумеется, что каждая культура и даже каждый отдельный социум характеризуется собственным одоризмом и собственным о нем представлением. Между исключаемой вонью и культивируемыми запахами располагается широкая нейтральная зона, которую носители данной культуры не замечают, считают беззапаховой, но которую прекрасно чувствуют носители иной культуры. Интересно при этом, что

современная стандартная европейская культура всячески изгоняет естественные, так сказать, жилые запахи, подменяя их искусственными (как личного употребления, так и общественного — типа освежителей воздуха дома, в учреждениях и даже некоторых улиц или районов города). Распространяясь дальше своего носителя, запах как бы продлевает его в пространстве, увеличивает в объеме и приводит к непосредственному соприкосновению с другим носителем. Это значит, что чей-то личный запах может расцениваться как агрессивный, как нарушение обязующей проксемики в общении с другими, как вторжение в чужую зону, как слишком фамильярное поведение. С этой точки зрения стандартные и «ничейные» дезодоранты играют роль регуляторов проксемики и роль безличностных форм общения (типа ни к чему не обязывающего этикета или эталонной вежливости). За иллюзией естественности, непринужденности современных форм общения и внешнего вида как раз дезодоранты вскрывают унифицирующую конвенцию и показывают глубину отчужденности человека и его ближайшего окружения от их природных данных. При этом заметим, что одоризм весьма слабо связан со сферой чистоплотности или гигиены вообще и не последними мотивируется на более общем уровне культуры. Одновременно нельзя забывать, что существуют культуры, где культивируется определенный набор запахов и где отдельные запахи имеют свой более или менее условный смысл, почему и могут употребляться на правах средства коммуникации. В ближайшем для нас культурном ареале эти смыслы подменяются названиями, например духов или одеколонов, но тогда их запахи должны быть четко опознаваемы адресатом и, кроме того, хотя бы в минимальной степени должна существовать тенденция к коммуникации при помощи запахов.

В литературных произведениях запахи осмысляются двояко: как носители тех же смыслов, что и их источники, и как выразители интенсивности бытия. У Пастернака, например, его «одуряющие» запахи — одна из важнейших форм интенсивности и энергичности мира. У ранней Ахматовой «острые» запахи (например, «Едкий, душный запах дегтя» в *Рыбаке*) носят полемический характер с господствующей эстетикой одоризма и призваны предельно материализовать поэтический мир, у более поздней (например, тот же «дегтя запах свежий» в *Мне ни к чему одические рати...* из цикла *Тайны ремесла*) играют роль галлюциногенов, погружителей «Я» в стихогенный транс, и являют собой эквивалент пути сообщения между «Я» и латентной поэтичностью мира, его «подземной» звуко-потенцией, помогающей от «Я» оформления в «слово», в «стихи».

Открывающий *Мастера и Маргариту* «розовый запах» нагружен тем же смыслом, что и его источник — «розы». Однако у него есть и еще одна функция. Существенно, что это именно «запах», что это не нечто материальное, а воздушная «струя», противопоставленная позже «багровой гуще». Кроме того, наличие «розового масла» «розовой струи», «розового запаха» позволяет оторгнуть его от «роз» и создать впечатление вездесущности, пронизанности им всего мира («Прокуратору казалось, что розовый запах источают кипарисы и пальмы в саду, что к запаху кожи и конвоя примешивается проклятая розовая струя»). Оторван-

ность от «роз» выражена в романе еще иначе: цвет роз нигде не упоминается (лишь в главе *Как прокуратор пытался спасти Иуду из Кириафа* появляются «две белые розы, утонувшие в красной луже»). Это позволяет ввести различие между «розовым» и «красным». Красный цвет сопряжен в романе исключительно с ассоциациями с кровью и кровопролитием, тогда как розовый — с категорией ‘любви к ближнему’, со сферой нематериального и непостижимого, со сферой ‘духа’ (см. 5.4, подробнее о ‘розовом’ запахе и масле см. параграф 14.2.1 в: Faugno 1980b). Сам по себе запах асемантичен, но здесь он явственно функционирует как имматериальная реальность, как условие бытия (используется его осязаемость, но незримость).

В главе *Погоня* есть довольно откровенный намек на ‘звериное начало’ Пилата. Когда Афраний вернулся доложить об убийстве Иуды, ему «показалось, что на него глядят четыре глаза — собачьи и волчьи». Если учесть этот факт, то понятнее становится, почему прокуратор в первую очередь показан в романе при помощи цвета (первые слова повествования о нем: «В белом плаще с кровавым подбоем») и обоняния (первая внутренняя характеристика: «Более всего на свете прокуратор ненавидел запах розового масла [...] запах этот начал преследовать прокуратора с рассвета») и почему упомянутый вначале «запах кожи и конвоя» его не раздражает. Благодаря этому смысл «розового запаха» значительно обогащается. Он усложняется как за счет реакции прокуратора, так и за счет оппозиции к «запаху кожи и конвоя».

В физическом смысле запах распространяется дальше границ своего источника и может удерживаться дольше своего источника. Поэтому запах является своеобразным ‘предвестием’ его носителя или ‘следом’ его предшествующего пребывания. На этом свойстве запаха построен фильм *Яйцо змея* и, в частности, его первая сцена: вонь в коридорчике — это не только антитезис ароматов хозяйкиной кухни, но и симптом появления «змеиного яда» (прибегав в свою комнатушку, Абель обнаруживает там застрелившего своего брата Макса, который, как выяснилось впоследствии, стал жертвой экспериментов Вергеруса).

Свойство запаха как симптома часто используется в поэзии Ахматовой. Ср. в стихотворении *Каждый день по-новому тревожен...*:

Каждый день по-новому тревожен,
Все сильнее запах спелой ржи.

Свой смысл запах получает тут за счет «спелой ржи», которая знаменует приближение конца лета и наступление осени. Нарастание интенсивности этого запаха — показатель ускоряющегося приближения осенней поры. Если учесть, что «осень» у Ахматовой устойчиво связана с разлукой, с конфликтным миром, то усиливающийся «запах спелой ржи» — предвестие приближающейся разлуки и вариант нарастающей «тревоги». В этом контексте слово «тревожен» из первого стиха следует понимать не только как знак эмоциональной напряженности «Я», но и как признак предчувствия и ощущения ‘дурного’.

С полной закономерностью упоминание о разлуке появляется в финале стихотворения:

Я спою тебе, чтоб ты не плакал,
Песенку о вечере разлук.

Но оно понятно только в сочетании с первыми двумя стихами. Остальной текст не обнаруживает намеков на разлуку, наоборот, в нем дана сцена наслаждения интимной встречей.

Интересно использовано нарастание запаха в стихотворении *Три осени*. Первая стадия осени дана так:

И запах дымка так ладанно-сладок,
Все влажно, пестро и светло.

Вторая же так:

Из труб золотых отдаленные марши
В пахучем тумане плывут...

И в волнах холодных его фимиама
Закрыта высокая твердь.

А третьей, собственно, уже нет. Это — провал:

Но ветер рванул, распахнулось — и прямо
Всем стало понятно: кончается драма,
И это не третья осень, а смерть.

Первая струя отмечена теплом («дымок»), некоторой праздничностью («ладанно-сладок»), влажностью и светом. Но помня, что «дым» у Ахматовой соотнесен с отравляющей воздух примесью (см. 5.4) и что «запах» обычно есть 'предвестье' чего-то, естественно ожидать если не обманчивости от этой картины, то по крайней мере ее амбивалентности. Вторая струя отмечена холодом («в волнах холодных»), высокой торжественностью («марши», «фимиам»), наводнением («плывут», «в волнах»), отсутствием света («туман», «Закрыта высокая твердь»), уплотненностью («дымок», но — «пахучий туман»). Третья струя — порыв ветра и открывающаяся истина: «смерть».

Сгущение запаха, как обонятельное, так и визуальное, выполняет устойчивую у Ахматовой параллель: 'заволакивание неба — приближение трагического конца' (в 5.4 мы уже говорили, что чем облачнее небо, тем мир трагичнее, степень облачности или закрытости неба тесно сопряжена у Ахматовой со степенью конфликтности или трагичности ее мира). В обонятельном аспекте «ладанно-сладкий» «дымок» превращается в «пахучий туман» и «фимиам» — нерасчлененность признаков земного («дымок») и церковного («ладанно-сладок») и недифференцированность праздничности или торжественности, присутствующей в «ладанно-сладок», превращается в строго определенные катего-

рии фунерального и потустороннего («марши» и «фимиам» как признаки погребальной церемонии).

В человеческой практике запахи используются как средство химической регуляции организма и воздействия на психическое состояние. В одних случаях они отрезвляют, в других же — наоборот, переводят в состояние транса, отключают от реальности. Любопытно, что у Ахматовой интенсивность запахов чаще всего сопряжена именно с переходом в трансцендентную сферу — любовного транса (в *Рыбаке*: «Даже девочка [...] Как потерянная бродит Вечерами на мысу» — ср. 4.6; *Сладок запах синих виноградин...* «Дразнит опьяняющая даль. [...] Уходи к волне про боль шептать. О, она наверное ответит, А быть может, будет целовать»), залетейского мира (ср. *О, как прямо дыханье гвоздики...* или, в несколько ином варианте: *Сладок запах синих виноградин...*) и т. д. Стихотворение *О, как прямо дыханье гвоздики...* примечательно еще и в другом отношении. Речь идет о «гвоздике», приснившейся в мифологическом измерении, в бессмертии. Само же стихотворение посвящено Мандельштаму и своим строем отсылает к его поэтическому миру. Залетейский мир является тут, таким образом, и миром поэзии. Можно поэтоу предположить, что в поэтическом измерении интенсифицируется у Ахматовой не только жизнь, звук и свет (ср. *Этой ивы листья в девятнадцатом веке увяли...*), но и запах.

В одном из наиболее ранних стихотворений Ахматовой *Протертый коврик под иконой...* (1912 года) дано интересное противопоставление запаха роз («От роз струится запах сладкий») и запаха табака («И в косах спутанных таится Чуть слышный запах табака»). В этом противопоставлении слышны еще отголоски прежних культурных противопоставлений «сакрального» (розы перед «лампадкой») и «греховного» (запах табака «та и т с я», в отличие от явного «с т р у я щ е г о с я» запаха роз), «девичьей нежной любви» и «грубой мужской», «сублимированного чувства» и «эротики, чувственности» и т. д. Но данный текст примечателен не только этим: на фоне тогдашней поэтической культуры, которая предпочитала благовония и изысканные тонкие запахи, грубый «запах табака» (как и «Едкий, душный запах дегтя» в *Рыбаке* или «Бензина запах и сирени» в *Прогулке*) — свидетельство новой эстетики, нового понимания поэзии и поэтического.

И последний пример. В *Ответе* мы имели разъединение и перекомпоновку звуков (см. 5.3), в стихотворении *Привольем пахнет дикий мед...* подобное явление имеет место по отношению к запахам:

Привольем пахнет дикий мед,
Пыль — солнечным лучом,
Фиалкою — девичий рот,
А золото — ничем.

Водою пахнет резеда
И яблоком — любовь.
Но мы узнали навсегда,
Что кровью пахнет только кровь...

И напрасно наместник Рима
 Мыл руки пред всем народом
 Под зловещие крики черни,
 И шотландская королева
 Напрасно с узких ладоней
 Стирала красные брызги
 В душном мраке царского дома...

‘Иметь запах’ значит здесь — обладать смыслом. Интересно, однако, что перечисляемые запахи — не собственные запахи объектов, а запахи иных объектов и понятий. ‘Обладать запахом’ = ‘обладать смыслом’, оказывается, значит быть включенным в мир, быть включенным в связь с иными объектами мира, а в итоге — быть частью мира или ‘быть больше самого себя’ («Привольем пахнет дикий мед, Пыль — солнечным лучом» и т. д.). Не иметь запаха значит быть выключенным из мира, изо всяких связей с ним, и в результате ‘быть — «ничем»’. Таков здесь статус «золота». При этом крайне существенны два следующих хода Ахматовой. Инерция перечисления вызывает ожидание имени запаха после «золота», в частности, ожидание таких ‘запахов’, как ‘кровью’, ‘предательством’, ‘преступлением’. Но это ожидание не выполняется. «Золото» оказывается вообще за пределами мира как нечто, не имеющее никакого смысла. Инерция рифм вызывает подобное ожидание рифмы с «лучом» (тем сильнее, что золото само по себе предполагает ‘сияние’). Но и это ожидание разрушено: очень близкое по начертательному и акустическому образу к «лучом» демонстративно не рифмуется. А это значит, что «золото» выключено здесь не только из мира, но и из т е к с т а, оно очутилось за пределами организующего мир поэтического уровня.

‘Обладать собственным запахом’, а не запахом чего-то другого — значит тут ‘быть выключенным из связей с остальным миром’, ‘быть выключенным из мира’. Однако «Кровью пахнет только кровь» — не тавтологизм. Первое «кровью» — это недосказанное, но подсказанное и снятое с «золота», т. е. вторая часть фразеологизма ‘золото пахнет кровью’, где «кровь» есть ‘чужая пролитая кровь’ или, метафоричнее, — ‘преступление’. Поэтому стих «кровью пахнет только кровь» значит по сути дела ‘преступление, убийство, предательство пахнет только преступлением, убийством, предательством’ и есть разрушение мира и жизни. Снятие «крови» с «золота» — это снятие с «золота» вины; это невозможность перебросить вину на другого. В случае «наместника Рима» = Пилата — на Иуду, в случае «шотландской королевы» = леди Макбет — на мужа, Макбета. За этим ходом стоит античный ритуал буффоний, заключающийся в символическом перебрасывании вины с непосредственного убийцы быка на приготовителей ритуала, которые перебрасывают вину на нож, который, не имея возможности оправдаться, объявлялся преступником, приговаривался к казни и затем торжественно сбрасывался с высокой скалы в море, и так данный социум очищал сам себя ото всякой виновности (об этом ритуале см.: Арановская 1974; Lotman 1983b, s. 5–7). Преступление — неустранимо и несмыслаемо (см. двойное «напрасно»).

Рифмовка «любовь — кровь» (в отличие от снятой рифмы «лучом — ничем») имеет два смысла. Сближая этих два понятия, вписывает в «кровь» представление о жизни. Противопоставляя же, вписывает в «кровь» — ‘преступление’, смысл ‘не-любви’, ‘ненависти’, ‘предательства’ и разрушительный характер.

«Наместник Рима» многозначен. Одно из значений — ‘быть вместо кого-то’, ‘править от чьего-то имени’. В отличие от ‘пахнуть чем-то’, которое значит тут ‘быть единством с чем-то’, ‘быть вместо’ значит ‘вытеснять собой это другое’, но и ‘быть несамостоятельным’, ‘быть призраком’. «Напрасно [...] Мыл руки пред всем народом» кроме отсылок к евангельскому эпизоду содержит еще смысл ‘невозможности контакта с миром, исключенность из мира’ (ср. далее упоминание «душного мрака», предполагающего также и ‘замкнутость, изолированность’).

Снятие рифмы, снятие деления на строфы, переход с ямбического ритма на тонический и уподобление всей второй части прозе и повествовательный ее характер выводят ее мир за пределы организованного и взаимосвязанного (структурного), а сам текст — за пределы поэтического образования. Так создается образ преступной реальности. И, наконец, очередной уровень смыслов возникает за счет упоминания «наместника Рима» и дальнейших переименований на титул «королевы» и на «царский дом».

Заметное повышение интереса к запаху, наблюдаемое в литературе XX века (Анненский, Ахматова, Пастернак и др. поэты; прозаики 20-х годов — *Дьяволиада* Булгакова, *Железный поток* Серафимовича, *Чапаяв* Фурманова и т. д.; об одоризме у Серафимовича и Фурманова см. в: Назарьян 1978; о запахах в поэтике Твардовского в: Тарханова 1976), связано, по всей вероятности, с уже отмеченными в 4.6 и 4.7 изменениями артикулирующего субъекта и с доминанцией физиологических уровней контакта с миром и сенсорных моделирующих категорий.

5.6. ФОРМА. ФАКТУРА

Начнем с примера. *Золотистого меда струя из бутылки стекла...* Мандельштам (его детальный анализ и с несколько иной точки зрения см. в: Сегал 1968 и 1970):

Золотистого меда струя из бутылки стекла
Так тягуче и долго, что молвить хозяйка успела:
«Здесь, в печальной Тавриде, куда нас судьба занесла,
Мы совсем не скушаем», — и через плечо поглядела.

Всюду Бахуса службы, как будто на свете одни
Сторожа и собаки, — идешь — никого не заметишь.
Как тяжелые бочки, спокойные катятся дни,
Далеко в шалаше голоса — не поймешь, не ответишь.

После чаю мы вышли в огромный коричневый сад,
 Как ресницы — на окнах опущены темные шторы.
 Мимо белых колонн мы пошли посмотреть виноград,
 Где воздушным стеклом обливаются сонные горы.

Я сказал: «Виноград, как старинная битва, живет,
 Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке,
 В каменистой Тавриде наука Эллады, — и вот
 Золотых десятин благородные, ржавые грядки».

Ну а в комнате белой как прялка стоит тишина,
 Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала.
 Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена, —
 Не Елена, другая, — как долго она вышивала?

Золотое руно, где же ты, золотое руно?
 Всю дорогу шумели морские тяжелые волны,
 И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно,
 Одиссей возвратился, пространством и временем полный.

Первые две строфы посвящены времени и пространству. Время здесь длительно, бесконечно, однообразно и спокойно («тягуче и долго», «спокойные катятся дни»). Бесконечно и пространство: «идешь — никого не заметишь», «далеко», «не поймешь, не ответишь». И время и пространство производят здесь впечатление незаполненных: первое бессобытийно («в печальной Тавриде» и «оправдательное» «Мы совсем не скучаем»), второе же — безлюдно, некоммуникабельно. Однако данные впечатления ложны. Бессобытийность оборачивается беспечностью, несуетностью, самобытностью. «Как будто на свете одни Сторожа и собаки» — признак доверия, признак отсутствия деления на «своего» и «чужого», на «дружелюбного» и «враждебного». Эти категории в этом мире отсутствуют. О том же свидетельствуют и «Далеко в шалаше голоса». Это не столько «некоммуникабельность», сколько «ненадобность в присмотре». Отворачивающаяся при налипании меда хозяйка подсказывает, что в данном мире каждый процесс протекает согласно своему характеру и не требует вмешательства или «присмотра». «Время» с его тягучестью просто «есть», оно — форма существования мира, а не форма «изживания» мира.

Вторая строфа уточняет сущность времени и пространства. «Всюду Бахуса службы» — особое время-пространство (по терминологии Бахтина — «хронотоп»): праздник, ритуал. Ритуальность соотносится с определенным временем, обстоятельство «Всюду» соотносится с пространством. «Бахус», в свою очередь, квалифицирует этот хронотоп как мифологический, снимает с него характер обыденности. «Дни» «Как тяжелые бочки» в контексте «Бахуса» получают смысл «бочек, наполненных вином или медом» (божественным медом, т. е. субстанцией жизни. «"Здесь, в печальной Тавриде, куда нас судьба занесла, Мы совсем не скучаем", — и через плечо поглядела» и «хозяйка» соотносят мир Тавриды с миром «потусторонним»,

который, как обычно, у Мандельштама имеет характер идиллии, эллинской домашности и уюта (заметим еще, что наливаемый из бутылки «мед» в равной степени связан с представлением о 'поэтическом' и о 'потустороннем' — как 'напиток'). Выбор же «Тавриды» и «Бахуса» (вместо оргиастичного «Вакха») мотивируется связью с 'земледелием'

Впечатление пустого, нематериального пространства окончательно снимается в третьей строфе: «огромный сад» определен как «коричневый». Выбран цвет, который ассоциируется обычно с густотой, плотностью, осязаемостью, землей. При этом он однозначно переключается с «медом» и «чаем» (по цвету). Переключка эта имеет и обратное действие — «саду» сообщается 'тягучесть' и 'густота'. Далее появляется стих «Где воздушным стеклом обливаются сонные горы», который еще сильнее 'уплотняет' пространство, сохраняя одновременно его 'прозрачность' («стеклом») и инобытие («Как ресницы — на окнах опущены темные шторы» и «сонные горы»), не исключено, что также и 'временную тягучесть' (если «сонные» и «темные» читать как варианты «тяжелых бочек» «дней», т. е. 'замедленности').

Смысл длительности и материальности времени и пространства возобновляется в пятой строфе — уже в «комнате»: «как прялка стоит тишина» и «Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала». Возобновляется также смысл 'праздничности': «Как прялка стоит тишина» и «Пахнет [...] краской и свежим вином» (ср. выше «Бахуса службы» и «тяжелые бочки»).

Заключительный же стих текста время и пространство истолковывает как 'груз' = «руно»: «Одиссей возвратился, пространством и временем полный».

Признак, который единит весь мир данного текста в одно нечленимое целое, — извилистость очертаний его компонентов: «меда струя», «судьба занесла», «через плечо поглядела», «из бутылки», «бочки», «катятся дни», «ресницы», «колонны», «виноград», «обливаются сонные горы», «курчавые всадники», «в кудрявом порядке», «прялка», «вышивала», «тяжелые волны», «возвратился» и «руно».

Другой постоянный признак этого мира — цветовой: «золотистого меда струя», «чай», «коричневый сад», «темные шторы», «золотых десятинок благородные, ржавые грядки», «золотое руно»; «мимо белых колонн», «в комнате белой», «воздушным стеклом». Причем «коричневый» переключается с «медом», «чаем» и «ржавью», благодаря чему устанавливается родство внешнего пространства («грядки»), окружающего дом («сад»), и внутреннего, 'домашнего' («чай», «мед»). Цвет штор — «темный» — не противоречит 'прозрачности' «воздушного стекла»: «шторы» истолкованы здесь в двух категориях: сна, углубленности вовнутрь («как ресницы — на окнах опущены») и утяжеленности («опущены»), в категориях, которые присущи и внешнему пространству — «горам» (они «сонные» и «воздушным стеклом обливаются»). Ржавь «грядки» передает в свою очередь 'потемнение золота' и подчеркивает их старинность («Виноград,

как старинная битва, живет»). Связь ржавого и коричневого с 'кирпичным' цветом, характерным для эллинского искусства, и связь с внутренним, домашним миром позволяет читать слова «Виноград, как старинная битва, живет» как намек на росписи греческих ваз или на греческое изобразительное искусство вообще. Наличие белого цвета позволительно читать как признак 'торжественного', 'легкого' 'одухотворенного', 'вечного'. Немаловажно, что образ виноградника помещен в тексте между двумя упоминаниями белого цвета. «Белые колонны» занимают тут место входа в виноградник: «мы вышли в огромный коричневый сад. [...] Мимо белых колонн мы пошли посмотреть виноград». Этим самым в «колоннах» активизируется их древний смысл входа в 'небесный мир', а с другой — смысл 'мировой оси' и 'стабильности мироздания', единства его противоположных начал, 'всезнания' «Воздушное стекло» «гор» — не что иное, как тот же «белый» цвет, знаменующий собой сферу вечного света-«мудрости» (этот смысл гор обнаруживается, например, в частом их назывании 'белыми'). «Наука Эллады» = только экспликация неявно присутствующей 'мудрости' в упомянутых в предшествующей строфе «колонн» и «гор» («белых», «стеклянных»). «Старинная битва» и «живет» — экспликация 'вечности', с одной стороны, а с другой — экспликация равновесия между земным и небесным, материальным и духовным, равновесия, которое в менее очевидной форме подсказывалось «колоннами», и, кроме того, оппозицией 'земного' («коричневый сад») и 'небесного' («мимо белых колонн»), 'материального' и 'духовного' («коричневый» — как цвет земли, «белый» — как символ духовности). Дальше эта оппозиция получает вид «битвы». Причем «битва» мыслится здесь не как сражение войск, а как 'сражение' между инертной, безжизненной материей («каменная Таврида») и облагораживающей ее и дающей ей жизнь 'мыслью' («наука Эллады»). Результат — не 'победа', а гармонический синтез обоих начал: «Золотых десятин благородные, ржавые грядки», где «золотой» и «ржавый» не противопоставлены друг другу, а приведены во взаимосоответствие, и где абстрактные «десятины» реализованы в виде материально существующих плодородных «грядок».

Открывшаяся «Я» 'истина' о Тавриде принципиально меняет и образ «дома»: это 'дом в доме', т. е. и дом таврический, и его эллинская сущность («Помнишь, в греческом доме»).

'Белизна' «комнаты», повторяя смыслы «белых колонн», вводит еще представление о духовности жизни, об искусстве жить и строить свою судьбу («прялка», «вышивала»). Противопоставление «Елене» «другой», т. е. Пенелопы, имеет в виду не внешнюю красоту и не раздор, а красоту внутреннюю, духовную, чистоту, гармонию, верность, культ устойчивого домашнего очага («что и тишина», «Помнишь, как долго она вышивала?»).

Все эти смыслы объединяются в последней строфе под именем «золотое руно», где определение «золотое» куммулирует цветовые и ценностные аспекты мира, а «руно» — фактурные и формообразующие, с доминанцией признака 'плодородности'. Последние три стиха вносят смысл 'накопления', 'обогащения'.

ния', но не материального, а духовного, 'накопления' как поддержки и хранения 'опыта'. Он наблюдался уже в предыдущих строфах в виде мотива 'одно в другом': «меда струя из бутылки текла», «Здесь, в печальной Тавриде, куда нас судьба занесла, мы», «Как тяжелые бочки, [...] дни», «В шалаше», «В сад», «Виноград, Где [...] горы», «Виноград, [...] Где курчавые садники», «В каменистой Тавриде наука Эллады», «в комнате [...] стоит тишина. [...] в греческом доме», «вином из подвала». При этом 'одно в другом' реализуется по принципу постепенного проникновения в сущность, в первооснову данного мира, с одной стороны, а с другой — по принципу сюжетного 'вхождения' в этот иной мир («нас занесла», «идешь», «мы вышли в [...] сад», «мы пошли», заканчивающееся мнемоническим 'вхождением' — «Помнишь», которое примечательно тем, что оно не только уводит в глубь времен, но и наоборот, актуализирует прошлое в настоящем, выводит из глубины времен в актуальную реальность, тем, что предполагает наличие прошлого в пределах жизни одного человека, так как нельзя «помнить» не пережитого, и тем, что, обращенное к некоему 'ты', имеет характер объединяющего говорящего и слушающего). Одновременно, как уже отмечалось выше, это и есть вхождение в 'потустороннее' (мотив 'оглядки', 'праздничности-опьянения', 'сна'). Он свое окончательное истолкование получает в последних трех стихах текста.

Одиссей возвращается домой после долгих и трудных испытаний: «Всю дорогу шумели морские тяжелые волны»; «корабль, натрудивший в морях полотно (= паруса)». Его 'добыча' — «пространство и время». Легко заметить, что тут подразумевается 'умудренность', 'проникновение в суть бытия' и что это и есть «золотое руно». Но это не всё. «Дорога», дважды упомянутое море («морские [...] волны», «в морях»), «корабль», подмена парусов «полотном», шум («шумели в противовес предшествующей «тишине»), иное «тяжелые» (противостоящие «тяжелым», но «спокойным» «бочкам-дням»: «шумели морские тяжелые волны»), открытость, стихийность вместо облагораживающей замкнутости («мед» в «бутылке», «дни» как 'мед-вино' в «бочках», «вино» в «подвале») — всё это атрибуты потустороннего, загробного, чреватого смертью локуса. 'Возвращение', по той же античной мифологической системе, соотносится с 'воскресением', возвращением из царства смерти. «Золотое руно» Одиссея получает тут, таким образом, смысл преодоления 'смерти', косного, нетворческого начала материального мира. Добытое им «пространство и время» — это облагороженная, оформленная трудом в «мед», «вино», «сад», «грядки» «печальная» и «каменистая» Таврида. 'Волнистость' и 'тяжесть' «морских волн» преобразованы в «кудрявый порядок» и в «тяжелые бочки» с одной стороны, а с другой — в бессмертный божественный напиток, в «тягучую» «Золотистого меда струю». Здесь мы уже вплотную подошли к мандельштамовской концепции человеческого бытия и искусства, но поскольку в данном тексте она раскрывается лишь частично, уместно предложенный анализ закончить отсылкой к разбо-

рам хотя бы таких его стихотворений, как *Адмиралтейство*, *Есть иволги в лесах...*, *Бессонница* или *Возьми на радость...* в книге: Nisson 1974.

Если в стихотворении *Золотистого меда струя из бутылки стекла...* критерии набора компонентов мира были названы («тягуче», «тяжелые», «курчавые», «в кудрявом порядке», «золотистого», «золотых», «золотое» и т. д.) и поэтому легко опознавались и в других компонентах мира, лишенных определений (типа «бочки», «колонны», «руно», «волны», объединяемые общим признаком 'волнообразной линии'), то в стихотворении *Поговорим о Риме — дивный град...* такой общий критерий не вербализован, его необходимо обнаружить. Легко понять, что объединяет «купол» и «радуги», «луну» и «тонзуру», т. е. то, что тут имеются в виду 'полукружие' и 'круг'. Сложнее раскрыть их взаимосвязь, их смыслы. Первые относятся к вневременному миру. «Купол» означает собор Св. Петра в Риме, а «радуги» — Знамение Завета. «Луна» же — время или напоминание о преходящем, земном, 'подлунном' мире (луна в данном тексте «На дольный мир бросает пепел бурый»), а «тонзура» — знак католического таинства (целибата, безбрачия). «Купол» и «радуги», имея форму полукружия и повторяя форму неба, могут читаться и как православные символы нисходящей свыше Благодати Божией (см. 3.1 и 3.2), как знамение единства Бога и человека (отсюда первоначальная положительная оценка Рима — «дивный град!...»). Более того, «купол» может читаться еще как повторение полукружия «радуги» и как его приближение к земному миру или — как включение одного в другое. «Луна» и «тонзура» этому противоречат: как два круга они не объединяются, они замкнуты (полукружия исчезли), а реляция между ними получает вид подчиненности (луна «бросает пепел бурый») или разрушительного одностороннего контакта и по своей структуре напоминает клепсидру, песочные часы (отсюда в финале возглас: «О, холод католической тонзуры!»; ср. в других стихотворениях Мандельштама именование луны «циферблатом» — см. 5.0).

Данный текст можно читать и иначе. Возглас «О, холод католической тонзуры» относится не непосредственно к этому знаку, а к его значению как таинства. Тогда круглая форма «тонзуры», повторенная в форме «огромной луны», заставляет усматривать в радуге и в куполе собора Св. Петра не столько нисходящие полукружия, сколько части круга. В этом случае данный возглас и слово «тонзура» относились бы также и к куполу, т. е. к собору Св. Петра в Риме, т. е. к католической версии Церкви, только внешне сходной с православной: этот купол лишь на первый взгляд выражает идею нисхождения Благодати, а после более внимательного взгляда обнаруживает совсем иной смысл — отрешенность от земного бытия, разобщение Божественного и человеческого, духовного и материального (не случайно текст начинается с параллельных форм: «Поговорим» и потом «Послушаем», где первая соотносится с внешним обликом Рима, а вторая — с его содержанием). Думается, несложно заметить, что за такой интерпретацией Мандельштамом Рима стоит его концепция не разъединенности духовного и материального, а концепция одухотворенной, преобразованной духовным началом материальности, т. е. концепции, которую мы наблюдали и в стихотворении *Золотистого меда струя из бутылки стекла...* (более

нии *Золотистого меда струя из бутылки стекла...* (более детальный разбор этого и стихотворения *Поговорим о Риме — дивный град!*.. см. в: Faugno 1973b, 1987f).

Форма, материал, субстанция в разных ее состояниях (газ, жидкость, вязкие вещества, твердые тела, их эластичность или хрупкость, устойчивость и неустойчивость, податливость или неподатливость на внешние воздействия), фактура, размер, объемность, вес или невесомость и т. п. — все это получает определенное истолкование в художественном произведении и призвано строить определенный образ мира и сообщать ему определенный смысл. Причем, как мы видели в случае примеров из Мандельштама, те или иные свойства не обязательно должны быть названы. Наоборот, в большинстве случаев они требуют опознания, а единственным их указателем являются упоминания тех или иных явлений или предметов, как правило, образующих более или менее очевидные серии (как «купол», «радуги», «луны», «луна», «форум», «голова» и «тонзура», а также «годовой цикл», подразумеваемый под «календарем» и «Двунадесятих праздников кануны» в *Поговорим о Риме — дивный град!*..) и более или менее очевидные противопоставления.

Так сказать, собственный смысл субстанциальность, фактура и форма получают за счет взаимодействия их носителя со средой. В самых общих чертах он может быть определен как *динамика* или как внутренняя энергия предмета. Фактура есть своего рода результат реакции носителя на внешнюю среду — температуру, влажность, сухость, ветер, давление и т. д. — и результат его сопротивления и внутренней, потенциальной энергии. В чисто физическом смысле фактура особым образом взаимодействует и со светом и звуком: поглощает-глушит, рассеивает равномерно или неравномерно, отражает, т. е. может быть «гулкой» и «глухой», динамичной, динамизирующей предмет, и пассивной. Для глаза это значит еще, что взаимодействие фактуры с освещением определенным образом формирует контур предмета то размывая его, то четко определяя его границы. То увеличивая в объеме, то сжимая, повышая или снижая (ср. взаимодействие покроя костюма и фигуры носителя в 4.5), утяжеляя или же облегчая и т. д. Аналогичным образом и форма (контур) то включает предмет в окружающий мир, то выделяет его, то противопоставляет, создает впечатление гармонии, конфликта, устойчивости или шаткости, подвижности или статичности.

Во взаимодействии с человеком фактура воспринимается прежде всего на осязательном, тактильном уровне: шероховатая и гладкая, колкая и мягкая, конфликтующая с телом человека или гармонирующая. Обязательность восприятия фактуры на тактильном уровне (восприятие на зрительном уровне более сложно: это и результат воздействия на глаз цвето-света, и результат реакции на реляцию «фигура — фон», и результат знания-памяти о тактильности данной фактуры) означает, что фактура предполагает непосредственный контакт человека с предметом, а точнее, соприкосновение тела человека с этим предметом.

Все это значит, что на уровне культуры или на уровне отдельных моделирующих систем отдельные формы и фактуры будут осмысляться по-разному, по-разному расцениваться и выстраиваться в неодинаковые системы. В культу-

рах с установкой на 'тихость, несуетность' будут предпочитаться фактуры гладкие, нединамические, поглощающие звук и равномерно рассеивающие свет. В культурах с установках на динамику, энергичность станут доминировать формы и фактуры с сильной внутренней и внешней динамикой. В системе с установкой на отрешенность от мира сего следует ожидать фактур осязательно нейтральных, неощутимых (тут жесткие фактуры могут быть включены как носители неудобства, напоминающего о тягостности земного бытия, — таковы робы и власяницы некоторых орденов). В системах с установкой на материальность мира будут предпочитаться фактуры осязательно активные — в одних случаях 'заманчивые', 'соблазнительные', предрасполагающие к соприкосновению, предлагающие комфорт сенсорных ощущений (такой характер носит, например, обстановка, выработанная мещанством), в другом же — агрессивные, отталкивающие.

Само собой разумеется, что подобным образом распределяются формы и фактуры в художественных системах. С той разницей, что тут они могут играть двойную роль: роль языка самого мира и роль языка описания мира. В первом случае создается мир вещный, осязаемый, как бы не созданный художником, а непосредственно наличный и апеллирующий к контакту с ним (или: имитирующий такой контакт). Во втором случае, будучи языком описания, формы и фактуры заставляют воспринимать мир в предполагаемых ими терминах и ощущениях, сообщать осязаемость неосязаемому, оформленность бесформенному, абстрактному или находить в некоем объекте свойства, ему не присущие (при помощи приписывания объекту чужой фактуры). В обоих, однако, случаях реципиент включается в мир произведения, с позиции созерцателя переключается на позицию партнера, вовлекается во взаимосвязь с предлагаемым миром именно на уровне осязательных ощущений и на уровне осмысления (метафоризации) этих ощущений данной культурой.

Фактура как выразитель и организатор (систематизатор) осязательных предпочтений социума присутствует в любой культуре. Но не каждой из них одинаково осознается и далеко не в каждой становится самостоятельным объектом восприятия и рефлексии. Это тем понятнее, что рефлексия над фактурой есть на деле рефлексией над собственными телесными ощущениями человека. Отсюда, думается, понятен повышенный интерес к фактуре в культуре и искусстве начала XX века — он связан, как уже говорилось не раз (см. 4.2, 4.6–4.7, 5.5), с переходом на сенсорные уровни моделирования мира. С этой точки зрения фактура мира реалистического искусства принципиально отлична от фактуры искусства авангарда: первое создавало осязаемый предмет, второе же — осязание предмета, т. е. предмет уже оощущенный.

Не имея устойчивого вербализуемого (символического) значения, форма и фактура располагается на неявном уровне культуры. Хотя они и неотъемлемы от культуры, но тем не менее вытесняются из поля зрения активной рефлексии о материальном мире инструментальными и идейными значениями окружающих нас предметов (см. 3.0 и 5.0). По этой, по всей вероятности, причине эти аспекты

мира художественных произведений, особенно литературных (в живописи, скульптуре и архитектуре положение несколько лучше), теоретически разработаны очень неудовлетворительно. За культуроведов их открывает само искусство. Вот пример — *Фактура* Винокурова:

Я вышел. Так подуло,
Что я пошел сильнее...
Мне нравится фактура
Деревьев и камней,
Вдруг проступило солнце...
Я мять хоть час готов
Солдатское суконце
Кюветных лопухов.
А мох из подворотен
Пружинит в пятерне...

Мне нравится, что плотен
Наш этот мир вполне,
Что можно из кувшина
Насыпать в горсть песка,
И нравится, что глина
Действительно вязка...
И хорошо,
что кварца
Так глыба тяжела
И с дерева до пальца
Так тянется смола...

Природа не едина:
Как он зернист, гранит!
И хорошо, что льдина
Стеклянно так звенит.

Знать нелегко пилёна,
Зато уж так гладка
Причудливого клена,
Словно муар, доска.

...Иного есть,
немножко...
Как бобик во дворе,
Свернувшаяся мошка
Уснула в янтаре.

Но фактура — не единственный уровень, ставший предметом лирической рефлексии. Обращаясь к другим его произведениям, мы заметим, что там появится, например, контур, как в *Оде линии*:

Из мира контур убери, —
Мир в хаос превратится вдруг!,

ритм, причем ритм наиболее элементарных явлений, как ритм «ложечки в стакане чаю» (стихотворение *Ритм*), жест, причем опять-таки жест житейский, самое обычное закуривание сигареты, но возведенное в ранг события путем разбиения его на отдельные кинемы (стихотворение *Не спешу*), костюм, показанный в его разнообразии и разномыслии (*Фантасмагория одежды*), вкус — вслушивание-вживание в каждый глоток («Я ощущаю небом кислый вкус Молдавского вина. Воспринимаю Покалыванья. Тонкие оттенки смакую тщательно. Я туго прижимаю Язык к зубам, отдергиваю быстро, Чтоб тут же быстро прикоснуться вновь. Мои глаза вверх закатились, Словно В молебствии, в одну уставясь точку»), бытовой незначительный ритуал (*Пьют пиво*) и т. д. Все эти уровни вместе как бы реконструируют игнорируемую современной идео-цивилизацией основу человеческого бытия, противостоят отчужденности современного человека от мира сего, от его материальности и от его включенности в биологическую и вещественную среду, противостоят механичности восприятия, реакций и действий. Как Зошенко в свое время смоделировал некультурность (см. 4.10), так Винокуров в наши дни моделирует наш «забытый язык» и активизирует его. (О значении формы в живописи см.: Arnheim 1974; о форме и фактуре обстановки см.: Черепашкина 1978; о «неявных уровнях культуры» или «забытом языке культуры» см.: Hall 1959, 1976, 1984; целый ряд физических свойств мира и их «символичности» — вода, воздух, твердость, пластические массы, клейкость, кристаллы и т. д. — в литературе, в основном французской, см. в: Bachelard 1975; о семиотике фактур и структуре вещей см. Faryno 1988a).

И в пределах отдельных произведений и в рамках авторских кодов (поэтических систем) упоминаемые вещества и их свойства обнаруживают определенную весьма устойчивую шкалу или иерархию. Так, например, в системе Пастернака в известном смысле его грязи, нечистоты, нефти, керосин, карболка, белила, крахмал, масла, водка или спирты и даже древесные соки с минеральными водами включительно эквивалентны. Дифференциация между ними часто минимальна, но если ее удастся констатировать и определить, то тогда оказывается, что последовательность упоминаний этих веществ строится по принципу трансформаций от наиболее вещественного, земного (подземного) состояния до наиболее одухотворенного, и, к примеру, спирты могут оказаться высшей, более одухотворенной, ипостасью грязи или нефти. Смысл этих трансформаций и парадигм рассекречивается весьма просто. Один из критериев — «клейкость», «вязкость», которые соотносятся с идеей, заложенной в мире и удерживающей этот мир в единстве изначальной «силы» (по этому критерию сюда включаются и мотивы слюны, паутины, шелка, пряжи, бечевы, канатов, жгутов, кнутов и т. д.). Второй критерий — связь с «елеем» как манифестацией Святого Духа. На этом уровне «елей» осмысляет у Пастернака сущность «клейкости-вязкости-силы». В рамках же собственной парадигмы «жирного-масленного» он индуцирует в предшествующие звенья типа «нефть», «керосин», «воск», «крахмал», «белила» или «масло» определенную степень пронизанности мироздания Благодатью Божьей и определенную степень ее неявственности или явственности. Выраженность же этого смысла преимущественно лексемами «клей-кий», «зелень», «спирт» объ-

ясняется не только унаследованным символизмом этих мотивов, но и лингвистическими свойствами данных словоформ — они либо созвучны с ‘елей’, либо этимологически связаны с ‘глина, смола-живица’ (как в случае слова «клей») и с ‘дух’ (как в случае слова «спирт»).

5.7. ДВИЖЕНИЕ

В мире литературного произведения возможны разнообразнейшие формы движения. Многие из них нам уже знакомы по приводимым раньше примерам. Теперь лишь вкратце напомним основные формы движения и их функции.

Прежде всего мир произведения может быть насыщен движением или оставаться статичен. Наличие движения может расцениваться как его динамичность, жизнеспособность, деятельная энергия. Статичность же как косность, замирание жизни, энтропическое состояние. Но возможны и противоположные толкования. Подвижность может расцениваться как суета, а статичность — как причастность к вечному, как устойчивость, умиротворенность и т. д. Антитезисом движения, а также и статичности (выражающей покой, умиротворение) является обездвиженность. В некоторой степени она родственна обездвиженности в кино, которое знает три разновидности кадров: представляющие подвижный мир, представляющие мир статичный и кадры-остановки. С той, однако, разницей, что кадр-остановка принадлежит киноматериалу и поэтому всегда переводит внимание с мира фильма на его закрепитель (на созданность фильма и его мира), тогда как в случае литературного произведения обездвиженность ситуируется исключительно в мире произведения (тут соответствием кадра-остановки может быть вдруг оборванная речь повествующего или артикулирующего субъекта), т. е. она всегда объектна, подлежит изображению и внутритекстовой мотивировке. Так, даже в финале *Ревизора* внезапная остановка-обездвиженность персонажей пьесы на полужесте исходит не извне, не от создавшего пьесу субъекта или постановщика спектакля, а изнутри мира пьесы или спектакля. Чтобы создать эффект, аналогичный эффекту кинематографического кадра-остановки, в пьесу (спектакль) надлежало бы ввести еще одно лицо — автора (режиссера), вдруг вмешивающегося в свое творенье, прерывающего происходящее и этим самым подчеркивающего созданность (условность) демонстрируемого мира. Но тогда, как нетрудно увидеть, пьеса превратится в пьесу о пьесе, а спектакль — в спектакль о спектакле. В случае фильма данная сцена *Ревизора* тоже может быть решена двояко: при помощи кадра-остановки и при помощи внезапно застывшего мира, на фоне которого продолжается привычное движение киноплёнки с обычной скоростью, подчеркиваемое, например, скользящими по экрану и застывшему на нем миру титрами. Первое решение означает вторжение в мир фильма создавшего его субъекта (режиссера), переводит мир фильма в условный (созданный, чисто кинематографический), а вмешательство режиссера может толковаться еще и как, например, нетерпимость режиссера к такому миру, т. е. как оценка либо мира, либо произведения. Второе решение раздваивает произведение на

мир и на кинематографические средства, на экран и пленку и создает иллюзию невмешательства, иллюзию самостоятельности мира и его независимости от кинематографических средств (последнее лучше всего передают подвижные титры на фоне застывшего мира), с одной стороны, а с другой — иллюзию объективного, не искажающего характера самого закрепителя, т. е. кинематографических средств.

Всякий вычлняемый признак, как уже говорилось, значим в пределах собственного уровня, т. е. в пределах его собственных дифференцированностей, выстраивающихся в определенную систему. В этом отношении не являет собой исключения также и движение — и оно становится значимым в рамках всех остальных форм движения либо данного единичного произведения, либо данной поэтической системы, либо же определенной культуры (т. е. более общей моделирующей системы). Значимость, однако, — не семантическая. Свою семантику движение, как и любой другой признак мира, получает в произведении, так сказать, за чужой счет. В одних случаях она привносится в мир произведения в готовом виде извне: из существующего культурного фонда движений и их опознаваемых коннотаций (символики); из фонда индивидуальных и не всегда четко осознаваемых авторами предпочтений и ассоциаций. В иных случаях такая семантика возникает за счет источника (носителя) движения, за счет причины, цели или результатов движения и т. п. А в еще иных — за счет устойчивости (регулярности) соотношений между уровнем движений и каким-либо другим (более определенно семантизированным) уровнем данного произведения или данного творчества в целом, а шире — данной моделирующей системы вообще. Вот пример — стихотворение Шимборской *Обездвиженность* (Wisława Szymborska: *Znieruchomienie*), где речь идет о снимающейся в фотографическом ателье известной танцовщице Айседоре Дункан:

Miss Duncan, tancerka,
jaki tam obłok, zefirek, bachantka,
blask księżycy na fali, kołysanie, tchnienie.

Kiedy tak stoi w atelier fotograficznym,
z ruchu, z muzyki — ciężko, cieleśnie wyjęta,
na pastwę pozy porzucona,
na fałszywe świadectwo.

Grube ramiona wzniesione nad głową,
węzeł kolana spod krótkiej tuniki,
lewa noga do przodu, naga stopa, palce,
5 (słownie pięć) paznokci.

Jeden krok z wiecznej sztuki w sztuczną wieczność
z trudem przyznaję, że lepszy niż nic
i słuszniejszy niż wcale.

Za parawanem różowy gorset, torebka,
w torebce bilet na statek parowy,
odjazd nazajutrz, czyli sześćdziesiąt lat temu;
już nigdy, ale za to punkt dziewiąta rano.

щихся со сверхскоростью). Осмысление же и оценка этой оппозиции создаются за счет других уровней стихотворения. Отношение к сверхскоростям выражено здесь эксплицитно, как 'безумие' и 'гибель' («Визг невропатов! Вой невропатичек!»; «бешено»; «по краю Над пропастью...»). Отношение же к замедленности, хотя и вычитывается из текста, осмысляется в более широком контексте винокуровской поэтики, где оно эквивалентно 'тесному контакту с миром', осязаемости любого проявления мира, единства с его сущностью (ср. примеры в 4.6 и 5.6).

Еще один тип движения — механическое и творческое, линейное и трансформационное. Пример нам знаком по *Движению* Заболоцкого (см. 3.1). В цветаевской системе творческое движение передается при помощи «гривастой кривой», «волны», восхождений, вознесений, которые тесно связаны с перевоплощениями-трансформациями ее «Я» или героев. А предел этих трансформаций — чистый дух, чистый смысл, родственный Божественному Логосу. Этому типу движения противостоят у нее неподвижность, механическое движение по кривой, движение вниз, рассматриваемое обычно как «падение» в косные, материальные формы быта, отсутствие трансформаций-перевоплощений (им на этом уровне соответствует инертное, пассивное тление, механический распад с пределом 'прекращение бытия', которое не предполагает никакого воскресения). А этим двум движениям противопоставляется бесконечное движение-вознесение по прямой, соотношенное с идеей Бога, абсолютной духовности. Пример Цветаевой интересен еще и тем, что здесь используется общехристианская символика движения, предполагающая соотношенность прямого движения с нетварной Божественной сферой, а кривого (кругового) — со сферой несовершенной тварности, со сферой креатур. Поэтому творческая кривая часто именуется у Цветаевой образом Пегаса или народного коня-грома, т. е. с эквивалентом поэтического и Божественного слова. В отличие от механической кривой (означающей обычно физическое и духовное уродство, 'несвободу' духа и т. п.), эта творческая кривая внешне может и вовсе не наблюдаться: она сопряжена со сверхчеловеческим внутренним напряжением, с невероятным усилием преодолеть косность собственной материальности и перевоплотиться в чисто духовное начало (ср. 4.6 и главу *Kinezyka* в: Faugno 1985c).

Движение может быть направленным (целевым) и ненаправленным (бесцельным). Один из примеров такого движения являет собой *Дорога* Полонского. Ямщик приближается к дому, к цели. Он ощущает движение и изменения в окружающем мире. Зато его «пассажир» ни к чему не приближается, для него движение превращается в неподвижность, выраженную тем, что он все время видит «одно и то же», а впереди — «туман»:

Глухая стена — дорога далека,
Вокруг меня волнует ветер поле,
Вдали туман — мне грустно поневоле,
И тайная меня берет тоска.

Как кони ни бегут, мне, кажется, лениво
Они бегут. В глазах одно и то же:
Все степь да степь, за нивой снова нива...

«Блуждающий» тип движения, построенный на несовпадении задуманного маршрута и случайных от него отклонений, наблюдается в поездке Чичикова в *Мертвых душах*. Одна из функций этого несовпадения и блуждания — создать при помощи случайностей картину глубокой закономерности.

К формам движения следует отнести также и мерцания, колыхания, скольжение, волнение, пульсацию и т. п. Эти типы движения моделируют внутреннюю изменчивость объекта (мира), истолковываемую то как сосредоточенную в себе жизнь, то как аморфность жизни и мира. Они часто встречаются у модернистов, моделируя неопределенность, пограничность реальности и запредельного. Вариантом этого движения являются, по всей вероятности, характерные для символистов вихревые движения (ветра, метели) и пляски. Будучи небытовым типом движения (или поведения) и противостоя бытовому, пляски и танцы (аналогично пению, музыке, стиховой речи и т. п.) осмысляются культурными традициями как проявление сверхъестественного начала (Божественного или же демонического) и функционируют как форма переключения человека (мира) в иную сферу, как форма перестройки личности (структуры мира) и приобщения ее к запредельному, сверхъестественному. Само собой разумеется, что в таких условиях они легко поддаются символизации, особенно ввиду их собственной асемантичности. И само собой разумеется, что, являя собой пограничную сферу между реальностью и ирреальностью, пляски особенно активно привлекаются теми формациями, которые стремятся снять различие между системным и несистемным, между живым и мертвым, естественным и искусственным, рациональным и иррациональным и т. д. В иных же случаях они моделируют противостоящую бытовой сфере иррационального, конечно, с разным ее истолкованием (так, например, пляска в Доме Грибоедова в *Мастере и Маргарите* соотносена с беспринципным миром; но пляска в системе Цветаевой уже нечто другое: это приобщение к сфере высшей духовности).

Особо хотелось бы отметить движение, приписываемое заведомо статичному, неподвижному миру — памятники, статуи, мертвецы у Пушкина, Блока и у многих других авторов; куклы и манекены в драматических театральных постановках (в отличие от кукольного театра) и т. п. Чаще всего это механическое, неживое движение, которое призвано создавать мир кошмара, фантасмагории (как, например, роль памятника Петру I в *Медном всаднике* Пушкина и в *Петербурге* Белого). Иногда, однако, за этим стоит мена местами 'живого' и 'неживого' и мена традиционных представлений о жизни, т. е. ломка предшествующей культурной систематики мира. По своей функции 'неживое движение' родственно неподвижности или обездвиженности заведомо подвижного и живого (застывший океан у Лермонтова, остановленные на полужесте герои Гоголя, застрывший крик у Маяковского и т. п.)⁷⁸.

Напомним, что движение мы здесь понимаем как свойство, в той или иной мере присущее миру целиком или отдельным его компонентам, что абстрагируем его от понятия 'передвижения' или 'перемещения', которое тесно сопряжено как с пространственными и временными реляциями мира, так и с категориями 'объектность — субъектность', т. е. 'быть объектом деятельности' ('быть пассивным' — передвигаемым) и 'быть субъектом деятельности' ('быть активным, воздействующим' — передвигать).

«Перемещение» в пространстве или во времени может, конечно, разлагаться на более элементарные признаки или формы движения. Например, на инертное и активное, линейное и запутанное, однородное и скачкообразное, ритмическое и беспорядочное, несамостоятельное и самостоятельное, добровольное и принудительное (ср. оппозицию между «Мы ехали» и «меня везут» в *На развалинах, уложенных соломой...* Мандельштама, где первое — 'добровольно', но способно содержать в себе смысл реализации 'чужого пути', а второе — 'принудительно' и становится знаком отождествления реального «я» с другой, исторической, судьбой), целенаправленное и бесцельное, предполагающее выход и безвыходное, быстрое и замедленное, дифференцированное по признаку направления (вверх — вниз, вперед — назад, вправо — влево, по кругу, по диагонали, приближающее и удаляющее — ср. удаляющее от дома движение в *Степи* Чехова и приближающее к дому «ямщика» в *Дороге* Полонского), движение-бегство и движение-возврат (поиск), как, например, в драмах Чехова, особенно в *Чайке* и в *Вишневом саде*.

Движению или неподвижности в мире может противопоставляться подвижность или неподвижность внешней — наблюдательской — точки зрения. Это лучше всего заметно в кинофильме — в скользящем взгляде объектива по заведомо неподвижному или в «задержанном» взгляде на заведомо подвижном. В литературе этот эффект возникает в случае перечисления последовательных точек пространства или времени. Но тогда в движение приходит не мир, а повествующий субъект и вместе с ним — читатель, сами же нарративы движения могут и вовсе отсутствовать (так, в частности, строится формально отсутствующая наррация в *Переулочках* Цветаевой).

В некоторых случаях как разновидность движения позволительно рассматривать и «изменчивость» — всякие трансформации и метаморфозы как мира, так и самого текста. Волшебные превращения в сказках не являются формами движения — задача этих превращений заключается в сокрытии или раскрытии сущности, в разрыве между планом выражения (внешним видом) и планом содержания, хотя в итоге всего сюжета наблюдается продвижение (а точнее, эволюция) к тождеству одного и другого, к соответствию между внешним видом и духовной ценностью героя, т. е. к восстановлению некогда (часто за пределами сказки) нарушенного равновесия мира. Но фантастические метаморфозы, например у Хлебникова, Цветаевой, Маяковского или у Заболоцкого, — это как раз формы движения, противостоящие косному, неподвижному миру. Неподвижность (а точнее, обездвиженность) получают тут смысл неспособности к творческим превращениям, а в итоге — безжизненности. Если присмотреться к этим мета-

морфозам внимательнее, то окажется, что их цель — субъектность и отказ от состояния (часто — борьба с таким состоянием) 'быть объектом'. Эта проблема в научной литературе еще мало разработана, но уже плодотворно намечена в: Лотман 1970b (глава *Проблема художественного пространства*, где разбирается движение у Заболоцкого, с. 265–279); Лотман, Нахимовский 1971; Смирнов 1978; Фарупо 1986a, 1989b, где оговариваются особенности форм движений (пути) — трансформаций — перерождений у Пастернака.

Как и все остальные признаки мира, так же и движение может распределяться по всему тексту по парадигматическому принципу: от насыщенности разнообразными формами движения в начале до их полной элиминации в конце (или наоборот). По этому принципу построено, например, стихотворение Анненского *Decrescendo*, где затихание движения сопровождается также затиханием звуков, успокоением страстей, нарастанием кротости, сменой «фактуры» от вздыбленности волн до «гладкого припека», нисхождением сверху вниз (текст начинается словами «Из тучи с тучей в безумном споре Родится шквал», а кончается словами «Песок так мягок, припек так гладок: Плесни — и ляг!»), а на грамматическом уровне — от демонстрации гневной стихии при помощи повествовательного наклонения до демонстрации кротости при помощи финальных повелительных форм («Плесни — и ляг!») с дополнительным признаком 'однократности', противостоящей предыдущей 'длительности'.

Движения разных компонентов мира могут быть как согласованные, гармоничные, так и хаотические, разобщенные, и т. п. Поэтому в произведении они могут устремляться то к полюсу стихийного, хаотического, дисгармоничного, разрушительного движения, то к полюсу согласованного, гармонического, созидательного, постепенно теряя разобщенность и стихийность. Примером такой эволюции движения может быть хотя бы поэма *Двенадцать* Блока, где в начале даны два противопоставленных типа движения — космической стихии-метели и организованного «революционного шага». В финале оба эти движения получают уже общую «организованную» форму. Антитезисом движения является в поэме неподвижность (моделирующая косный буржуазный мир). Космическая же стихия и «революционный шаг» — не антитетичны: их первоначальная разрозненность — временное несовпадение ритмов, которые объединяются и синхронизируются в финале.

Неподвижность — не всегда отсутствие движения. В некоторых случаях она истолковывается как одна из наивысших форм движения. Ср. у Цветаевой в *Поэме горы*:

Ты как друг, полный и цельный:
Цельный вихрь, полный столбняк.

Или у Пастернака в стихотворении *Болезни земли*:

Так — шабаш! Нешаткие титаны
Захлебнутся в черных сводах дня.

Тени стянет трепетом tetanus,
И медянок запылит столбняк.

Вот и ливень. Блеск водобоязни.
Вихрь, обрывки бешеной слюны.

Пастернаковская неподвижность предельно интенсивна и по своей энергии равносильна безудержности его гроз. В этом же ряду располагаются и принципиально замедленные движения (ср. хотя бы *Еще более душный рассвет...* или *В лесу*). Пастернаковская неподвижность или замедленность движения — это либо доведенное до предела и исчерпывающее самое себя движение, либо предельное накопление внутренней энергии, которое граничит со взрывом (см. разбиравшееся уже стихотворение *Июльская гроза* и *После дождя* в 5.1). Отрицательный тип движения и неподвижности воплощается у Пастернака в инертном, не имеющем выхода кружении и в инертной неподвижности. Прежде всего они свойственны пастернаковской зиме и метели. Метель, буран, пурга — не разряд энергии. Они чаще всего безначальны и бесконечны и являют собой однородное, хотя внешне и подвижное, состояние мира (ср. *Метель* или *До всего этого была зима*). Снег, в свою очередь, — не накопление энергии, требующей выхода. Он тоже безначален и бесконечен, он тоже является однородным инертным состоянием мира (ср. в *Городе*: «Кругом сугробы, смерть и сон, И кажется, не время года, А гибель и конец времен»). При этом заметим, что безначальность и бесконечность зимы (буранов, снега) относится не столько к пространству — хотя и оно целиком овладевается зимой, — сколько ко времени. Время и энергия оказываются у Пастернака тесно сопряжены друг с другом. Одно и другое — фундаментальные признаки жизни и бытия. Отсутствие времени и энергии — отсутствие жизни и бытия вообще. Пастернаковская зима с ее крошечными метелями реализует нечто вроде апокалипсического «времени больше не будет» (*Откр.* 10; 6), но в явно отрицательном смысле.

Одним из наиболее значимых движений в системе авангарда является нецеленаправленное 'шатание', 'ходьба', 'топтанье' и как бы аморфное 'кружение' «Вставать» и «ходить» связывается, как правило, с евангельской формулой воскрешения «Талифа куми» — «Встань и ходи» Но в ряде случаев эта 'воскрешающая ходьба' соотносится не только с трансформацией 'встающего-расхаживающего', но и с творческим трансом (таково хождение старика в финале *Писем из Тулы* Пастернака, таково и «вышагивание» стихов у Маяковского — см. 6.3).

Данной внешне аморфной 'ходьбе-топтанию' на иных уровнях состояний и движений отвечает 'озноб', 'дрожь', 'лихорадка', 'трясенье', 'зыбкость', 'качания', 'качели' Эти движения в первую очередь переводят субъект в 'иной мир' (иногда — в колдовской), где ему открывается некая тайна бытия или истина. Таковы «дрожь» и «лихорадка» у Ахматовой (ср. ее стихотворение 1959 года *Муза* из цикла *Тайны ремесла*), таковы «ознобы» и «лихоманки» у Цветаевой (в *Переулочках*), такова автобусная «тряска» в поэме *Автобус* у Цветаевой, таковы и болезненные «ознобы» и «качели» у Пастернака или у Хлебникова.

Если пойти дальше, то можно обнаружить, что этот тип движения свойственен и авангардному миру вообще. Наиболее отчетливо он манифестируется мотивами мировых вращений или мотивами «улья» (как Урал в *Детстве Люверс* или «елка-улей» в *Вальсе с чертовщиной* у Пастернака). Одни и другие связаны с представлениями о вращающейся и конституирующей вокруг мировой оси вселенной. Это, так сказать, космогонический акт; но пересоздающий мир в иную — более одухотворенную — ипостась. «Улей» же вводит еще более архаичную мифологию «пахтания мира», явственную, в частности, в пастернаковском *Мухи Мучкапской чайной*: «И жужжа, трясясь, спираль Тополь бурей окружила» и в повсеместных у Пастернака связях мотивов «грязи» и «масла» (о чем была речь в 5.6).

И еще несколько слов о транспортных средствах и о двигателях. В реальности они дифференцируются по престижности и по функции (обрядово-ритуальной или хозяйственно-экономической), т. е. по назначению типа «перевозить пассажиров — перевозить груз», «везти покойника» (в древние времена — лодка или сани, даже летом) или «к венцу» (карга, бричка, лимузин). Эти же смыслы активизируются и актуализируются и в искусстве — в литературе, живописи, театре или кино, иногда и в скульптуре, особенно в жанре памятников. При этом дифференциация и символизм транспортных средств в искусстве более разработаны, чем в бытовой практике: они актуализируют не только практикуемые различия, но и создающиеся толки вокруг тех или иных средств передвижения, с одной стороны, а с другой — семантику их имен (в литературе) и конструкций (также и в иных искусствах). Так, у Мандельштама в *Концерте на вокзале* или у Пастернака в *Охранной грамоте* «паровоз» однозначно прочитывается как «везущий пар» или «везомый паром» и соотносится с архетипом психопомпы, «перевозчика душ». Таков и «пароход «Атлантида»» в *Господине из Сан-Франциско* Бунина. В свою очередь «автобус» в поэме *Автобус* Цветаевой или на картине *Автобус* польского экспрессиониста Linke реализует этимологию своего имени «самодвигателя для всех», вывозящего «всех» («трупов» у Линке, у Цветаевой трясушуюся «костью — Старушку» или «мать — грудным Ребенком») на «тот свет», «за календарь» (по-разному понимаемый). Само собой разумеется, что и водители или владельцы таких транспортов (кучер, машинист, кондуктор и т. д.) осмысляются как сами психопомпы (таковы, например, уподобленные дьяволу капитан и телеграфист *Атлантиды* у Бунина и таковы «гондольер с алебардой» или «обер-кондуктор» в *Охранной грамоте* у Пастернака).

Будучи железным и подвижным неведомой механической силой, «поезд» легко мифологизировался как «железный, огненный змей». Ассоциации, создавшиеся вокруг поезда в XIX веке, сохранились и у авангардистов (ср. у Хлебникова в *Дереве*: «И мчатся поезда все с солнцем В подземные жилища»). С той разницей, что эта формация «переезд на тот свет» истолковывается как «перерождение», как выход в «заумь» и как обретение мира своей субъектности. Эти значения станут очевидными, если внимательнее присмотреться к тому, что происходит в произведении после такого «переезда», после «станций»-«остановок»

или после «ночевок» (в частности, и Хлебниковские и Пастернаковские «поезда», «привозящие под землю солнце», повторяют мифологему умирающего на ночь и ночью проплывающего к востоку солнца возрождающегося). От «поезда» эта же мифологизация передалась «мотоциклу» и «трамваю» — ср. хотя бы *Заблудившийся трамвай* Гумилева. Трамвай, отрезавший голову Берлиозу в *Мастере и Маргарите*, или трамвай, где умирает Юрий Живаго в *Докторе Живаго* (о мотиве трамвая в русской поэзии XX века и о его мифологизации см. статью: Р. Д. Тименчик, *К символике трамвая в русской поэзии*, [в:] *Труды по знаковым системам XXI: Символ в системе культуры*, Тарту, 1987, с. 135–143).

В славянской культуре, особенно русской, «поезд», «паровоз», «локомотив» или «трамвай» переняли на себя, по всей вероятности, более древнюю символику сказочного потустороннего «коня»-«переносчика». Это тем вероятнее, что «конь» авангардистов (Хлебников, Цветаева, Пастернак, Заболоцкий, Введенский и т. д.) — не бытовое домашнее животное, а именно архаический «психопомп» «стихогенный Пегас» и даже «искупитель» — «Спас» (особенно у Хлебникова, но и в *Хорошем отношении к лошадям* Маяковского).

Родственная судьба и у «аэроплана» или «самолета». Этот, в свою очередь, перенимает функции «стрекозы», «комара», «воспаряющего и возносящегося» «духа небесного», «нового Икара», «Гермеса» (у Мандельштама или в *Поэме Воздуха* Цветаевой; о последней см.: Гаспаров М. Л., 1982, а о мотивике авиатики вообще в европейской литературе, живописи, архитектуре и идеологии см. книгу: Felix Philipp Ingold, *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909–1927*, Birkhäuser Verlag, Basel, 1978).

И последнее: не избежали мифологизации в системе «транспортных средств» авангарда и «велосипеды», «мотоциклы», «автомашины» или «метро», с одной стороны, а с другой — «коньки», «лыжи» и даже обычная обувь.

В *Охранной грамоте* «мотоцикл» Маяковского осмысливается этимологически как «приводящий в движение» и «круг, колесо» и как реализация «круга бытия» Таков «мотоцикл» — как «вестник «второго пришествия» — и в стихотворении *Пей и тиши, непрерывным патрулем...*

В *Мастере и Маргарите* в погоне за исчезающим Воландом Иван Бездомный попадает в квартиру, в «передней» которой «на стене висел велосипед без шин, стоял огромный ларь, обитый железом, а на полке под вешалкой лежала зимняя шапка, и длинные ее уши свешивались вниз. За одной из дверей гулкий мужской голос в радиоаппарате сердито кричал что-то стихами». Парадигма «велосипед — железный ларь — шапка с ушами — стихи» недвусмысленно составлена из атрибутов «Гермеса-Меркурия», а попавший в нее «велосипед» актуализует свою этимологию как «быстроногий» и выдает свою связь с «крылатыми сандалиями» психопомпов.

У Крученых в его «уголовном фонетическом романе» *Разбойник Ванька-Каин и Сонька-Маникюрщица* Сонька появляется под именем «Мерседес» и уподоблена «авто»:

Пре-кра-сная Ме-р-се-дес
 девушка со своим восьмым мужем
 начальником Саратовской тюрьмы –
 порывистее, чем авто,
 тоньше, чем ось,
 гиб
 че
 чем
 луч
 спустилась
 в подземелье,

где «авто», «ось» и «луч» порождаются из наличествующей в имени «Мерседес» семы 'автомобиль' и ее русскоязычного варианта 'самодвижущийся', 'самодостаточный' (она, кстати, «девушка») или даже 'само-жив'. Разложение же 'мерседеса' на «авто», «ось» и «луч» мотивируется иначе — древним символизмом 'повозки' или 'транспортного средства' как 'тела', 'разума' и 'мысли', т. е. полного единства телесного и духовного начал. Кроме этого 'повозка' символизирует собой также и 'женское начало'. Так, в «Мерседес»-, 'мерседесе'-«авто» реализуется тут тот же смысл, что и в именах «Сонька-Маникюрщица», а в «авто» актуализируются не только древние связи с 'женственностью', но и с 'самопознанием', с 'само-софийностью'.

«Метро», будучи 'подземным ходом', соотносится с подземным миром вообще и с локусом перерождения. Таков, в частности, смысл мены транспортов и пересадок вплоть до финального выхода из «метро» в стихотворении Пастернака *На ранних поездах*.

И в стихах, и в *Охранной грамоте*, и в *Докторе Живаго* «коньки» и «лыжи» включатся в такие парадигмы, в которых они стоят в позиции 'крылатой обуви' и функционируют как 'Гермесовы сандалии'. Само собой разумеется, что это связано еще и с особым видом движения-скольжения, и с необходимым «льдом» и «снегом», наделяемыми у Пастернака особым статусом и особыми значениями. Кроме того, эти «коньки» или «лыжи» необходимо рассматривать также и в рамках упоминающейся у Пастернака обуви. В *Докторе Живаго* «лыжи», например, отчасти продолжают, а отчасти противостоят «валенкам»: если «валенки» предполагают круговое замкнутое движение, то «лыжи» эту замкнутость размыкают и выводят в иной локус, в иной мир.

Конечно, значима и остальная обувь. Она не только определяет характер движения, но и статус ее носителей. Особо значима обувь в поэтической системе Цветаевой, но это прямого отношения к теме движения уже не имеет, хотя не лишено и известных связей с внутренней динамикой, с внутренними кинемограммами ее персонажей.

5.8. ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ МИРА

Мир произведения может обладать некоторой материальной протяженностью, которую мы называем здесь пространством, и некоторой продолжительностью как отдельных состояний этого мира, так и интервалов между отдельными состояниями, которую мы называем здесь временем.

В случае пространства и времени полезно учитывать следующие различия. Любое произведение (а точнее, сообщение-источник) являет собой физически закрепленный, материальный объект. Поэтому оно само является некоторой материальной протяженностью (пространством) и продолжительностью (временем). Разумеется, что данный тип пространства и времени не принадлежит миру произведения, хотя и является существенным моделирующим средством искусства, т. е. накладывает на мир произведения свои ограничения, свои членения и этим самым сильно его модифицирует (или: соответственно интерпретирует). В частности, по принципу «совпадения — несовпадения» времени и пространства мира с временной продолжительностью и пространственной протяженностью материального носителя произведения. Так, например, мир на картине может быть больше самой плоскости картины, но своими границами совпадать с ее рамками или же «перешагивать» через эти рамки; размеры картины могут также и совпадать и расходиться (тогда картина больше своего мира). В случае времени это явление в его чистом виде наблюдается постоянно в театре или фильме (ср. еще частую в быту ситуацию: некто нечто рассказывает, но из-за исчерпанности времени закругляет рассказ и уходит, многое оставляя за пределами рассказанного; тут рассказ-текст короче мира, о котором шла в нем речь).

Словесное произведение обладает, кроме того, как и всякое высказывание, лингвистическим пространством и временем, точка отсчета которых находится на оси самого акта речи. Этот тип пространства и времени тоже не принадлежит миру произведения. Миру произведения принадлежит то пространство и то время, которое является объектом высказывания и находится вне речевого акта, хотя иногда точка отсчета может помещаться и в самом акте речи. Надо ли говорить, что лингвистическое время и пространство вводит в объектное время и пространство определенные изменения и этим самым может быть использовано как еще одно моделирующее средство литературы? (С этим явлением тесно связано понятие «точки зрения» — см.: Успенский 1970.)

Пространство и время всегда тесно сопряжены друг с другом, хотя само собой разумеется, что оба эти аспекта мира поддаются также разделению и могут получать самостоятельное выражение. Как показывают лингвисты, семантика связанных с пространством и временем слов эксплицируется одинаково (см.: Wierzbicka 1972; о категории пространства в литературоведении и о принципах анализа пространства см.: Sławiński 1978). С одной оговоркой: в настоящей главе мы имеем в виду исключительно время как свойство мира, а не как лингвистическую категорию (о последней речь пойдет в других главах). Время мира всегда может быть переведено в объект высказывания и может быть

доступно находящемуся в этом мире (персонажу), тогда как лингвистическое время исходит от повествующего (говорящего) и может создавать те или иные временные перспективы (точки зрения) на повествуемый мир, т. е. превращать его, например, в настоящий или прошедший, в будущий или в бывший и т. п. Кроме того, время мира не обязательно должно создаваться при помощи грамматических категорий — оно может вводиться при помощи соответствующей лексики или соответствующих явлений (так создаются разные типы времени в мире фильма или сцены, хотя сам материал киноискусства или театра не обладает категорией времени; роль времяуказателей могут играть определенные атрибуты и свойства или поведения благодаря их устойчивой связи, например, с конкретной эпохой, конкретным событием, с обрядом, временем года или даже временем суток; так, в *Вишневом саде* нет надобности говорить о весне, поскольку она опознается по цветущим вишням). А временные грамматические категории не обязательно должны моделировать временные отношения — ими могут выражать постоянство (неизменчивость), цикличность, однократность, продолжительность, финальность действий или процессов и т. д. (ср. некоторые наблюдения над временем в статье: М. Лотман, А. Нахимовский 1971; см. также анализ пространства и времени в *Вишневом саде* в: Левитан 1978).

Так понимаемые пространство и время конституируются в произведении путем называния физических объектов или их состояний и промежуточных интервалов между упоминаемыми объектами или состояниями. Как таковые они непосредственно не наблюдаются реципиентом литературы, они лишь реконструируются им. В одних случаях такая реконструкция не требует особых усилий, так как созданная в произведении картина отсылает к бытовым представлениям о пространстве и времени (например, как вместилищах объектов и событий). В других же литература может предлагать совсем непривычную пространственно-временную конструкцию, восстановление которой может оказаться для реципиента задачей весьма сложной (см.: Blonski 1978). Начнем со свойств наиболее привычных.

И пространство и время могут быть четко ограничены, получать замкнутый вид. Замкнутость, ограниченность пространства может выражаться при помощи общеизвестных делимитаторов типа стен, оград, окаймляющих гор, рек, лесов, горизонта, неба и земли, потолка, свода и пола и т. п., за пределы которых (или из-за этих пределов) не перемещается ни один из элементов данного мира. Замкнутость во времени делимитируется естественными циклами суток, недели, месяца, года, рождения и смерти, появления и исчезновения, начала и завершения какого-либо процесса или события и т. п. Эта временная замкнутость манифестируется возвратом к начальному моменту или возобновлением исходной ситуации (ср. в стихотворении Фета *Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...* повторение первой ситуации; в *Мастере и Маргарите* история Пилата начинается с рассвета и длится до очередного рассвета).

И пространство и время могут быть разомкнуты. Здесь возможность вариаций возрастает, поскольку разомкнутость может быть направленной и ненаправленной, односторонней и сплошной.

Сплошная разомкнутость в пространстве отмечается признаком бесконечности и безграничности во всех направлениях. В данном случае иногда снимается даже естественный делимитатор — «земля» (ср. частый мотив отражения верха — неба — в воде у Тютчева или у Фета; локализацию под «землей» 'слышимых' стихий у Тютчева; знакомый по фольклору прием особой остроты зрения, способного проникнуть вглубь, который характерен, например, для Мартынова — см. 4.5).

Сплошная разомкнутость во времени создается за счет особой осведомленности (ср. в Третьей *Северной элегии* Ахматовой: «Мне ведомы начала и концы. И жизнь после конца, и что-то, О чем теперь не надо вспоминать») или за счет перевода времени в форму обозримого пространства. Таково, например, время у Ахматовой в *Поэме без героя*, где исходной точкой обозрения является *Сороковой год*:

ИЗ ГОДА Сорокового,
КАК С БАШНИ, НА ВСЕ ГЛЯЖУ,

откуда видно и прошлое и будущее: события предвоенного 1913 года и события военных 40-х годов: «Дом, построенный в начале 19 века бр. Адамини. В него будет прямое попадание авиабомбы в 1942 г.» (о символике числа «сорок» мы уже говорили в 4.8, разбирая требование Лебядкиной повторного входа от Ставрогина).

Разомкнутость в одном направлении создает формы реального пути в пространстве и жизненного пути во времени. Делимитатором может быть исходная точка, а цель локализована в неопределенной дали (пространственной или временной). Но делимитатором может быть и конечная точка, а отправная теряться в бесконечности. Так, например, строится темпоральная ось в *Жизни Арсеньева* Бунина: формальное рождение Алеши — не начало его жизни, а продолжение предшествующих инобытий; на пространственной оси «начало» тоже «безначально»: дом Алеши и он сам тесно соприкасаются со всем сущим, со всей вселенной. Конечная же точка задана заранее и предсказана в начале текста романа: на темпоральной оси это смерть и разрыв с вечностью, а на пространственной — уход из отцовского дома и потеря контакта со вселенной, погружение в земную суету. Таков и сюжет *Смерти Ивана Ильича*, где сначала выведена смерть героя, а потом дается возврат в детство (при этом его жизненный путь получает вид замкнутого кольца в случае обретения своей подлинности и однонаправленной стрелы — в случае потери личности и нравственной смерти).

Разомкнутость в обоих направлениях, т. е. отсутствие исходной и конечной точек, создает узкое пространство вечного пути, вечного бесцельного скитания (ср. путь «я» в *Дороге* Полонского — см. 5.7).

Пространство и время могут быть также и «географичны». Для пространства характерно «географическое» перемещение из одного локуса в другой — из города в город, из города в деревню или наоборот, в другую страну, в другую часть света и т. п. — ср. «географическое» расселение персонажей в *Последнем*

сроке Распутина — см. 4.0; роль «заграницы» в пространственной системе романов Достоевского (о понятии географического пространства и его моделирующих функциях см., в частности, в: Лотман 1965а). Для времени же характерно «историческое» перемещение по эпохам — в античный мир, в иные исторические легендарные или кризисные эпохи, а также в будущее. Разница наблюдается на уровне фабульных мотивировок и «средств передвижения», однако чаще всего (особенно в артикулирующих жанрах) такие мотивировки в обоих случаях вообще отсутствуют (ср. например, у Пушкина *Вновь я посетил...*, где повторность посещения вообще не оговаривается, а само это посещение является попаданием не только в иное пространство, но и в иное — прошедшее — время). Само собой разумеется, что историческая эпоха или географический локус привлекаются как категории моделирующие, как носители определенных значений или как определенные значимые модели мироустройств (ср., например, стихотворение Мандельштама *Ленинград* и его анализ в: Левин 1972b; ср. также роль Востока у романтиков — см.: Piwińska 1975).

И пространство и время могут быть как однородны, так и не однородны. Самый элементарный пример неоднородности пространства: отправная и конечная точки с промежуточным расстоянием, подлежащим преодолению и оставляемым нами без особого внимания. Более сложный: дом с неодинаковой ценностью и значимостью отдельных его помещений (углы, чердаки, чуланы, погреба — это нечто иное, чем жилье комнаты), а еще более сложно членение на «дом», «улицу», «учреждение», «храм», «рынок», «кладбище» и т. п. Эти пространства не только сами иначе организованы и оформлены, но и навязывают (требуют) определенные формы поведения их посетителям: ими предполагаются иные телодвижения, иной костюм, иное речевое поведение и организуются многие другие аспекты человеческого бытия.

Пример неоднородности времени — день и ночь, утро и вечер, время рабочее и нерабочее, будни и праздники, которые тоже иначе организуют человеческое поведение, охватывая всякий раз иные аспекты быта и бытия, и которые сами требуют особого типа организации и оформления. Теперь обсудим некоторые из форм неоднородности пространства и времени.

Время и пространство могут быть внутренне дифференцированы по признаку их заполненности или незаполненности, сконденсированности или разреженности. Заполненное время — насыщенность событиями, дифференцированными состояниями мира. Одно и другое может моделировать мир как в положительных, так и в отрицательных категориях. Отсутствие событий и изменений может расцениваться как умиротворение, благодатный покой, сопричастность вечности (см., например, стихотворение Мандельштама *Есть иволги в лесах, и гласных долгота...*), а насыщенность событиями и изменчивость — как разрушение, хаос (у Мандельштама того же периода см. *Когда ударами встречается...*), но возможна и прямо противоположная шкала оценок, когда бессобытийность понимается как застойность, косность, консерватизм, причастность к смерти, а событийность и изменчивость — как проявление интенсивности бытия (ср. длительность зимы и моментальность «летних» событий у Пастернака).

Заполненное пространство выражается в нагромождении предметов, а пустое — в отсутствии вычленяемых предметов или свойств. Заполненное может создавать темноту, сковывать, порождать конфликты и т. д., простор же — свободу, созидательное движение, бесконфликтность (или наоборот). Такова дифференциация пространства у Достоевского. Во внутренних загроможденных пространствах его герои теряют волю, часто лишены движения, ими овладевают преступные идеи; попадая же на простор, они становятся энергичнее и более склонны к отказу от своих замыслов (ср. поведение Раскольникова в тесноте, в своей комнате и на окраинах Петербурга, на открытых пространствах Невы). При этом примечательно, что степень положительности героя часто соотносена у Достоевского со степенью простора и света в его комнате. Но в других системах простор, незаполненность могут расцениваться как категории отрицательные, как вредоносные явления.

Пространство и время во многом сходны друг с другом, но одновременно они полностью самостоятельны и обладают собственной шкалой ценности. Поэтому заполненное пространство может пребывать в «остановившемся» (или «пустом»), бессобытийном времени, а простор — во времени, исполненном событий. Такова реляция пространства и времени в *Старосветских помещиках* Гоголя. Внутренняя пространственная сфера усадьбы Товстогузовых предельно заполнена, но ей свойственно именно бессобытийное «остановившееся» время, тогда как внешняя сфера являет собой некий открытый мир, но время в нем с о б ы т и й н о, так как там постоянно что-то «случается». Однако шкала оценок тут только одна: внутренняя сфера расценивается как устойчивая, безопасная, внешняя же — как опасная, разрушительная, неустойчивая. Легко заметить, что в данном случае на первое место выдвигается временная ценностная шкала (анализ этого рассказа см. в: Лотман 1968b).

В пространственном отношении мир может то сужаться, вплоть до исчезновения, то расширяться — до бесконечности. Так строится, например, пространство поездки Чичикова, которое начинается загородным чахлым пейзажем, непомерно растяжимыми расстояниями и возвышающейся на юру усадьбой Манилова, а кончается уподобленными погребу комнатами Плюшкина и въездом в ворота гостиницы «как будто в яму» (более детально о структуре поездки Чичикова см. в: Faruno 1979b).

У времени такого соответствия нет. Возможно, что в данном случае пространственной узости (или сужению) соответствовала бы замедленность времени, а этим самым — движений и реакций вплоть до погружения в дремоту, сон, в забытие, где время вообще исчезало бы. А пространственному расширению — ускорению темпа времени, укрупнение событий, усиление динамичности, энергичности и т. п. (так, например, в узком и 'подвальном' пространстве Плюшкина исчезает и время — тут дважды упоминаются «часы», но одни исчерпаны, а другие — «с остановившимся маятником, к которому паук уже приладил паутину»; такой смысл «часов» Плюшкина подтверждается предшествующим упоминанием «часов» у Коробочки, которые, правда, «хрипят» и «шипят», т. е. зловещи, но тем не менее еще «идут», и некое 'время' = 'жизнь' здесь еще наличествует).

Пространство и время неоднородны также и в семиотическом смысле. Наиболее элементарный пример семиотического членения: организованность и неорганизованность. Организованность в пространстве проявляется в виде упорядоченности отдельных его участков, находящихся в данном пространстве объектов или свойств, состояний, пропорций и т. п. (самый наглядный пример организации пространства — устройство садов; см.: Николаева 1975; Лихачев 1971, где разбирается переключка между устройством сада литературного персонажа — Манилова — и реальным садом в Петергофе; Лихачев 1982а и 1982b; Charageat 1978; Majdecki 1978). Неорганизованность понимается в свою очередь как отсутствие упорядоченности (ср. противопоставление приусадебного пространства внеусадебному «лесу» в *Старосветских помещиках*). Организованность во времени имеет вид календаря, циклической последовательности и повторяемости, расписаний, распорядков и т. д. Ему противостоит сплошной, нечленимый и непредсказуемый поток времени. Само собой разумеется, что неупорядоченностью (аморфностью) может считаться некая чужая (или отвергаемая) упорядоченность как пространства, так и времени — непризнание чужого календаря, членение недели на непривычное количество дней, праздников, расписание и т. п. (ср.: Селешников 1977). При этом, конечно, шкала оценок может резко меняться: упорядоченное пространство и календарное исчисление времени могут пониматься как ложные, умерщвляющие и т. п., а стихийное пространство и время — как истинные, созидательные и т. д. (ср. в *Поэме без героя* у Ахматовой: «А по набережной легендарной Приближался не календарный — Настоящий Двадцатый Век», хотя «настоящесть» здесь ужасающая, но тем не менее это «не календарное» исчисление более истинно; ср. еще резкое осуждение «перекраивания» «дачника» «горы» в *Поэме горы* Цветаевой или губительный характер измельчающей «большое» «минуты» в стихотворении Цветаевой же *Минута*).

В организованном пространстве вычленяется целый ряд неравноценных параметров: вертикаль и горизонталь; вертикаль вверх (высота) и вертикаль вниз (глубина); горизонталь от (удаление) и горизонталь к (приближение); центр и периферия; правое и левое; переднее и заднее; членение по сторонам света (их роль в общекультурных моделях мира см. в: Иванов, Топоров 1965); взаимовключения или взаимоисключения, хотя бы типа «одно в другом», «одно на другом», «одно к другому» или «одно от другого», «одно с другим» или «одно без другого» и т. д. (некоторые наблюдения об этих реляциях см. в: Седакова 1984).

Как правило, параметры типа «верх», «высота», «центр», «близь», «правая сторона», «восток», «юг», «передняя сторона», «лицевая сторона» и др. чаще всего становятся носителями ценностей положительных, а «низ», «глубина», «периферия», «даль», «левая сторона», «запад», «север», «задняя сторона», «изнанка» и т. п. нагружаются отрицательными смыслами и являют собой антиценности. Естественно, что и эта шкала не абсолютна, что она всякий раз устанавливается в пределах конкретного произведения или творчества одного автора⁷⁹ и что «низ», например, может быть носителем наивысшей ценности, наивысшей нравственности, а «верх», наоборот, — безнравственности, разрушения

ценностей. Так, в частном решении вертикальной оси в *Мастере и Маргарите* верх земного мира занят злом, а низ благородством. В московской истории Латунский поселен вверху («в восьмом этаже»), Мастер же — в подвале («в подвале маленького домика в садике»; «маленькие оконца над самым тротуарчиком, ведущим от калитки»). В истории Понтия Пилата верх занят как раз Пилатом, а Иешуа появляется из города, который расположен ниже дворца Ирода Великого и ниже «балкона» Пилата. Казнь Иешуа тоже происходит наверху — на Лысой Горе; аналогично локализовано и убийство Иуды — на холме с масличным жомом (= в Гефсиманском саду). Для Пилата занимаемое им место — верх абсолютный. «Мозаичный пол балкона», на котором пребывает Пилат, — это не только архитектурная деталь, но и носитель особого смысла: он отсылает к мифическим представлениям о мире, о вселенной, как о ковре. Однако с объективной точки зрения «верх» этот и эта «вселенная» оказываются мнимыми. В мире романа есть еще один верх, по отношению к которому Пилатов балкон находится далеко внизу, он всего лишь «верх» дел земных и «верх» человеческого тщеславия. Ему противостоит в романе истинный верх как средоточие высших нравственных инстанций (там ситуированы «луна» и «солнце», «лунный путь», там взвешиваются земные дела и решаются судьбы героев — награждение Мастера, отпущение Пилата, а в несколько ином плане — освобождение Фриды или наказующие акты Воланда и его свиты). Принадлежа «верху», даже дьявол (Воланд) исполнен в этом романе высокой нравственности⁸⁰.

Устойчивость ценностного статуса пространственных показателей в рамках конкретной общекультурной или частной поэтической системы обладает целым рядом особенностей. Одна из таких особенностей заключается в способности индуцировать (передавать) свою ценность любым объектам или явлениям, которые попадают в данный участок пространства. В таких случаях передвижение в пространстве сопровождается повышением или понижением ценностного статуса перемещающегося объекта. Это явление наблюдается, в частности, в *Преступлении и наказании*. Чем ближе Раскольников к «центру» романного мира, тем сильнее оказываемое на него давление злопорождающего начала этого мира и тем ближе Раскольников к преступлению. Чем дальше он от «центра», чем более «периферийно» пространство, куда он попадает, тем сильнее его способность к нравственному возрождению.

Другая особенность выражается иначе. Ценностно неоднородное пространство распадается как бы на непроницаемые участки, требующие от перемещающихся объектов соответствующей ценности. Это явление легко обнаружить в *Мастере и Маргарите*. Мастер постоянно «выталкивается» пространством «земного верха» (ср. его уход из музея и «комнаты на Мясницкой») вниз, в «подвал». Пилат в свою очередь «не допускается» на абсолютный «верх» (даже в запредельном мире ему положена всего лишь «площадка» на «плоской вершине»). Это пространство проницаемо только для тех, кто обладает соответствующей ценностью, или для тех, кому эта привилегия даруется особым актом (так Маргарита освобождает Фриду, а Мастер — Пилата). В других случаях переход в иную пространственную сферу требует особой процедуры от переходящего

(ср. натирание кремом Маргариты; а в более общем смысле — всякие ритуалы типа инициации).

Устойчивость значений пространственных категорий превращает их в специальный «язык описания». Тогда возможны такие парадоксы в плане выражения, как локализация низа вверху или верха внизу, переднего сзади, высоты в глубине, глубины в высоте и т. п. (ср. у Цветаевой: *С этой горы, как с крыши Мира, где в небо спуск...*; см. еще стихотворение *Снежный человек* Заболоцкого и его разбор в: Лотман 1970b, с. 271 или стихотворение *Миг* Винокурова и его разбор в: Фаруно 1973a). Этот случай необходимо отличать от такого, когда разные направления сочетаются друг с другом с целью создать аморфный или вовсе абсурдный мир.

Отметим еще членение пространства по признаку «переднее — заднее». Соотносясь с анатомическим строением человека и с ограниченностью его поля зрения, данное членение пространства способно стать носителем целого ряда таких существенных категорий, как «видимое — невидимое», «открытое, явное — скрытое, скрытное», «предназначенное для обозрения — обозрению не подлежащее», «безопасное — опасное», «истинное — ложное» и т. п. На этом членении может строиться как заполняющий данное пространство мир предметов (с их лицевой и обратной стороной, где лицевая не обязательно должна быть ценностно положительной — она может как раз «закрывать» и «скрывать» истину, т. е. быть «маской»), так и передвижение в нем (например, с возможностью или невозможностью «оглядки» или отступления — ср. роль «оглядки» в поэтической системе Ахматовой *Лотова жена*, *Вторая Северная элегия* и др.).

Ценностную нейтральность «переднего» и «заднего» полезно отличать от того случая, когда они намеренно снимаются с целью создать полную обзорность всего пространства и когда вообще снимаются все пространственные направления. Таков, как правило, ночной мир Фета: «я» помещается посреди зеркальной глади воды, а окружающий его мир превращается в однородный гармонический космос. Появление направлений в мире Фета — признак несовершенства мироустройства. Противоположным случаем будет тот, когда одинаково неприемлемы и опасны «переднее» и «заднее» (таковы «тупики», в которые попадает Раскольников, — здесь он может только переродиться и «воспарить» — на этом же эффекте строится и трагизм защитников Ленинграда в стихотворении *Победителям* Ахматовой: «Сзади Нарвские были ворота, Впереди была только смерть...» — его анализ см. в: Фаруно 1974a).

В случае времени членение проявляется на оси «прошлое — настоящее — будущее». В основном наивысшая ценность приписывается далекому прошлому, а будущее мыслится как разрушение выработанных ценностей (ср. библейский рай в начале и апокалипсический катаклизм в конце мира). Эта шкала опять-таки может меняться и идеал передвигаться вперед, в будущее, а прошлое расцениваться как далеко не совершенное или даже хаотическое состояние. Современность же чаще всего семиотически безразлична, хотя в некоторых системах именно она может пониматься как вершина достижений (или — как предел падения), тогда будущее получает роль консерватора и хранителя насущного со-

стояния мира. Еще в иных системах современность рассматривается как состояние преходящее, с неустойчивой и еще не сформировавшейся ценностью, — в этом случае будущему отводится роль судии.

Как и пространство, время также способно сообщать свою ценность заполняющим его состояниям мира и объектам. С нарастанием временного интервала возрастает и ценность прошлых событий или старинных предметов. Но возможно и обратное явление: с ходом времени ценность «старого» снижается, а ей противопоставляется высшая ценность «современного». У времени, как и пространства, имеются и своя «даль» и своя «близь», «передняя» и «задняя» стороны и т. п. аспекты. «Даль» типа далекого времени впереди или далекого времени позади (в прошлом) могут нагружаться смыслами «таинственности», «непонятности», «легендарности», «угрожающего» или наоборот — «притягательного». Время, как и пространство, также может создавать «безвыходные» положения, «тупики» — ср. распространенную у Лермонтова модель, в которой «я», отрицая настоящее, не находит точки опоры ни в прошлом, ни в будущем: *Гляжу на будущность с боязнью, Гляжу на прошлое с тоской...; Мое грядущее в тумане, Былое полно мук и зла...* и т. п. (см.: Фагуно 1979с).

Пространство и время могут мыслиться как нерасчленимые с их заполнением, так и в отрыве от этого заполнения. В случае нерасчленимости каждый объект и каждое событие обладают собственным пространством и временем. Согласно этому мышлению, изъять предмет или событие означает также изъять пространство и время. Одним из интереснейших примеров такого подхода в современности является творчество Пастернака — ср.: «Сады, где вынуты снега, Чернеют, как пустые перстни, Проваливается нога В заголосившее отверстие»; «Из улиц вынута зима» (примеры взяты из публикации: Е. В. Пастернак 1969, с. 245–246, черновик, помеченный цифрой XII) или в стихотворении *Баллада*: «Но лето ломалось, и всею машиной На август напарывались деревья». Однако факт, что пастернаковские «изъятия» образуют «пустоты» (зияния) в пространстве или времени, свидетельствует о том, что у него пространство и время мыслятся все-таки как сплошные континуумы (хотя и материальные). В других системах отдельные локальные пространства и времена могут вовсе не сообщаться друг с другом и не объединяться в одну протяженность или в одну продолжительность. Пространство и время в них «мифологичны» — продвижение во времени или в пространстве мыслится тут как попадание в иные миры (см.: Гуревич 1972, особенно главы *Пространственно-временные представления средневековья, Макрокосм и микрокосм и Что есть время?*).

Согласно историкам культуры, абстрактное представление о сплошном пространстве и времени как о своеобразном вместилище всего сущего сформировалось в европейском сознании сравнительно поздно (предположительно к XIV веку). Независимость пространства и времени от их заполнения создает иные возможности. Время может теперь получить вид самостоятельной стихии — созидательной или разрушительной; оно может превращаться в особое измерение, получать целеустремленность, накапливаться, вызывать старение или обновление и т. д. Сплошное же пространство, наоборот, теряет свою активность,

становится индифферентным. Поэтому любое его членение так легко превращается в «язык описания» человеческих отношений, а «пустые» пространства превращаются в особые семиотические оформители (ср. роль пустой сцены в театральной постановке).

Внутренняя разнородность пространственного и временного континуумов может создаваться за счет их тенденции к открытости или закрытости, способности сообщаться с другими участками или же изолироваться от них, за счет тяготения вовнутрь (к замкнутости) или же тяготения наружу (разомкнутости).

Пространство может быть разъединено на отдельные независимые друг от друга участки, на своеобразные миры с непроницаемыми границами. Таков непроницаемый мир Товстогузовых в *Старосветских помещиках* — он принципиально отгорожен от внешнего мира и являет собой маленькую вселенную. Все человеческие потребности удовлетворяются в ее пределах, ни одно желание его обитателей «не перелетает за частокол, окружающий дворик».

На первых порах точно такой идиллический мир выведен в *Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем*, причем дворы обоих Иванов соединены «лазом» и как бы объединены в одно целое. Отсутствие границы между дворами оказалось, однако, мнимостью. Стоило глазам Ивана Ивановича «перешагнуть через забор во двор Ивана Никифоровича», а его желанию занять «ружье» зародиться и «перелететь за частокол», как наличие жесткой границы и непроницаемости обоих миров тут же себя обнаружило. Мир соседей распался на два изолированных мирка, в необычайном темпе воздвигнулась граница, причем граница оскорбительная, построенная из тех элементов, которые обыкновенно занимают периферию, помещаются на задворках.

У обоих хозяев задворки были и до этого, но они отгораживали эти хозяйства как некое одно целое от внешнего пространства; теперь же они окружают каждое хозяйство целиком и изолируют их друг от друга. Наступает полная отгороженность. Но дело еще сложнее. В этом отношении особо примечателен путь, который проделал Иван Иванович к Ивану Никифоровичу. Если составить план обоих хозяйств на плоскости, то окажется, что этот путь вообще невозможен. Он станет вполне реальным, если наш план свернуть трубочкой. Это значит, что до ссоры оба двора являли собой изолированную общую вселенную. После же ссоры она распалась на две части и получила вид двух плоских лоскутов.

Если в *Старосветских помещиках* идиллический мирок Товстогузовых взят сам по себе и рассматривается как некая ценность (ко времени повествования встречаемая уже редко), то в *Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем* такой мирок оказывается уже опасным.

Подобно пространству, на изолированные сферы может распасться и время. Наиболее показателен в этом отношении цикл времен года. У разных авторов он членится по-разному. У одних это действительно периодический цикл — с переходами от одного времени года к другому и с очередным переходом на новый годовой цикл. У других он вытянут только в последовательность, без возобновления цикла. Таков цикл времен года в стихотворении Кубяка *Хаос в раз-*

гаре лета (см. 1.3, 3.1, 4.5), где мир начинается зимой и завершается в осеннем небытии. Возобновление зимы тут не предполагается (в системе Кубяка такое возобновление возможно лишь в случае «леса», «деревьев», но тогда нигде не отмечается принадлежность такого леса к какому-либо времени года). Наивысшей ценностью обладает в системе Кубяка зима. Два остальных времени года (весна и лето) соединены постепенными переходами, с тем что эволюция завершается летом и отмечена смыслом отчуждения и вырожденности.

Если взять Пастернака, то как раз зима с ее метелями у него изъята из общего годового цикла. Она не появляется постепенно, а возникает как бы откуда-то из запредельного мира. Далее, сама эта зима имеет временные лакуны — изъятые из общего временного потока Рождество и Новый год. Соответственно членится и пространство. Зимой оно распадается на два изолированных локуса: на внутреннее пространство дома и на внешнее метельное его окружение. Летом оба этих пространства объединяются путем распахнутости окон и дверей. Зимой же граница между домом и его внешним окружением ослабевает и дает возможность контакта в моменты «лакун» — в Рождество и Новый год.

Хлебников видит в годовом цикле не два, а четыре полугодия. Это надо понимать так, что он считает по двум системам: по критерию равноденствий (два полугодия: «март — сентябрь» и «сентябрь — март») и по критерию солнцестояний (тоже два полугодия: «июнь — декабрь» и «декабрь — июнь»). Такой счет сильно усложняет его модель мира. В одном из ее вариантов наибольшая значимость приписана осени: осеннее равноденствие замыкает у него годовой цикл, но не ведет к возобновлению очередного, а истолковывается как падение старого мира и переход к новой, качественно иной, эпохе (культурной, исторической, духовной).

В свою очередь, у Цветаевой конец годового цикла соотносится с переломом 'зима/весна', но и у нее нет возобновления такого же следующего цикла: замыкающая 'весна' размыкает земной круговорот времени и уводит в беспредельность, т. е. знаменует собой выход в чисто духовную сферу, лишенную земных форм бытия (по поводу этих моделей у Хлебникова и Цветаевой см.: Farупо 1985b, 1986b). Самое интересное, однако, в том, что во всех четырех случаях выбор лимитирующего времени года имеет свое прочное обоснование в славянской народной культуре, а не изобретательство отдельных авторов. Индивидуальны тут только интерпретации, т. е. предпочтения определенных моделирующих ракурсов.

Членение времени на изолированные отрезки присуще и *Мастеру и Маргарите*. День истории Пилата замкнут окончательно и из него нет выхода в последующее время. В дальнейшем он может лишь многократно повторяться в более или менее сходных или измельченных копиях (как в московской истории). Но копии эти отнюдь не суммируются в общий, привычный для бытовой картины мира, темпоральный поток. Более того, сам этот день тоже распадается на две разобщенные фазы — до момента предзакатной грозы, а потом от завершения грозы до момента второго заката. Второй — послегрозовой — закат не продол-

жение предгрозового, он получает уже иной статус и иную ценность. Это уже иной тип времени (см. 5.2).

Внешние и внутренние пространства могут противопоставляться друг другу по признакам «замкнутое — открытое», «устойчивое — неустойчивое», «стагуарное — динамическое», «интимное — публичное», «эгоистическое — общественное» и т. п. Направленность вовне может выражать как рост, так и агрессию. В некоторых случаях она получает вид «выворачивания наизнанку» — тогда то, что обычно бывает внутренним, оказывается снаружи⁸¹. Направленность же вовнутрь ведет к изоляции и даже вообще к вырождению пространства (ср. 'метаморфозы' Маяковского в 4.6).

В случае времени соответствием внешних и внутренних пространств является, по всей вероятности, двойное исчисление времени: объективное время внешнего мира и субъективное время внутреннего локуса или персонажа; время физическое и время психическое и т. д. (ср. в: *Про эти стихи* Пастернака: «Буря не месяц будет мечь. Концы, начала заметет. Внезапно вспомню: солнце есть; Увижу: свет давно не тот. [...] В кашне, ладонью заслонясь, Сквозь фортку крикну детворе: Какое, милые, у нас Тысячелетье на дворе? Кто тропку к двери проторил К дыре, засыпанной крупой, Пока я с Байроном курил, Пока я пил с Эдгаром По?»).

Неоднородность пространственных участков и временных отрезков в совокупности с их дифференцированностью как по собственным параметрам, так и по признакам их предметного заполнения дает искусству, а в частности литературе, одно из самых активных моделирующих средств. Время, и особенно пространство становятся источником смыслов (информации) не только благодаря дифференциации их внутренних характеристик, но также и за счет противопоставлений другим, созданным в произведении пространствам и временам, а кроме того, за счет способности выстраиваться в шкалу «от — до», то теряя, то приобретая те или иные характеристики, те или иные свойства своего заполнения.

В тех случаях, когда выводятся неоднородные пространства и времена, не менее существенную смысловую нагрузку получает разделяющая их черта — граница.

Граница может воздвигаться изнутри, т. е. отгораживать или изолировать внутренний локус от внешнего окружения. Такой границей окружен мир Товстогузовых в *Старосветских помещиках*. Она хранит этот мир от внешних вторжений. Удерживает его в устойчивой, неизменной форме, гарантирует ему безопасность.

На первый взгляд такая же, но функционально совершенно несходная граница воздвигается извне. Она тоже отгораживает и изолирует некое внутреннее пространство от внешнего окружения, но эта изоляция уже не добровольна, а насильственна. Такова граница в рассказе Андреева *Стена*.

Сочетание обоих аспектов этой границы (внешнего и внутреннего) создает третью, наиболее напряженную разновидность, ибо здесь соприкасаются две противоборствующие тенденции (вовнутрь и вовне). Такова граница-окно в метельном пастернаковском мире. Напряжение усиливается дополнительно тем

еще, что эта граница прозрачна (оконные стекла), что она присутствует и как бы отсутствует одновременно. Легко заметить, что она подобна магическому кругу (ср., например, эпизод в церкви в *Вие* Гоголя).

Иную роль играет физически проницаемая граница между разнородными локусами. В этом случае особо значимо ее перешагивание. Тут достаточно напомнить, как внезапно меняется поведение героев Достоевского тогда, когда они переступают через «порог» (см. *Бесы*), или изменения, происходящие с лирическим «я» Ахматовой, когда это «я» пересекает черту «ворот».

В некоторых случаях «граница» сама возводится в ранг особого пространства и времени. Ее особенность состоит в том, что каждая ее точка принадлежит одновременно двум разделяемым сферам, а она сама из разделяющей превращается в разделяюще-объединяющую, в медиатора. Пребывание на такой границе носит характер амбивалентного состояния «присутствия-отсутствия», «реального-ирреального», «чужого-своего», «двойного бытия» и т. п. Таковы, например, границы у модернистов. Как мы уже говорили, искусство модерна отнюдь не случайно отдает предпочтение узкому извилистому контуру в живописи, а в литературе — промежуточным состояниям мира (туманам, сумеркам, визуальной нечеткости очертаний и т. д.). Эти промежуточные состояния часто возводятся в ранг единственного состояния мира, они не предполагают перехода к состояниям четким и определенным. Они — не переход в равно реальное, а зона, которая позволяет соприкоснуться с «вечностью», с «запредельным». Если, скажем, после сумерек наступает ночь, то это не продолжение дня (суток), а особое время-пространство, «запредельность».

Если промежуточная проницаемая зона пространства имеет довольно простое соответствие на оси времени, то в случае жестких границ прямой аналогии нет. И тем не менее небезынтересно иметь в виду следующие факты.

Жесткая граница между разными видами времени возможна тогда, когда время получает пространственные характеристики и становится время-пространством. Так, например, в одном из самых ранних стихотворений Мандельштама (*Медлительнее снежный улей...*) выведены два время-пространства: внутреннее, в комнате, где царит время «лето», и внешнее, за окном, где господствует зима; внутреннее, кроме того, — время быстротекущей и беззаботной жизни (выраженной в виде «стрекоз»), а внешнее — замедленная торжественная «вечность» (*Струится вечности мороз*). Показательно, однако, что обе эти формы времени разделены границей пространственной («хрусталь окна»).

Чисто же временная непроницаемая граница, как правило, навязывается извне. Это заданный момент, до которого может длиться данное состояние мира, а после которого мир войдет в иное состояние. Такова конечная точка во времени, навязанная Пилату, т. е. закат солнца. Таков же и вечерний час наступления субботнего праздника (т. е. соприкосновения с вечным и ненарушимым миропорядком) для жителей Ершалаима, особенно Иуды из Кириафа. Таковы и «третьи петухи» в *Вие*.

Изнутри такая временная граница устанавливается персонажами и получает вид последнего срока исполнения предпринятого (ср. хотя бы стихотворение

Шимборской *Террорист, он смотрит*). Этот тип временных границ характерен для фольклора, особенно для волшебных сказок.

Столкновения же двух временных рядов, направленных друг против друга, не имеют чисто темпорального выражения, они переводятся на фабульный уровень. Тут они получают вид стечения обстоятельства, побега, погони, стремления опередить, успеть, выиграть время, т. е. попасть в нужное место в нужный момент или раньше противника и т. п. (см. главы *Греческий роман, Апулей и Петроний, Рыцарский роман* в: Бахтин 1975).

Создаваемый искусством мир — условен. Однако в искусстве более существенно нечто иное: не сама эта условность, а то, что искусство стремится создать впечатление как раз обратное — иллюзию реальности. С этой целью искусство вырабатывает целый ряд особых средств: разрушает предшествующие системы условности и взамен предлагает новые, воспринимаемые на первых порах как «менее условные» или вовсе «не условные»; вводит ряд семиотических рубежей — как внешних, т. е. по отношению к реципиенту, так и внутренних. С этой же целью создается и особая внутренняя условность и фиктивность, которая может выражаться, в частности, также и в виде специального пространства и времени. Достаточно, например, ввести в произведение некое иное произведение того же или другого искусства — роман в роман, просмотр иного фильма в фильм, картину в картину, дополнительную сцену на сцене и т. п. как одна из сфер этого произведения усилит ранг своей реальности, вызовет впечатление «непридуманности», а другая — усилит ранг своей условности. Иначе говоря, в произведении искусства, несмотря на его собственную фиктивность или условность, возможны своя сфера реальности и своя сфера фикции.

В случае пространства такими внереальными, т. е. находящимися вне реальности данного произведения, пространственными сферами могут быть: онейрические пространства, получающие вид то сновидений, то мечтаний, то миражей, то галлюцинированных картин, вызванных воображением или особым состоянием героя — утомленность, дремотность, расстройство (см. хотя бы посвященный онейризму в литературе номер журнала «Teksty» 1973, nr 2); пространства-отражения, которые вводятся при помощи зеркал или иных отражающих поверхностей; пространства-изображения, которые являют собой пространства вводимых в текст иных произведений — картин, фильмов, театральных постановок, романов; пространства-представления, которые создаются путем пространственного понимания заведомо непространственных явлений, например типа пространства музыки⁸², души, своего или чужого так называемого «внутреннего мира», памяти⁸³, подсознания; мифологические пространства и т. п.

В случае времени — это сферы памяти и прорицаний, сферы «вечности» и «грядущего», сферы психологического времени, которое может то останавливаться, то ускоряться, то протекать «естественно», то скачкообразно или вообще течь вспять. Как правило, эта разновидность времени сопряжена с пространственными характеристиками и, кроме того, часто сама превращается в физический объект (ср., например, время в *Облаке в штанах* Маяковского).

Эти пространства и времена могут противопоставляться окружающему и реальному пространству и времени, сохраняя свою инородность или не становясь своеобразным ее продолжением, модификацией, удвоением и т. п. В случае отъединенности и изолированности от реального мира они играют роль указателей «пределов» реальности, а для героев создают ситуации «невозможностей», «ограничений» и т. п. В случае сообщаемости с реальностью возможно несколько вариантов: вторжение фиктивных миров в реальность, выход из реальности в фиктивный мир, категориальное неразличение фиктивного и реального. Наиболее частая мотивировка сообщаемости возлагается на особое состояние героя произведения: сон, бред, погружение в мечтания, транс и т. п. состояния, которые позволяют снять границу между реальностью и этими фиктивными мирами. Свой же смысл они получают и за счет их заполнения. В большинстве случаев данное заполнение моделирует в явной или символической форме реальность, окружающую героя, создавая ее контр-картину положительного или отрицательного характера. Особо интересен в этом отношении рассказ Чехова *Спать хочется*. Подразумевается, что овладевающий девочкой сон несет ей хотя бы временное избавление от жестокой действительности. Однако, погружаясь в пространство сновидений, девочка попадает в так же реальный и так же жестокий мир. У нее, оказывается, нет никакого выхода. К концу рассказа граница между реальностью и нереальностью и вовсе снимается: реальность становится сплошным кошмаром. Естественно, такое решение сюжета и соотношения «реальность — сон» соответствует требованиям моделирующей реалистической системы (см. 3.0–3.2), и в другой системе он либо вовсе бы не появился, либо получил бы совсем иное решение.

В иных случаях снятые границы между фиктивным и реальным миром позволяют создать картину беспредельного бытия, бытия в его наивысшей и наиболее интенсивной стадии, и снять разницу между духовным и материальным (такова функция зеркальных отражений, например, у Фета или у Пастернака).

На событийном уровне фиктивные пространства и времена часто играют роль «путей сообщения», позволяющих миновать (или преодолеть) внешние материальные препятствия. В данном случае на первое место выдвигаются категории 'духовной свободы' и 'бездущной насильственности' (такой смысл содержится во внереальных способах коммуникации у романтиков, в частности у Пушкина, коммуникации с далекими потомками или с заточенными; таковы встречи в картинах, в музыке, во снах, в запредельных пространствах у Ахматовой и Цветаевой). Само собой разумеется, что данные пространства являют собой высший ценностный статус, а происходящие в них события и «встречи» наделяются наивысшей интенсивностью, предельным напряжением (независимо от их принадлежности к положительному или же к трагическому полюсу).

Выход в фиктивное (или, шире, в иное) пространство или время часто сопровождается «перестройкой» героя или «я». Здесь обретается или иное — высшего ранга — бытие (инобытие), или же тождественность самому себе, обнаружение подлинных и наиболее глубоких своих качеств, своей подлинной сути, сути, которая не могла проявиться в мире реальности (ср. цикл *Бессонница*

Цветаевой или стихотворение *Художнику* Ахматовой). У этого явления есть свои глубокие основания. Дело в том, что с внешней, чисто исследовательской, точки зрения такой «выход» есть не что иное, как отключение от внешней среды и «погружение в себя же». Самоочевидно, что в этих случаях не меньшее значение получает и обратный путь — «возвращение в реальность» (ср. хотя бы *Как часто, нестрою толпою окружен...* Лермонтова или спуск обратно в «жизнь» = «быт» в *Поэме горы* Цветаевой)⁸⁴

5.9. ИСКУССТВО В ИСКУССТВЕ

В любом виде искусства возможны такие произведения, в которых изображаются или демонстрируются некие другие произведения, принадлежащие этому же или какому-либо иному виду искусства. В балете может изображаться балет же или, скажем, скульптура, картина, фильм, театр и т. п., а в литературе — как сами литературные произведения (или вообще любые словесные образования), так и произведения произвольных других искусств.

Некоторые из функций таких «инкорпораций» нам уже знакомы. В-первых, такого рода внутренние произведения являются предметом создаваемого в произведении мира (даже история Пилата — «предмет» в рамках московских эпизодов *Мастера и Маргариты*: как бытовой рассказ очевидца-Воланда, как сон Ивана Бездомного и, наконец, как главы из романа Мастера, романа, существующего также и в виде осязаемой и читаемой рукописи). Поэтому их роль во многом аналогична роли любых других явлений. Они обладают определенными свойствами и смыслами и ради этих свойств и смыслов вводятся в данный мир. Они могут выдавать информацию как о данном участке мира (скажем, как искусственном или особо ценном), так и о герое (о его вкусах, настроении, впечатлительности, осведомленности, способностях и т. п.). Кроме этого, они могут нести моделирующую нагрузку и в неявной форме интерпретировать для читателя данный мир или ситуацию героя. Разумеется, что эти произведения либо должны быть легко опознаваемы читателем и отсылать к упрочившимся за ними коннотациям и интерпретациям, либо же должны быть относительно четко «описаны» или «составлены» и этим самым открывать свой смысл. Такова, например, роль упоминаемых и описываемых картин в *Мертвых душах*. Птицы, полководцы и натюрморты, которые отмечаются на стенах у Коробочки, Собакевича и Плюшкина, — отнюдь не случайность. Портреты подчеркивают «негероичность» настоящего, его мелочность и пошлость. А изображения птиц и натюрморта — разрушительную атемпоральность настоящего. Кроме того, эти картины образуют определенную последовательность. Если в случае Коробочки «птицы» только упомянуты, что подразумевает, что они изображены «живыми», то в случае Плюшкина появляется «натюрморт» в буквальном смысле этого слова («мертвая натура»): он изображает «цветы, фрукты, разрезанный арбуз, кабанью морду и висевшую головою вниз утку», т. е. природу умерщвленную. То же происходит и с «героичностью» портретов — они постепенно искажаются, а у

Плюшкина на их место Гоголь вводит батальную сцену, описанную как застывшее сражение с «кричащими солдатами [...] и тонущими конями», т. е. как 'жизнеистребление'. Более того, данная картина заметно перекликается с открывающей поездку Чичикова усадьбой Манилова, устроенной под искусство, но с признаками казарменного солдатского быта («день был не то ясный, не то мрачный, а какого-то светло-серого цвета, какой бывает только на старых мундирах гарнизонных солдат»; «нигде [...] растущего деревца или какой-нибудь зелени»; «покатость горы [...] была одета подстриженным дерном») и эксплицирует то, что подспудно таилось в действительности с самого начала.

Другой тип функций мы уже оговаривали в предыдущем параграфе (5.8). Напомним только, что произведение внутри произведения создает шкалу «реальный — фиктивный», «подлинный — поддельный», «настоящий — условный», конституируя соответствующие оппозиции или же снимая их (так, в случае *Мертвых душ* оппозиция между искусством и реальностью к концу визитов Чичикова снята: мертво как одно, так и другое), и что оно вводит дополнительный тип пространства и времени.

Искусство вводится в искусство и еще по одной существенной причине. Этот прием позволяет дискредитировать (или наоборот — постулировать) те или иные «языки», т. е. системы моделирования мира. В произведениях этого типа как нельзя лучше раскрываются семиотические установки данного автора: его понимание отношения знака к обозначаемому, его понимание самой категории 'произведение искусства' (или, уже: 'картина', 'живопись', 'художник'; 'поэзия', 'поэт' и т. п. понятий), его понимание других систем и отношение к ним, его требования к предполагаемой «правильной» системе, его отношение к другим искусствам и их моделирующим возможностям (отрицаемым либо же акцентируемым как образец для собственной разновидности искусства).

Включенное в произведение другое произведение может существовать в действительности, но может быть и создано (сочинено) в данном тексте. В рамках излагаемого здесь подхода эта разница не играет никакой роли (иногда она может быть существенной для смысла данного текста, но для реконструкции семиотических установок принципиально безразлична). В обоих случаях ставятся одни и те же вопросы: как здесь понимается семиотика данной разновидности искусства; каково тут к ней отношение; из каких категорий произведение данного искусства в этом тексте построено; каково тут отношение к этим категориям; о чем свидетельствует факт, что «язык» данного искусства дискредитируется (или хотя бы: моделирует полюс отрицаемых ценностей) или как раз наоборот — постулируется (хотя бы: моделирует полюс ценностей положительных). Полученные ответы создадут нечто вроде «директив», которыми руководствуется (необязательно осознанно) исследуемый автор, некие предпосылки его имманентной поэтики.

Не менее значим в данном отношении и такой случай, когда произведение названо другим жанром, чем оно само является, или жанром иного искусства, хотя в самом этом произведении заглавное произведение не появляется. Так построен *Офорт* Анненского. После заглавия, провоцирующего ассоциации с гра-

фикой, следует пейзаж вполне самостоятельный, «природный», а не пейзаж, списанный с гравюры. С семантической точки зрения здесь имеет место чтение реальности как искусства (тут: графики), т. е. мена ранга объекта. Наличие же в данном «природном» пейзаже признаков гравировальной техники и общая окраска конфликтности этого пейзажа говорят о том, что язык живописи (по крайней мере графики) моделирует мир в отрицательном тоне. Это значит, что в поэтической системе Анненского средства живописи (графики) вытесняются за пределы постулируемых моделирующих средств, что «семиотика» Анненского имеет некий иной характер — если не противостоящий, то по крайней мере отличный от «семиотики» графикоизобразительной (подробнее об этом см. в: Faryno 1979a).

Проблема искусства в искусстве или искусства об искусстве стала предметом исследования в последние два десятилетия. В современном ее осмыслении она тесно сопряжена как с общими вопросами вторичных моделирующих систем, так и с более частными — в основном с вопросами интерсемиотичности или интерсистемности, интертекстуальности и риторики в ее новом варианте. По этому поводу см., например: Лотман 1973b (в отдельных главах здесь разбираются вопросы «живописи о живописи» и «фильма о фильме»); Лотман 1977b; Лотман 1981a и 1981b, где ставятся общие вопросы риторики и «текста в тексте»; Иванов 1975 (особенно глава *Фильм о фильме как способ раскрытия киноязыка*); Йованович 1984 (обзор и библиография литературы по интертекстуальности); Смирнов 1985d (поэтика интертекста); Balcerzan 1978b; Dialog... 1983; Faryno 1972b, 1974b, 1975a, 1977, 1976, 1979a; Szczepański 1972; Dziewulska 1978; Дрозда 1982, где, в частности, рассматривается вопрос «игры 'в другой жанр'» (т. е. ситуация, аналогичная *Офорт*: именованная текста иным жанром, чем фактически реализованным) как «игры 'в другое содержание'» (с. 276) и общая проблематика «нарративной маски».

5.10. ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ ТЕКСТА. ОРГАНИЗУЮЩИЕ ИНСТАНЦИИ

В современной семиотике текст понимается как минимальная единица коммуникации, т. е. как материально закрепленное замкнутое, обладающее известной самостоятельностью, знаковое сообщение (см. главу *Понятие текста* в: Лотман 1970b, с. 65–74; статью С. И. Гиндина *Текст* в: КЛЭ, т. 9, с. 276; Bogusławski 1983; Faryno 1972, 1989c).

Материальное закрепление предполагает выведение сообщения за предел субъекта, отчуждение от субъекта и опознание отчужденного объекта реципиентом, т. е. текст имеет место там, где имеет место интенция передачи информации либо кому-нибудь другому, либо самому себе, но в иной временной момент (себе «будущему», например записи «для памяти»). Замкнутость предполагает, в свою очередь, отграниченность и возможность отличия данного сообщения от окружающей среды, а также представление передающего о законченности, ис-

черпанию передаваемой информации (что часто получает вид лимитированности информации для получателя со стороны отправителя). Знаковый характер сообщения предполагает: внутреннее строение сообщения, внутреннюю дискретность и упорядоченность информации, соответствие расчленения информации и расчленения материального закрепителя; интерсубъективный характер этого расчленения и этой упорядоченности: правильное их опознание реципиентом и правильное понимание смысла отдельных материальных единиц и их очертаний. Короче говоря, по этому определению тексту свойственны выражение, делимитация (отграничение) и структура (внутреннее строение). За каждым из этих аспектов текста стоит целый ряд особых свойств и закономерностей, которые по своему модифицируют (моделируют) передаваемую информацию. О большинстве из них пойдет речь в других главах, здесь же мы остановимся только на нескольких свойствах текста, тех, которые непосредственно соотносимы с проблемами мира произведения.

Текст — явление не естественное, природное, а культурное, искусственное, созданное человеком. Требуя материальной закреплённости, текст получает характер своеобразного изделия, материального предмета. Человек в состоянии создавать новые предметы, отсутствующие в природе, но не в состоянии создавать материи. Новые, созданные человеком предметы — не что иное, как особо организованная естественная материя. Все наши изделия, все наши тексты (вплоть до поведенческих) не растворяются в естественной среде для нашего восприятия именно по причине их легко опознаваемой организованности. Неопознанная организованность любое сообщение (или любое изделие) превратит для нашего восприятия в естественный шум, в не-текст. Так, например, сознание, знающее только регулярный сад барокко или классицизма (популярно именуемый «французским парком»), не отметит в пейзажном парке романтизма (популярно: «английский парк») никакой организованности, а в японских каменных садах хотя и заметит некую высокую степень организованности, но не найдет в них никакого объяснимого замысла, кроме разве каприза устроителей. Текст, таким образом, обладает двойной организованностью. Одна, наиболее элементарная, вычленяет данный объект из ряда аналогичных организованных объектов. Наличие второго типа вычленения создает возможность отказа от первого, возможность приближения к «естественному» состоянию. Но эта естественность, эта неорганизованность уже вторична: она противостоит не натуре, а располагаемым культурой типам организации. Созданная человеком неорганизованность — разрушение или отказ от созданной им же организованности. И если первое противопоставление абсолютно, то второе — относительно. Культурное понятие организованности и неорганизованности релятивно. Культурный хаос — явление вторичное, он создается как отрицание или разрушение культурной же упорядоченности (притом строго определенного типа, а не культуры как таковой вообще).

Короче говоря, текст (или, более абстрактно: установка на текст) даже без физического вмешательства в естественный мир превращает этот естественный мир в текст. Таковы, в частности, периферийные пейзажные зоны парка класси-

цизма, не говоря уже о романтических пейзажных парках. Вместо физического вмешательства в природу здесь имеет место вмешательство семиотическое: оставаясь природой, эта же природа превращается в «пейзаж», и если даже не в знак чего-нибудь иного, то по крайней мере в знак самой себя, становится сообщением о самой себе (ср. 1.0). Текст, таким образом, повышает попавший в него мир хотя бы на один ранг больше, делает его нетождественным самому себе и этим самым делает его способным «быть знаком» — обозначать нечто иное⁸⁵

Никто из нас, глядя на камень или сосну в естественном пейзаже, не спросит: «Что она значит, что ею или им хотели выразить?» (если только не становиться на точку зрения, согласно которой пейзаж есть результат сознательного творческого акта). Но стоит воспроизвести тот же пейзаж в рисунке, как вопрос этот делается не только возможным, но и вполне естественным (Лотман 1973b, с. 21).

Лотман говорит тут о «рисунке», т. е. о тексте из конвенциональных знаков, но его положение сохраняет свою силу и в случае текстов, пользующихся знаками с неотличимым от обозначаемого планом выражения, в том числе и в случае текстов-«парков». Лучший пример мены текстом статуса попадающего в его пределы объекта вплоть до перестройки этого объекта являет собой выработанный в средневековье японский чайный культ и его обстановка: тут мы имеем и перевод окружающего мира в статус сообщения, и превращение утилитарного в духовное (физического в семантическое), и идентификацию (эквивалентизированность по определенному критерию) участников церемонии как друг с другом, так и с окружением, отчего участник становится структурным компонентом системы данного текста-церемониала, и игровой момент, согласующий утилитарный аспект церемонии с аспектом созерцательным.

Философия чайной церемонии своими корнями восходит к учению буддизма дзэн о человеке и природе:

Познание истины мира и познание самого себя, по учению дзэн, становятся синонимами. В созерцании природы главное — слияние субъекта и объекта, ощущение природы человеком как части своего внутреннего мира, познание ее красоты через ощущение своего естественного бытия.

[...] Стремление осознать, что внутренняя суть природы подобна нашей собственной, вело к естественности поведения, естественности всего образа жизни. [...]

Термин «дзэн» [...] означающий «созерцание», включает в себя две стороны — отношение к миру и метод познания мира. Обе эти стороны созерцания были свойственны не только восточной, но и европейской средневековой мысли: не просто наблюдение, «смотрение», но именно созерцание как попытка духовного общения с миром и духовного проникновения в его смысл, иррационального его постижения. Созерцание подразумевает утверждение иной цели, чем при наблюдении. Внешняя оболочка предмета, его «явление» всегда второстепенны перед его скрытой сутью, недоступной простому зрению, но требующей для постижения ее еще и «умозрения» (Николаева 1975, с. 67, 69).

Учение, по которому человек не отделяет себя от мира природы, приводит к особым формам осмысления природы, выразившегося, в частности, в виде философских садов. В этих садах природа уже не имитируется (не изображается), а обнажает свою скрытую суть — отдельные компоненты сада становятся своеобразными «словами» или «категориями». Так, например, песок уже не просто пе-

сок, а средоточие 'бесчисленного', 'бесконечного' или 'протекающего' и в соответствующей композиции может занять место воды; сосна уже не просто сосна, а манифестация 'долговечности' и т. д. Короче говоря, японский философский сад становился произведением искусства, куда можно было войти вовнутрь, а не наблюдать извне. Переход же вовнутрь (в этот сад-текст) требовал и перестройки посетителя, переход на позицию созерцателя. Такая перестройка свойственна и чайной церемонии:

«Подобно тому как драматургия и литература передают иллюзию жизни на уровне, отличном от подлинной жизни, чайная церемония творит мир, где человек сбрасывает оковы условностей общества. В чайной комнате все люди становятся актерами, как бы временными обитателями другого мира. Каждый, кто проходит по садовой дорожке в чайную комнату, должен быть готов очиститься, чтобы войти в этот другой мир» (Ueda 1967, p. 87). Чайная церемония потому и включается в сферу художественного, что имеет свой собственный образный строй, представляя синтез пространственных и временных искусств. Ее можно рассматривать как особый вид театрализации, особого временного «выхода» из реальности. Хотя в чайной церемонии все жизненно достоверно, но при этом все имеет как бы еще один смысл: и сами участники, принимающие определенные каноны поведения, и тщательно отобранные, воспринимаемые как ритуальные, предметы — чашка, котелок, ковш. Все они, кроме своего непосредственного утилитарного назначения, несут еще знаковую, чисто духовную функцию.

Чтобы представить себе драматическое действие чайной церемонии, надо знать хотя бы приблизительную схему всего ритуала [...].

В церемонии принимает участие хозяин и несколько человек гостей (обычно не более пяти). Подразумевается, что не только хозяин, но и гости заранее знают все «правила игры» и не могут их нарушить, ибо тогда распадается все действие, его тщательно продуманное единство. Начиная с одежды участников, которая должна соответствовать общим эстетическим канонам церемонии, а также не противоречить времени года по характеру орнаментации, и кончая ритмом движения от ворот через сад к скамье для ожидания, пластикой жестов при передаче чашки с чаем от одного гостя к другому — все не случайно, не импровизационно, но установлено, узаконено и имеет за своим внешним рисунком определенный, скрытый от непосвященных смысл. Но все эти правила одновременно как бы не существуют, они «правила без правил», так как пафос чайной церемонии — в утверждении красоты естественного, обыденного, повседневного. Рикю так пояснял смысл церемонии: «Надо понять, что тя-но-ю, в сущности, это вскипятить воду, приготовить чай и пить его» (Ueda 1967, p. 96). Ни философия, ни религиозная подоснова церемонии не декларируется, но переводится в плоскость эстетического и тогда уже воссоздается средствами и языком искусства: через конкретное и единичное как бы раскрывается и познается абсолютное и вечное.

[...] По словам одного из мастеров чая, церемония открывает просветленное сердце, а вовсе не демонстрирует искусное выполнение обрядовой стороны чаепития (Николаева 1975, с. 143–144).

Всей церемонии предшествует поход через сад, он был

[...] первой ступенью отрешения от мира реальности, повседневности и суеты, переключением сознания для полной отдачи эстетическому переживанию малейших нюансов чайной церемонии и глубокому наслаждению ею.

Сад становился барьером, границей двух миров с разными законами, правилами и нормами. Он физически и психически готовил человека к восприятию искусства и более широко — красоты. [...]

[...] Получив утилитарное назначение — стать барьером, разграничивающим два уровня бытия — повседневный и отвлеченно-возвышенный, — чайный сад даже при самых малых размерах организует этот переход к художественно осмысленной форме [...]. Реально короткое время похода через сад с помощью особой театрализации этого действия растягивалось, становилось значительнее. Но осуществлялась организация временного восприятия сада тоже через простран-

венное построение, через композицию обычных элементов сада — деревьев, камней, дорожки, фонаря, ворот. Самое большое значение получает дорожка — родзи, давшая название самому типу чайного сада. Дорожка начинается сразу же у ворот сада. На ее устройство мастера чая обращали самое пристальное внимание. От того, была ли она прямой или изгибалась, составлялась из больших камней или маленьких, была узкой и легкой или, напротив, плотной и компактной, зависел ритм движения через сад. [...]

Рассчитывая процесс движения через сад, художник прежде всего создавал его ритмическую схему: убыстрение на гладких, расположенных близко друг к другу камнях, остановка на большом плоском камне, чтобы изменить направление движения и одновременно заметить красоту тени, которую отбрасывает на белую стену таящую ветка дерева. Затем дорожка ведет к каменному сосуду для омовения рук, около него остановка длительная, но не только для совершения ритуала, но и для наслаждения формой сосуда, его пористой шершавой поверхностью, поросшей разноцветными лишайниками или мхами, изысканной простотой бамбукового ковша, положенного поперек сосуда на специальную подставку и отражающегося в зеркале чистой холодной воды. Иногда сосуд имеет необычную форму, ассоциирующуюся с длинным рукавом женского платья [...], иероглифами «сердце», «один». Повернувшись после омовения рук, гости видят сад уже в другом ракурсе, и он дает иные впечатления, иные «картины» — из-за кустарников выглядывает фонарь-башенка, стена чайного дома уже не видна, но зато показался вход с большим плоским камнем перед ним. Внимание фокусируется на иных предметах, на иных «темах». [...]

Как и предметы в чайной комнате, компоненты чайного сада имели два «смысловых слова» — явный, видимый (функция их тут вполне утилитарна: возвышающиеся над мхом или травой камни дорожки — чтобы не замочить ног, фонарь — чтобы освещать путь, сосуд с водой — чтобы совершать омовение), и скрытый, символический (соответственно и назначение — отвлеченно-созерцательное, духовное). Например, фонарь в этом своем втором качестве символизировал свет истины, разгоняющий мрак невежества. Как и в дзэнских садах, многозначность символов давала простор воображению, стимулировала фантазию, активизировала сам процесс восприятия. Все было подчинено одной задаче — создать определенную настроенность, способствовать внутренней сосредоточенности, самоуглублению, состоянию внутреннего одиночества как особой выключенности из повседневной реальности (Николаева 1975, с. 161, 163, 169).

То же самое происходит с занимаемым текстом (или вычленяемым как текст) пространством и временем. Это явление дополнительно усугубляется другим свойством текста, которое покоится на требовании материальной закреплённости текста. Оно заключается в том, что презумпции упорядоченности подлечит некий уже существующий материал, который занимает или может занять и определенное физическое место в пространстве и определенный временной отрезок⁸⁶ Упрощая вопрос, можно сказать, что одно и то же место или один и тот же отрезок времени не может быть занят двумя разными текстами, двумя разными организациями, упорядоченностями. Для новых текстов выбираются либо места еще не организованные, либо же создаются новые места, новые пространства. На занятом месте можно создать новый текст (а вернее, закрепить) лишь при одном условии: устраняя текст застанный, т. е. возвращая данному материалу его естественное состояние (любым способом). Причем в этом случае удобно различать по крайней мере два следующих типа текстов: изменяющие материальное состояние занимаемого ими места и лишь налагаемые на данное место. К первому типу мы можем отнести, например, парк, урбанистические решения, скульптуры. Чтобы создать новый текст на том же месте, необходимо разрушить его предшествующее состояние, уничтожить или хотя бы нарушить имевшуюся его организацию (пренебречь ею, упразднить ее, оставить без вни-

мания как 'не-организацию'), т. е. вмешаться в актуальные физические и семиотические свойства данного текста-места. В противном случае для задуманного нового текста необходимо подыскать соответствующее новое место, еще не организованное (современные европейские города сочетают в себе оба этих принципа одновременно: некоторые районы вообще разрушаются и подвергаются перестройке; некоторые возникают по соседству с городом; а в некоторых — даже особо охраняемых — появляются «пломбы», т. е. новые объекты вставляются в промежутки между старыми, или старые объекты передвигаются). Ко второму типу относятся тексты, пользующиеся своими знаковыми системами: литература (в широком смысле), живопись, кино, фотография, музыка и т. п. В данном случае человек научился сам изготавливать нужные «места» (пространства). Это бумага, холст, киноплёнка, фотобумага, пластинка, магнитофонная плёнка, экран и т. д. Конечно, возможны случаи нанесения нового текста на место уже существующего, с устранением либо без ликвидации этого старого текста. Но если, например, старый текст соскабливается, закрашивается, а на его место записывается новый (новые слова, новое изображение, иная музыка), то, по всей вероятности, для записывающего-ликвидирующего новый текст ценнее, а старый — либо уже не ценность, которую нет смысла хранить, либо вообще уже 'не-текст'. Возможны, однако, случаи сосуществования обеих записей — ср. частые пометы на полях книг, тексты, наносимые на изображения живописи в японском искусстве, и т. п.

Итак, текст являет собой отрицание естественного состояния среды, противопоставляя ей свою организованность, и, кроме того, противопоставление иным текстам, которые тоже либо вообще им отрицаются, либо обладают неотждественной с ним организацией. Чтобы быть текстом, необходимо, таким образом, наличие не-текста, а чтобы быть определенным текстом, необходимо наличие иных определенных текстов.

Само собой разумеется, что, участвуя в этой двойной оппозиции, текст должен обладать способностью выделяться из окружающей его не-текстовой и текстовой среды. Первый шаг к обособлению мы уже рассмотрели. Это требование внутренней организации и требование отдельного места и времени. Второй шаг — установление границ и защиты от внешних помех. Неправильно было бы считать, что границы текста сводятся лишь к его обрамлению (типа городской стены, парковой ограды, рамок в живописи — в пространственных текстах) или началу-концу (во временных текстах типа литературы, музыки, театра, фильма). Отграниченность необходима и на всей остальной протяженности текста (ср., например, запрет полетов над территорией другой страны даже на большой высоте). Тут надо лишь понять, от чего должен текст отгораживаться на своей внутренней территории.

Обсуждая творческий процесс художника, Волков (1968) последовательно описывает создание учебного рисунка живой модели (человека) и в начале этого описания говорит следующее:

Первая задача учебного рисунка живой модели вытекает не только из природы модели, но также и из формы листа, приготовленного для рисунка, и из отношения рисующего к этому листу.

Лист, лежащий перед рисующим, ограничен вертикалями и горизонталями. Рисующий видит модель, но видит и лист. Нет никакого сомнения в том, что, пусть не отдавая себе в этом отчета, он видит лист как пространство для размещения фигуры. А на листе, благодаря его краям, пространство уже построено. Края листа — это оси прямоугольной координатной системы. Больше того, пространство листа воспринимается рисующим как неоднородное в смысле чувства верха и низа. Вертикаль и горизонталь листа, с которыми он сравнивает оси фигуры, воспринимаются как носители гравитационного взаимодействия тяжести и опоры. Такое восприятие листа, конечно, результат изобразительного опыта рисующего. [...]

[...] Прежде всего он наносит верхнюю отметку для головы и нижнюю отметку — границы опорной ступни. То, что воспринимается теперь на рисунке, — уже не только пространство для размещения фигуры. Над верхней отметкой мы чувствуем пронизываемое пространство («воздух»), а ниже ступни и рядом с ней — пол (подиум), хотя пол, конечно, еще не нарисован ни общим тоном, ни лежащей на нем тенью от фигуры, ни иначе. Лист, таким образом, воспринимается теперь неоднородно и в смысле общей предметной структуры пространства. Очень важно найти расстояние от нижней отметки ступни до нижнего края листа (протяжение пола перед фигурой). В зависимости от величины этого расстояния фигура — даже и в такой первоначальной разметке — читается на листе расположенной дальше или ближе: фигура получает на рисунке точное место в третьем измерении (Волков 1968, с. 240, 241–242).

В данном случае интересно то, что разрыв между текстом и занимаемым им местом (листом бумаги) совершенно снят: места (листа) нет — оно превращается в особое пространство, будущее одновременно содержанием рисунка (текста) или, иначе, структурным компонентом мира текста. А отсюда совершенно ясно следует, что на своей внутренней территории текст будет всячески отгораживаться от естественных свойств листа бумаги: обнаружение «бумажности» создало бы прорыв в самом тексте (а еще точнее — в мире данного текста). «Бумажность» преодолевается путем превращения всей плоскости в трехмерное пространство.

Наблюдаемая в живописи XX века тенденция демонстрировать основу (незакрашенные части холста, незавершенность рисунка, манифестация текстуры бумаги, холста, красок и т. п.) — явление вторичное, противостоящее предшествующим канонам в изобразительном искусстве. Но тут основа — не инородное явление, а компонент текста: сообщение передается теперь не специально созданной системой записи, а естественными свойствами носителя. Отграничение между текстом и не-текстом снято, зато устанавливается отграничение с другой стороны: от текста, от того, что в унаследованных представлениях считалось и продолжает считаться текстом.

Заметим, что в обоих этих случаях наблюдается одно и то же явление: стремление устранить антиномию «основа — изображение». Раз она устраняется за счет элиминации основы — основа становится пространством изображаемого мира; другой же — за счет оплощения изображения или даже полной его элиминации: изображаемым «миром» становится сама основа. Заметим еще, что возможен и третий вариант: основа и изображение сосуществуют как два разных автономных элемента. Так, например, в Древнем Китае,

где живопись считалась благородным искусством, владелец картины часто писал свои комментарии в стихах или в прозе на фоне величественных ландшафтов и ставил свою печать прямо на поверхности картины. В то время основу едва ли воспринимали как часть самого изображения; рисунок и основа не составляли для глаза неразрывного единства. Даже знатоки, восхищаясь превосходными работами, не были склонны рассматривать пустые места и края картины как ее подлинные составные части. Подобно этому при чтении книг иногда рассматривают поля и пробелы между кусками текста как естественное место для пометок. Очевидно, чувство целого зависит от привычного способа видения, который в свою очередь может меняться. Китайского живописца, столь чувствительного к малейшим модуляциям мазка и его места на картине, нимало не смущали надписи и печати, поставленные на оригинале. Он не рассматривал печать как часть картины, так же как мы не смотрим на подпись автора в нижней части пейзажа как на нечто, принадлежащее изображенному пространству (Шапиро 1972, с. 139–140).

Из последнего примера явственно следует, что «текст» и занимаемое им «место» — не одно и то же и что они могут восприниматься отдельно друг от друга. Данное явление легче всего наблюдается в тех случаях, когда сообщение строится из иного материала, чем физическая основа (место) этого сообщения. В остальных же, когда естественные свойства закрепителя сообщения совпадают со свойствами занимаемого им места (основы), противопоставление «текст — место» устраняется в пользу «текста», т. е. текстом становится либо само это «место», либо же наличие «места» нейтрализуется и превращается в один из компонентов передаваемого содержания, т. е. мира текста (так лист бумаги становится внутритекстовым пространством или, точнее, пространством внутреннего мира данного текста). Более того, в обоих этих вариантах немислимо одновременное присутствие и «места» и «текста» — весь объект может быть либо одним «текстом», либо одним «местом» и всегда стремится отгородиться от того или другого своего аспекта (а точнее, подчинить себе или вообще элиминировать этот иной аспект).

Вернемся теперь к наименее привычному случаю, когда «место» (основа) и «текст» (изображение) сосуществуют как два автономных компонента. Конечно, сам текст, само сообщение тут никак не отгорожено от своей основы — физически оно покоится именно на данной основе. Отграничение от основы (и основы от сообщения) переводится здесь, так сказать, в психологическое измерение: раздел производится не материально, а в сознании реципиента. При чем для этого типа сознания должно быть характерно следующее. Место, занимаемое текстом, воспринимается исключительно однозначно, именно как место, как нечто нейтральное — означающее лишь самое себя и не имеющее никакого другого значения. Это явление легко понять, если мы отдадим себе отчет в том, что в наших (традиционных и современных европейских) представлениях свободные, не занятые изображением промежутки получают определенный знаковый характер — чаще всего они становятся знаками внутритекстового пространства, которое в свою очередь может выражать различные непространственные отношения между отстоящими друг от друга объектами (например, близость — чуждость; тесноту — свободу; насыщенность, интенсивность — пустоту, скудность, пассивность). В частности, в бытовой фотографии — расстояния между изображениями становятся знаками расстояний между фотографирующимися, а в худо-

жественной они могли бы получить и еще некий другой смысл, но никогда не воспринимаются как пустые места (пробелы) фотобумаги. Короче говоря, мы привыкли к тому, что «место» вовлекается в сообщение, становится одним из средств моделирующей системы. С другой стороны, для обсуждаемого типа сознания характерно и особое отношение к самому сообщению («тексту»): текст существует для него в некотором абстрактном, нематериальном измерении и поэтому может подлежать перенесению с одного «места» на «другое», совершенно его не занимая. Тогда текст отделим от места. С этим случаем мы тоже хорошо знакомы — для нашего сознания таким свойством обладает, например, словесный текст или фильм: первый может сколько угодно перепечатываться (= переноситься на другой лист бумаги разного формата с разными типографскими решениями), а второй — проецироваться на любой другой экран (в случае театральной постановки такое перенесение на другую сцену в определенной мере отражается и на самой постановке, на свойствах создаваемого на сцене мира). Бумага, поля, пробелы воспринимаются нами исключительно как элементы вне-текстовые, т. е. бессодержательно. Экран же как таковой исчезает, он вытесняется образом, но если в случае его плохого качества и обнаруживает себя, то расценивается как чужеродная помеха, а не как свойство демонстрируемого мира. Зато сцена превращается в пространство мира постановки: ее размер может вызывать нежелательное впечатление или излишней просторности или чрезмерной тесноты, которые в свою очередь влияют на восприятие пропорций в предметном мире, на восприятие проксемики (расстояний между персонажами, а этим самым и на понимание коммуникативных отношений между ними), динамики движений этих персонажей и т. п. Типографские пробелы словесного текста становятся компонентами самого текста в тех случаях, когда они играют роль значимых единиц и уравниваются в правах со значимыми речевыми единицами. Так, к примеру, черная страница в романе Стерна *Жизнь и размышления Тристрама Шенди* подменяет собой не поддающуюся описанию темноту и тишину, которые наступили в момент смерти Йорика. В случае фонического воспроизведения словесного текста место типографских пробелов занимает время. И опять не каждое время здесь значимо. Одни временные паузы становятся знаками (соответствиями) временных пауз в мире данного произведения (см. выше пример из Стерна). Другие являются сигналами сегментации текста (и отчасти — мира текста) на отдельные и сопоставляемые друг с другом фрагменты. Упрощенно говоря, их роль композиционна: они задают читателю-слушателю определенные операции на тексте и его мире (операции со- и противопоставления и в эффекте — семантической перестройки данного текста-мира). Устранение этих пауз вызовет, несомненно, определенные смысловые искажения. Зато их удлинение не изменит их значимости. Поэтому и возможны как перерывы в чтении, так и жанр радиопередачи типа «романа по частям». Все это значит, что словесный текст (аналогично фильму) реализуется в трех временных измерениях: одно время — это время в мире произведения; другое время — это реальное время реципиента, которое вовсе не входит в состав произведения; и еще одно время — текстовое время, т. е. время, занимаемое материальным носителем произведе-

дения, и оно как раз и может повлиять как на характер мира произведения, так и на его семантику: слишком быстро или слишком медленно прочитанный текст (вслух) может навязать миру (его событиям) свой темп, скажем, динамизировать его, с одной стороны, а с другой — наложить на данный мир-текст иную сегментацию. Наиболее же значимо и наиболее заметно текстовое время в фильме, куда оно входит как исконная единица «киноязыка» (убыстрение — замедление — остановка; подробнее об этом см. Mukařovský 1972; Лотман 1973b, с. 42–46). В бытовых речевых жанрах это явление легко наблюдается в случае поторапливания или приостановки партнера (тогда адресованные ему слова мы произносим либо с убыстренным, либо с замедленным темпом) или в случае спортивных трансляций, когда комментатор то убыстряет, то замедляет свою речь и этим самым переводит на речевые средства (темп) темп транслируемых событий, с одной стороны, а с другой — драматизирует их для слушателей (хотя сами по себе они и не драматичны, и не отклоняются от нормативного темпа данного розыгрыша).

За исключением таких образований, как *carmina curiosa* или современная графическая поэзия, под местом, занимаемым словесным текстом, следует понимать занимаемое им время. В определенных пределах это время поглощается текстом и становится либо временем его мира, либо собственно текстовым временем (с определенным влиянием на мир и семантику текста). Сверхдолгие же паузы воспринимаются как помеха, инородное вмешательство, а текст — как незавершенный, оборванный. От вторжений внешнего, физического, времени словесный текст защищается иначе: при помощи такого своего свойства, как связность (но об этом позже).

Итак, ограниченность текста от его основы происходит за счет превращения этой основы в один из аспектов (значимых компонентов) этого же текста. Но кроме основы существует еще и среда, окружение текста, в котором он создает своего рода пространственный и временной энклав. В первую очередь текст должен отгородиться от среды, с которой он однороден по своей субстанции. Так, например, фильмы демонстрируются в темноте, поскольку свет — основной носитель киноизображений; в театре место действия, сцена, отгораживается от зрительного зала рампой (как физической, так и психологической) и дифференцированным освещением — это необходимо по той простой причине, что основная физическая субстанция спектакля та же, что и зрительного зала: и тут и там мы имеем дело с людьми, с их поведением, костюмами, речью, и тут и там имеется некое освещение и т. д.; произведение живописи отграничивается от своего окружения тем, что требует вокруг себя некоторого свободного пространства и нейтрального по цвету фона и освещения и т. п.

Словесный же текст — особенно в его фоническом варианте — прежде всего озабочен акустической изоляцией от окружения. Во-первых, он требует тишины; во-вторых — особого исполнения: интонаций, темпа и ритма речи, а часто и особого голоса. Отъединенности словесного текста от внешнего окружения способствует и его более строгая внутренняя организация на просодийно-фонетическом и артикуляционном уровнях: насыщенность звуковыми повторами

ми, регулярность фразовой сегментации, объединенность одним артикуляционным укладом органов речи.

Отъединенность текста в его графическом варианте значительно проще и чаще всего получает вид формальных указателей: пробелы, заголовки, шрифты, разбивка на строки-стихи; отдельные листы, отдельные издания; жанровые указатели (типа «роман», «рассказ», «стихи», «афоризмы»), которые позволяют бесконфликтно сосуществовать с другими словесными текстами (даже в пределах одного и того же типографского континуума, как в случае, например, газеты).

Самое фундаментальное свойство текста — пребывать в некотором обособленном идеальном измерении и являть собой своеобразную организующую сверхинстанцию. Основные же следствия этого свойства — стремление текста либо вообще игнорировать свою основу (отрываться от нее), либо поглощать ее, превращая в свой составной элемент. Однако оба эти стремления не противоречат друг другу, ибо и в одном и в другом случаях текст ведет себя как организующая инстанция: конечная цель обоих стремлений — превратиться в однородный универсум, исключающий наличие чего-либо вне себя, т. е. чего-либо, не согласованного с предусматриваемыми данным универсумом законами (признаками), за исключением разве своего отрицания (хаоса). Тенденция к универсальности и внутренней упорядоченности (противостоящей внешнему хаосу, беспорядку, внешней 'не-организованности') порождает такое естественное свойство текста, как его завершенность, замкнутость, которая может выражаться двояко. Во-первых, в виде подчинения любого попадающего в текст элемента действующим в этом тексте (в этом универсуме) законам. В этом случае универсум как таковой не увеличивается — он может лишь все более и более конкретизироваться и приобретать вид частной реализации, частного отображения универсума. Иначе говоря, здесь мы имеем дело со структурной замкнутостью универсума, открытой, однако, по вертикали «наиболее абстрактное — наиболее частное» (см. 1.4–1.5; ср. также родственные этому явлению механизмы рекуррентности, разрабатываемые в: Смирнов 1985а, с. 255–280). Во-вторых, в виде формально обозначенных границ захваченного данным текстом (универсумом) физического закрепителя, материала. Это, так сказать, горизонтальные, количественные границы текста. Количественные пределы текста, с теоретической точки зрения, — «одна значимая единица — бесконечное число значимых единиц». Легко заметить, что количество тут непосредственно связывается с качеством: чем меньше единиц строит данный текст, тем более он абстрактный, и чем большее количество единиц составляет данный текст, тем конкретнее он становится. Само собой разумеется, что, говоря о количестве значимых единиц, мы постоянно имеем в виду не их математическое число, а число дифференцированных элементов (признаков). В случае, например, речевого текста можно сомневаться, что повторение одной и той же лексемы может повлиять на повышение конкретности смысла этого текста, но несомненно другое: содержание речевого текста получит более конкретный вид в случае употребления большего числа лексем с разными значениями.

Повторение в тексте одной и той же лексемы ведет скорее к более детальной разработке ее смысловых потенций и, по всей вероятности, в состоянии сделать другое — расширить, углубить, разъять, выстроить в некую шкалу вносимый данной лексемой смысл, а этим самым повысить и степень ее универсальности. Ср. в стихотворении Цветаевой *В огромном городе моем — ночь...* из цикла *Бессонница*:

Ах, нынче ветру до зари — дуть
Сквозь стенки тонкие груди — в грудь, —

где одна и та же лексема «грудь» со смыслом «грудной клетки» выстроена в шкалу «телесный облик 'я' — духовная сущность 'я'».

В связи с тем что завершенность, замкнутость текстового универсума является его свойством естественным, а также в связи с тем что у текстового универсума есть свои пределы (как количественные, т. е. по числу вычленяемых дифференцированных признаков, так и качественные, т. е. по степени конкретности или абстрактности), проблема формальных границ текста — проблема первостепенной важности.

В разных искусствах границы их текстов обозначаются по-разному: в виде обрамления, например, в живописи или в виде определенных сигналов «начала» и «конца» в темпоральных искусствах (типа театральных постановок, кинофильмов, музыкальных произведений или литературы).

Одну из функций обрамления текста мы уже здесь рассмотрели под видом отграничения. И хотя обрамление значительно уже отграничения, его функции гораздо более разнообразны. По нескольким поводам.

Во-первых, категории «граница», «рамки», «начало» и «конец» значимы сами по себе, т. е. вне какого-либо текста вообще.

Во-вторых, сами эти объекты, т. е. граница, начало и конец, противопоставляют друг другу сферы, находящиеся по их обеим сторонам. И, кроме того, задают порядок противопоставления по признакам: с повышенным семиотическим статусом — с пониженным семиотическим статусом; более ценное — менее ценное; эстетическое — неэстетическое; организованное, текстовое, имеющее смысл — неорганизованное, не-текстовое; лишенное смысла и т. д.

В-третьих, граница — это такой объект, который одновременно принадлежит обеим сторонам разделяемого пространства. Так, рамки в живописи уже принадлежат живописи, хотя бы по принципу их согласованности с перспективной и стилевой манерой заполненности данного холста, но одновременно и не принадлежат ей — их незарисованность выталкивает их за пределы изображенного мира, а зарисованность (как в практике XX века) вместо прежней иллюзии удаленного от зрителя мира создает иллюзию мира, выходящего из глубины (из стены) и надвигающегося на зрителя. В театре — это момент неопределенного пребывания зрителя и в мире спектакля и вне мира спектакля одновременно (особенно в случаях отказа от занавеса или расхаживаний уже загримированных

актеров среди прибывающей в театр публики). Нечто аналогичное имеет место и в словесном произведении⁸⁷

И в-четвертых, свободная связь границы, начала и конца текста с границей, началом и концом сообщаемого этим текстом мира: они могут совпадать, но могут и не совпадать.

Проблема рамок заставляет нас коснуться и более существенной проблемы — строения произведения искусства, а кроме того, спросить, какой аспект или какой уровень произведения подлежит обрамлению.

Мы уже знаем, что составные элементы художественного текста не исчерпываются своим первичным значением, что под влиянием контекста они обогащаются дополнительными смыслами или так называемыми вторичными значениями. Мы уже знаем также, что стать значимым, получить вторичное значение может любой элемент текста и любое его свойство. Такое взаимовлияние составных элементов (как значимых единиц, так и их свойств) и порождение новых смыслов (а точнее, перестройка исходных первичных смыслов) является собой строго организованный механизм, работающий по определенным правилам. Любой материальный и семантический элемент, попадая в поле действия этого механизма, подчиняется его правилам, подвергается его воздействию и семантическому преобразованию (семантической перестройке). Данный механизм и его свойства мы определяем термином «структура» (см. 1.4). Как таковая структура обладает свойством завершенности, замкнутости. Но напомним, что она замкнута в смысле качества и количества взаимосвязей и взаимодействий между материальными и семантическими элементами текста. Поэтому само собой разумеется, что у структуры нет «конца», нет «начала» и не может быть речи об обрамлении: все связи динамичны и существуют одновременно. Неодновременность проявляется лишь в восприятии; общаясь с каким-либо текстом и пытаясь его осознать, мы вынуждены все эти связи рассматривать в какой-то последовательности. Заметим, однако, что последовательность нашего восприятия и установления отмечаемых связей произвольна: так, обозримую с первого взгляда небольшую картину мы можем рассматривать в любом направлении, начиная с любого места данной картины, аналогично мы можем читать и литературный текст (даже с конца). Наше поведение не повлияет на окончательное осознание структуры произведения, ибо в конце концов мы обязаны учесть все возможные значимые свойства данного текста, с пространственной или временной позицией-последовательностью вычлененных свойств включительно: хотя «начало» мы читаем последним, все равно сохраняется значимость факта, что некий элемент (предмет, свойство и т. п.) был помещен именно в позицию «начало», а не какую-либо другую (по этому поводу см., в частности, идеи, высказанные в: Ingarden 1960, s. 384–393, rozdz XI: *Porządek następstwa części dzieła literackiego*). Это значит, что «начало» и «конец» и «промежуточные позиции» здесь уже не делимитаторы, а значимые структурные компоненты, только внешне совпадающие с делимитаторами (ср. рассмотренное в 1.4 расподобление и функциональное удвоение лингвистических уровней текста)⁸⁸.

Перейдем теперь к другому вопросу. Любое произведение пользуется каким-то готовым материалом, из которого оно строится и в котором оно закрепляется. Материал же, как мы уже знаем, обладает своими физическими и семантическими свойствами, которые можно так или иначе использовать, но нельзя их изменить. Так, например, речевой поток как материал требует линейности и дискретности воплощаемого в нем произведения. И тут как раз и неизбежны «границы» текста: какой-нибудь элемент всегда должен открывать текст и какой-нибудь элемент всегда должен его закрывать, замыкать. Короче говоря, обрамление свойственно тексту, закрепленному физически, выраженному в материальных единицах. Однако у неизбежности границ текста могут быть и свои достоинства: вынужденной последовательности расположения материальных единиц можно придать определенный смысл, сделать его значимым элементом структуры, заставить выражать нечто, что иными способами выражению не поддается. И с этой точки зрения последовательность, конечно, небезразлична, — но ее можно ведь учесть в последнюю очередь при нашем восприятии в интерпретировании текста.

Итак, обрамление текста располагается на первичном уровне произведения и является одним из элементов его строительного материала.

Первичный уровень произведения — это не только материал его носителя (холст и краски; камень или дерево; язык и речь со всеми их свойствами и т. д.), но и мир: все свойства упоминаемых в тексте предметов, явлений, понятий. Мир же, попадающий в пределы произведения, выборочен, частичен и должен быть оформлен по законам используемого физического материала. В живописи он получит вид, скажем, прямоугольника, а в литературе — вытянутой временной стрелы. Поэтому и у мира есть свое обрамление, свое «начало» и свой «конец». Для удобства этот уровень произведения назовем уровнем предметным.

Рамки текста располагаются на его первичном уровне и на его уровне предметном. Они могут быть использованы как художественный (моделирующий) материал — для построения новых смысловых конфигураций. Более того, некие более сложные смыслы могут образовываться как за счет совпадения границ предметного и первичного лингвистического уровней, так и за счет их расхождения (текст начинается раньше его мира; мир уже замкнут, а текст продолжается; мир начинается раньше текста — формально такое произведение открывается оборванной фразой, а на уровне мира минует экспозицию и ввергает читателя в гущу неких, поначалу вовсе непонятных событий).

Говоря об обрамлении, всегда надо отдавать себе отчет, об обрамлении чего мы говорим: материального первичного уровня текста или же предметного его уровня. Так, края многих картин Дега или края экрана являются границами материального уровня живописи или киноизображения, но не границами изображенного, т. е. мира предметного, — этот уровень намеренно создает иллюзию «фрагмента» мира, незримо присутствующего и за пределами формальных краев-рамок.

Несмотря на то, что и начало и конец на лингвистическом уровне текста неизбежны, они требуют определенного словесного оформления. Наблюдая за

нашими устными рассказами, мы легко заметим, что им присущи своего рода «двойные» рамки: некоторые предварительные сигналы, предупреждающие, что вслед за ними пойдет некий особый (инородный) текст (рассказ), отличный от всего актуального разговора; некоторые слова или предложения, начинающие уже само повествование и принадлежащие уже ему (ср. выдержку в примечании 87). В письменной форме предварительные словесные сигналы, как правило, отсутствуют — они заменяются самим материальным, физическим оформлением (типа предварительного пробела, заглавного листа, обложки, локализации текста на отдельном листе и т. д.). Одна из важнейших функций этих предварительных сигналов — установление границы между пространством самого текста и его окружением и указание на инородность последующего (текстового) измерения. Для слушателя же или читателя это определенные сигналы для переключения своего внимания и перемены своей установки, своей точки зрения (в каком-то смысле такие предварительные сигналы являют собой объективацию точки зрения реципиента — см. 1.0). Как таковые они не принадлежат самому тексту, не входят в состав его художественной структуры. Стать значимым элементом текста они могут лишь в том случае, если им предшествуют какие-то другие предварительные сигналы (нечто вроде «третьих рамок»). Так, например, *Повести Белкина* характеризуются следующими «рамками»: самые общие (третьи) — глава «от издателя», в которой даются определенные сведения о Белкине; очередные (вторые) не имеют словесного выражения, они передаются графически — оглавлениями отдельных рассказов и предпосланными им эпиграфами; рамки же как таковые (первые) — это начальные фразы отдельных повестей. Для Белкина тексты его повестей располагаются между первым и последним словом его сочинений; для издателя — между заглавием *Выстрел* и последним словом последней повести; для Пушкина же, сочинившего и Издателя, и Белкина, и его повести, — от общего заглавия *Повести покойного Ивана Петровича Белкина* до заключительного «Конец повестям И. П. Белкина».

Как видно, количество рамок или делимитационных сигналов (особенно в начале текста) может быть всегда увеличено по крайней мере на некие еще одни рамки или же редуцировано вплоть до начала самого текста.

Начало же языкового текста — это одновременно и начало лингвистической информации. Речевое оформление этой информации зависит от того, что мы знаем или предполагаем по поводу осведомленности нашего собеседника, слушателя (или читателя). При предположении, что наш читатель достаточно осведомлен (знает, например, лицо, о котором мы хотим рассказать), начало текста получит вид отсылки к известному (напоминания об этом лице). Большинство наших бытовых высказываний строится именно так. Как у текстов у них есть определенное начало, часто предваряемое дополнительными рамками. Как у содержания (информации) у них начало находится за пределами текста — в общих для собеседников сведениях, знаниях, памяти.

Предполагая, что передаваемая информация нашему собеседнику неизвестна, мы ведем себя несколько иначе: в начальных фразах своего высказывания

называем и определяем предмет, о котором пойдет речь. Пушкинская *Метель* начинается так:

В конце 1811 года, в эпоху нам достопамятную, жил в своем поместье Ненародове добрый Гаврила Гаврилович Р** Он славился во всей округе гостеприимством и радушием; соседи поминутно ездили к нему поест, попить, поиграть по пяти копеек в бостон с его женою, а некоторые для того, чтоб поглядеть на дочку их, Марью Гавриловну, стройную, бледную и семнадцатилетнюю девицу. Она считалась богатой невестою, и многие прочили ее за себя и за сыновей.

Марья Гавриловна была воспитана на французских романах и, следовательно, была влюблена. Предмет, избранный ею, был бедный армейский прапорщик, находившийся в отпуску в своей деревне.

Данное начало интересно не только тем, что оно вводит достаточно подробные сведения «когда, где и кто», но и тем, что, называя очередных незнакомых читателю лиц (Марью Гавриловну, прапорщика), пополняет это название дополнительными данными — «кто и каковы они». Повествование как таковое начинается лишь после этих предваряющих сообщений. Иначе говоря, мир текста начинается с третьего абзаца *Метели*: «Наши любовники были в переписке и всякий день виделись наедине в сосновой роще или у старой часовни». Два предыдущих абзаца дают лишь самое общее представление об этом мире, самые общие его ориентиры.

Как у текста у *Метели* начало абсолютно. Оно выражено формулой «когда, где и кто». У мира же *Метели* нет абсолютного начала: читатель попадает в мир уже существующий и имеющий свое прошлое: «Наши любовники были в переписке и всякий день виделись наедине (...)». Можно ожидать, что в дальнейшем будут рассказаны в тексте и предшествующие события, понятно, однако, что это вовсе не обязательно. В первом случае мы бы получили мир с началом, упрятанным внутри текста, во втором — мир без строгого начала (с пониженной или вовсе безразличной значимостью его более ранних — не рассказанных — состояний; но сам факт, что нечто рассказчик счел достойным рассказать, а нечто — недостойным, играет в структуре пушкинского произведения отнюдь не второстепенную роль).

Нетождественность начал текста и его мира может приводить к их совпадению или же к расхождению. Вариант совпадения абсолютного начала текста и абсолютного начала мира встречается значительно реже (классические примеры — начало *Священного Писания*, рассказывающее об акте сотворения мира; начала наших деловых биографий; начала описаний историй народов и государств; начала повествований об избранных событиях, происшествиях, случаях). Чаше встречается иной вариант: начало текста абсолютно, а описываемый в нем мир уже существует как готовый предмет. В этом случае порядок нашего описания уже готового мира становится одновременно и некоторой интерпретацией этого мира (хотя мы и не всегда ее замечаем). Ясно, что этот вариант литература использует охотнее, чем первый; он ведь дает довольно большую свободу выбора последовательности описаний как его топографии, так и происходящих в нем событий. Третий вариант таков, когда согласуются текст и мир без начала. В этом случае текст отказывается от абсолютного начала на лингвистическом

уровне и производит впечатление оборванного, не имеющего рамок. В XX веке это довольно популярный вид начинания текста — в театре занавес уже поднят или даже вообще уже что-то происходит на сцене, хотя публика еще и не собралась; в фильме отсутствуют титры и на экране сразу же демонстрируются какие-то события; в живописи нет рамок или же изображения занимают и рамки, а то и вовсе перешагивают через них на пол, потолок, стены. Первым такого рода началом в русской литературе считается начало неоконченной повести Пушкина *Гости съезжались на дачу...*:

Гости съезжались на дачу** Зала наполнилась дамами и мужчинами, приехавшими в одно время из театра, где давали новую итальянскую оперу. Мало-помалу порядок установился. Дамы заняли свои места по диванам. Около них составилась кружок мужчин. Висты учредились. Осталось на ногах несколько молодых людей; и смотр парижских литографий заменил общий разговор.

Разница между развитой делимитационной системой *Повестей Белкина* (тройные рамки) и отсутствием делимитации в этой повести очевидна. Рассказы Белкина воспринимаются как более обособленные, как находящиеся в некотором иноранговом измерении. Повесть же *Гости съезжались на дачу...* получает статус фрагмента самой непридуманной реальности, а еще точнее — статус продолжения реальности. И если в первом случае наше внимание направлено не только на то, что рассказывает Белкин, но и на то, как он рассказывает, то во втором основное наше внимание сосредоточено на происходящем, т. е. на мире текста, а не на его словесном оформлении. Попутно заметим, что безыскусность рассказов Белкина создается иным образом: дополнительными сведениями об этом персонаже-повествователе, отъединением его от обычного литературного повествователя и т. п. Увеличение дистанции «читатель — мир текста» путем системы делимитаторов дает одно преимущество: позволяет изображать чужое повествование, чужой «стиль» и вести с ним полемику (явную или скрытую). По этому поводу Бахтин, например, замечает:

[...] Белкин как рассказчик избран (точнее, создан) Пушкиным как особая 'непозитическая' точка зрения на предметы и сюжеты традиционно-поэтические (особенно характерны и нарочиты сюжет *Ромео и Джульетты* в *Барышне-крестянке* или романтические 'пляски смерти' в *Гробовишке*). Белкин, равно как и рассказчики третьего плана, из уст которых он воспринял свои рассказы, — 'прозаический' человек, лишенный поэтической патетики. Благополучные 'прозаические' разрешения сюжетов и самое ведение рассказа нарушают ожидания традиционных поэтических эффектов. В этом непонимании поэтической патетики — прозаическая продуктивность точки зрения Белкина (Бахтин 1975, с. 126).

Аналогичным образом могут строиться и окончания текстов. Идеальный конец таков, когда совпадают конец предметного уровня (мира) и конец речевого потока, после которого возможен еще и выводящий за пределы текста комментарий-сигнал (типа «конец» или специальной формулы, как в сказках — см. примечание 87).

Нетождественность окончаний текста и мира используется по-разному. У Чехова, например, они указывают на случайность и фрагментарность выбора мира, которые в свою очередь усиливают впечатление «подлинности, невы-

мышленности» изображаемого и «неконвенциональности, нелитературности» данной манеры повествования. Ситуационное и словесное совпадение конца и начала текста часто используется в современном театре абсурда (ср. *Оперетту* Гомбровича или *Урок* Ионеско) — тут оно играет роль значимого признака замкнутого круга современного бытия и безвыходности положения современного человека. Но такая трактовка не единственно возможная. Замкнутость текста — выраженная совпадением начала и конца текста либо даже построенного в нем мира — может передавать идею гармонической структуры нашего бытия (ср. хотя бы *Я помню чудное мгновенье...* Пушкина или *Сияла ночь. Луной был полон сад...* Фета в отличие, например, от *Сна* Лермонтова). Однако наиболее распространенный случай литературных текстов осуществляет линейное построение «от начала к концу». Что не значит, естественно, что данная схема обладает неким одним и тем же устойчивым смыслом. Продвижение к концу может быть и как продвижение к положительному, и как продвижение к отрицательному полюсу мира (и кода).

Нетождественность конца мира и конца текста дает и еще одну возможность: продолжать текст после окончания его мира. Такое продолжение получило название эпилога, концовки и др. (ср. такую именно роль *Конца* в поэме-сказке *Царь-Девушка* Цветаевой или последних двух стихов ее же поэмы *Переулочки*). В басне, например, это заключительное назидание, в сказке — присказка, в письменных нарративных жанрах — финальные, не связанные с сюжетикой фразы, эпизоды, эпилоги. Их роль — дать семантический ключ к тексту, в отличие от семиотического ключа вводных рамок. В этом отношении концовка во многом родственна эпиграфу. Непосредственно концовка не является ни элементом мира текста, ни элементом самого текста, но на уровне семантики она — один из существеннейших компонентов структуры произведения, предполагающий пересмотр и переосмысление всего предыдущего.

Особая значимость начальной и финальной позиций текста не превращает их, однако, в самостоятельные семантические единицы — их смысл зависит от их конкретного заполнения, от смысла попадающего в них объекта. Но эта значимость не исчезает бесследно, она не только сохраняется, но и передается занимающим эти позиции элементам текста или мира и повышает вес и ценность их семантики. Совсем не случайно поэтому первую и последнюю позицию так охотно обыгрывают не только в отдельных единичных текстах, но и в их подборке — в циклах, сборниках, изданиях избранного (при условии, конечно, что в данном издании не обязателен строгий принцип хронологии). Первые и последние стихотворения, например поэтических нехронологических сборников и антологий, как правило, программны (а авторам, если это не по алфавиту и не по хронологии составленная антология, сообщается некий высший статус в постулированной составителем иерархии ценностей). Безусловно, программность может быть тут разная (это зависит от установки и ориентации составителя) — не обязательно художественная, эстетическая, но и, скажем, политическая, идеологическая и т. п. Напомним, однако, еще раз, что в данном случае начала и концы

используются и в их семиотической функции, и в их функции семантической (тогда первый текст уподобляется эпиграфу, а последний — концовке)⁸⁹

Как пространственно-временное отграниченное единство текст уже сам по себе является определенной организующей инстанцией и семантизирующим механизмом: о любом объекте, попавшем в пределы этого отграничения, естественно спросить «Что он значит?», а о любом другом, пусть даже наиболее случайном, — «Как он соотносится с первым и что эта реляция означает?» И тем не менее эта инстанция не самодостаточна: она предполагает наличие некой иной, высшей и осознающей инстанции, той, которая инициировала данное отграничение и ведала выбором и взаимораспределением локализованных внутри данного отграничения объектов. Эту инстанцию в дальнейшем мы будем называть организующим субъектом. На уровне мира организующий субъект не получает собственного вычлененного плана выражения. Так, например, если живописец помещает среди персонажей картины и свое подобие, то это подобие превращается в один из объектов мира картины и не воспринимается как организующий этот мир субъект. Его присутствие в данном мире неявно: его можно реконструировать лишь путем расшифровки критерия селекции объектов и критериев их взаимораспределения (композиции на уровне предметного мира).

Текст, однако, не только отграничение и заполнение отграниченного пространства-времени, но и доступный восприятию материальный объект, созданный из той или иной субстанции закрепляющей знаковой системы. На наиболее абстрактном, возможном только в умозерцательном порядке уровне можно себе представить, что, например, мир драмы *Борис Годунов*, мир определенной театральной постановки *Борис Годунов*, мир оперы *Борис Годунов* и мир фильма *Борис Годунов* один и тот же и имеет всюду один и тот же смысл. Однако в таком виде он нигде не существует: он нам дан то в словесно-графической реализации, то в реализации сценических субстанций, то в вокально-музыкальной (особенно в случае грамзаписи), то под видом киноизображений. Любая из этих субстанций так или иначе модифицирует данный мир: одни из свойств из него устраняет, а другие ему навязывает, а этим самым более или менее переорганизывает по-своему. Кроме того, всякая знаковая система располагает собственными непреодолимыми правилами построения сообщений (текстов). Эти правила еще сильнее влияют на характер (организацию) передаваемого при их помощи мира и еще сильнее его модифицируют (перестраивают). Даже перевод на родственный язык, скажем с русского на белорусский или на польский, в заметной степени изменит как мир исходного подлинника, так и его речевую реализацию. Иначе говоря, специфика отдельных видов искусства берет свое начало в особенностях знаковых систем, которыми эти искусства пользуются. Специфика литературы лежит в свойствах языковой и речевой субстанции. И об этом как раз и пойдет речь дальше.

Не «искаженная» знаковой системой картина мира произведения немислима. Смягчить искажение можно несколькими способами. Путем сопоставления разных произведений разных искусств с более или менее «одним и тем же миром»: тогда, с одной стороны, возникает некая стереоскопическая модель мира,

более полная, чем модель единичного произведения, а с другой — отчетливее проступит моделирующий (искажающий) характер отдельных знаковых систем (искусств). Путем использования нескольких кодов в пределах одного и того же произведения и по отношению к одному и тому же состоянию мира (объекту, персонажу, событию и т. д.). Тогда некий один из кодов будет играть роль наиболее «объективного», а некий другой — «ложного», «искажающего»; или же возникнет либо стереоскопическая картина мира, либо эффект отсутствия всякого постижимого мира и пребывания в умозрительных (фиктивных) мирах как чисто кодовых моделях (см.: Лотман 1965b; Дрозда 1985). И, наконец, путем отсылки к внетекстовому реальному миру — тогда реципиент текстовую картину мира в состоянии сопоставить со считающейся объективной картиной мира, возникающей в результате восприятия мира при помощи собственных чувственных (рецепторных) кодов типа очертательных, свето-цветовых, температурных, гравитационных и т. п. Не сложно заметить, однако, что последний путь актуализирует референтную функцию текста и этим самым превращает его в практическое сообщение (живопись превращает в документальную фотографию, повесть — в бытовой рассказ, а лирическое любовное послание — в любовное признание конкретного автора текста конкретному адресату-партнеру).

Перед искусствами, которые пользуются готовыми коммуникативными знаковыми системами, и особенно перед литературой, возникает чрезвычайно сложная задача: отмежеваться от референтности. Некоторые из механизмов такого отмежевания мы уже оговорили в 1.0–1.5 Теперь укажем на некоторые другие.

В первую очередь необходимо снять разрыв между языком и миром, а точнее, между высказыванием (текстом в рамках данной знаковой системы) и предметом высказывания (миром текста). Для мира это значит, что он уже не может находиться вне текста, что он должен всецело пребывать внутри высказывания. Этот эффект достигается тем, что сам этот текстовый мир получает знаковый характер, семантизируется (что мы и показали во всех предыдущих главах). Он уже не мир, а знак или модель мира, «мир о мире». Так, сценический реквизит (например, стул) — не сам предмет, а знак предмета (не стул, а знак стула), почему и может подменяться какой-либо другой, гораздо более условной, вплоть до надписи, манифестацией; сад, будучи неким садом, одновременно и модель природы и поэтому в неких решениях уже вовсе может садом и не быть (как в случае японских философских садов, где, например, песок может стать знаком воды); киноизображения уже не предполагают идентификацию со снятыми объектами (их вовсе могло и не быть или же они были игрушечными), а прочтение их как знаков определенных объектов с определенными свойствами и смыслами.

Потеря или ослабление референтности для единиц кодирующей системы означает в свою очередь, что они становятся самодовлеющими объектами и на первое место выдвигают свои материальные (фактурные) свойства, которые часто более значимы, чем собственно семантика такой единицы. Поскольку означаемый такой единицей объект уже не объект, а знак, то он легко перенимает

соответствующие свойства кодовой единицы. Возникает эффект склеивания кодового знака (например, слова) и называемого объекта, эффект, известный под названиями «иконизма», «миметизма», «выразительности», «точности» и т. п. Строение кодового образования воспринимается как строение называемого им объекта. Ср. в *Переулочках* Цветаевой:

Скачка-то
В гру-ди! —

где графико-вокальное расчленение слова «грудь» соответствует и идее 'скачка' (через некий 'разрыв' или 'барьер'), и смыслу 'внутри', т. е. локативному смыслу предлога «в» (через 'вскрытие' груди при помощи разъятия слова «грудь»: «В гру-ди!»).

Любой текст является коммуникативной единицей — предполагает отправителя и адресата. Снятие с текста референтной функции лишает его и коммуникативного статуса: отправитель и адресат превращаются в условные фигуры, а коммуникация между ними — в знак коммуникации (см. 1.1–1.2). Но все равно ни адресат, ни отправитель бесследно не исчезают. Они удваиваются. Отправитель расслаивается на реального автора текста и фиктивного литературного субъекта, а получатель — на реального читателя и фиктивного адресата (типа повсеместного лирического «ты»). Сам же текст из коммуниката превращается в объект — в источник информации, с резко пониженной референтной функцией.

Быть текстом — значит передавать определенную информацию. А передавать определенную информацию — значит обладать референтной функцией. Произведение искусства — такой особый тип текста, который стремится передавать информацию без референтной функции. Как мы уже говорили в 1.0, любой текст в состоянии ослабить свою референтную функцию и попасть в класс произведений искусства, т. е. принять на себя функцию произведения искусства. Легко, однако, заметить, что арбитражное лишение текста его референтной функции и перемещение в сферу искусств далеко не достаточно: в информационном отношении это будет ущербный текст, если и вовсе не-текст (ср. древние орнаменты или африканские маски, превращающиеся в чисто декоративные феномены в европейской современности). Чтобы сохранить информационность и этим самым статус текста, текст без референтной функции должен создать некое ее соответствие в своих собственных пределах, т. е. включить некий иной механизм порождения информации, хотя бы, скажем, трансформировать свою неизбывную потенциальную референтную функцию. Не имея референта вне себя, текст сам должен тогда стать собственным референтом (по формуле Якобсона — Jakobson 1960, — сосредоточиться на самом сообщении ради него самого). А это значит, что текст тоже должен быть удвоен.

Удвоенность текста достигается удвоением его организации или языка (кодирующей системы). При этом существенно, чтобы у этих двух текстов (организаций, языков) не появлялись самостоятельные внешние референты, так как тогда это будут всего лишь формально совпадающие два разных сообщения (типа

алхимических засекреченных рецептов). Они должны отсылать только друг к другу. Одна из организаций (общеречевая) нечто сообщает и отсылает к другой как к собственному значению («говорю это, но значу то»). Другая же отсылает к первой как плану выражения своего содержания («означаю это, но выражается мое значение там»). В результате происходит постоянный обмен местами плана выражения обеих организаций и плана содержания этих же организаций, что и приводит в пределе к неразличению (тождеству) плана выражения и плана содержания вообще. Образуется новый, иначе не поддающийся выражению смысл (информация).

Если вспомнить об удвоенности организующего субъекта, то легко заметить, что первая (лингвистическая) организация свободно отчуждается от автора текста и перепоручается условному субъекту, тогда как вторая гораздо менее отчуждаема и она как раз и может связываться с конкретным сознанием конкретной личности (даже если это сознание всего лишь репродуцирует определенную конвенцию и не создает собственной новой). Реципиент тоже раздвоен: на лингвистическом уровне он играет роль условного адресата условного отправителя, на вторичном же уровне организации — он партнер автора (конвенциональной инстанции). В первой роли он не получает никакой информации, а лишь материал для перестройки. В роли партнера он получает (извлекает из текста) правила перестройки и, перестраивая, получает наконец некую информацию, которой обычно является некая картина (модель) мира, возможно, что приложимая и к самому реципиенту с его реальным окружением⁹⁰

Вторичная организация не насильственна и не произвольна, она не навязывается извне, а проистекает из собственных естественных свойств языка и речи, т. е. из их дискретности (членимости на единицы — от предложения до отдельного звука и его дистинктивных признаков) и комбинаторики в относительно узком диапазоне располагаемых дискретных единиц (от определенного набора синтаксических типов через определенный набор грамматических и морфологических форм до минимального набора фонем). Естественная дискретность речевого потока позволяет членить его на некие иные единицы и вводить иное членение, чем реализуемое на лингвистическом уровне. Комбинаторика же и ограниченность набора речевых единиц позволяет в свою очередь создавать новые эквиваленции (на основе повторяющихся формальных сходств) и новые дифференциации. В результате одна и та же речевая единица не тождественна самой себе: будучи элементом лингвистического уровня, она одновременно и нечто иное — элемент вторичной организации (см. 1.4).

Не имея устойчивого самостоятельного значения, а этим самым лишенная и референтной функции, такая вторичная единица семантизируется за счет тех единиц речи и их свойств, которые она «захватывает» в свои пределы. Теперь она становится самостоятельной значимой единицей, а «поставщики» ее плана выражения превращаются в ее референты и, будучи уже референтами и не имея собственной референтной функции, становятся ее семантическими эквивалентами. Но поскольку они не теряют собственного плана выражения и все-таки не перестают быть речевыми единицами, то легко понять, что теперь им отводится

роль словоформ или даже морфем (они опускаются по крайней мере на один уровень ниже своего обычного языкового статуса). С предельной чистотой этот механизм повсеместно наблюдается у Цветаевой. Вот простейший пример — инициальная строка из стихотворения *Минута*:

Минута: ми́нушая: минешь!

Вторичной единицей здесь является звуковой комплекс «мину-» или «мин-». Как самостоятельный носитель смысла он не опознается: всякий раз свой смысл он получает за счет лексемы, в состав которой входит. В «минуте» он осмысливается как эквивалент всего слова «минута» и связывается с представлением о некоем малом отрезке времени; в «ми́нушая» и «минешь» он эквивалент обеих словоформ и обретает смысл преходящего, скоротечного времени, который, задним числом, приписывается и первой лексеме — «минуте» — из-за наличия в ней звукосочетания «мину-». Все три словоформы оказались, таким образом, эквивалентны друг другу в смысловом отношении (стали синонимичны). Но самое интересное то, что две очередные («ми́нушая: минешь!») заняли место экспликаций первой и стали референтами первоначального неясного «мину-». Строка в целом не только потеряла референтную функцию, но и свой внутренний мир: место мира заняла чистая семантика, так как она стала теперь референтом. Смысловая же и формальная эквивалентность всех трех «мину-/мин-» приводит к автореференции: знак раскрывает свой смысл, отсылая к самому себе. Такая операция — указание на самое себя, или автореференция — возможно только в случае удвоения знака: продублирования самого себя в роли референта.

Поскольку автореференция иерархична, то наиболее идеален такой вариант, когда два дубля (знак и его референт) совмещаются и совпадают друг с другом. Таково, например, письмо мальчика Курдюкова в рассказе *Письмо* Бабеля из *Конармии*: референтом знака-письма как рассказа Бабеля становится тождественный ему знак-письмо письма Курдюкова (знаковость которого усиливается дополнительно финальным рассматриванием и описанием фотографии как не-знака).

Вариант *Минуты* противоположен совмещению: тут знак и референт раздвинуты и материально удвоены, а их тождество обеспечивается иначе — при помощи повторения как смысла, так и звукового состава.

В свете сказанного ясно, что автореферентность серьезно ограничивает текстовые возможности. Первый вариант вынужден базироваться на устоявшихся, опознаваемых в данной культуре жанрах. Его продуктивность заключается в том, что он вводит в литературу и превращает в литературные жанры внелитературные. Второй вариант быстро исчерпывается запасом форм, повторяющих свойства (и смыслы) исходной словоформы. Его продуктивность — семантическая. Он выдвигает и вводит в культуру (в сознание) новые парадигмы, перестраивает систему понятий и языка, разрушает его дискретность и вводит взамен недискретную смысловую картину мира.

И одна и другая ограниченность преодолеваются при помощи другой системы текстопостроения — лингвистической. Во-первых, это она предоставляет материал для автореферентной дубликации. И чем длиннее текст лингвистический, тем больше возможностей для дублирования, и тем крупнее могут быть дублирующиеся единицы (в зависимости от уровня семантики и плана выражения). Во-вторых, в момент исчерпания дубликации (автореферентности) могут быть включены механизмы лингвистического текстопостроения, позволяющие возобновить дубликацию либо того же уровня, но с иной парадигмой, либо же переключиться на некий иной уровень (например, синтаксический). В *Письме* Бабель переключается на «бытовой» рассказ и «фотографию». В *Минуте* уже во втором стихе Цветаева переходит с временной парадигмы на пространственную («Так мимо же, и страсть и друг!»), а во второй строфе, возобновляющей схему первой, — на парадигму «обмера»:

Минута: мерящая! Малость
Обмеривающая, слышь.

В итоге весь текст построен как парадигма парадигм, а его, так сказать, «сюжет» заключается в смысловых трансформациях от парадигмы к парадигме. Текст не «рассказывает» некий «сюжет», а реализует его как собственное свойство, как мену собственных состояний «от-до». Такой текст не поддается пересказу — он может быть только описан, так как он сам есть свой собственный сюжет. Его сюжет поддается вычленению по тем же правилам, по которым вычленяются нами «сюжеты» из окружающей действительности: вычленение некоего объекта и ответа на вопрос, что с ним произошло. В *Минуте* таким объектом является исходное «мин-», а то, что с ним произошло, — его фонологические и семантические трансформации.

Теперь очередь спросить: как влияет вторичная организация текста на упоминаемые в нем объекты? В бытовой коммуникации объект расположен вне высказывания, высказывание же носит чисто знаковый характер: все имена в нем отсылают за предел высказывания, т. е. к своим референтам. Но в художественном произведении, лишенном референтной функции, это невозможно. Поэтому и объекты и их имена должны быть локализованы в пределах самого произведения. Это значит, что и имена должны тут удваиваться: раз быть именами, а раз играть роль самих объектов. Возьмем более наглядный пример.

Если я одеваю фрак дирижера, то я становлюсь референтом знака «фрак дирижера» и присваиваю себе все смыслы, связанные с понятием «дирижер». Если я актер и выступаю, например, в амплуа Дирижера в пьесе Мрожека *Бойня* (Mrozek: Rzeźnia), то я уже не референт знака «фрак», хотя этот знак своего смысла не меняет. Мой фрак становится знаком персонажа пьесы. Более того, я сам становлюсь знаком, отсылающим к этому персонажу, — мои индивидуальные черты становятся чертами разыгрываемого персонажа. Неполная гримировка, известность публике моего имени и опознаваемость моего внешнего вида усиливают разницу между мной и персонажем, подчеркивают, что он — это не

я. Моя задача как актера заключается в том, чтобы носимые мной знаки переадресовать — направить их референтность с меня на персонаж. Я как я в данном случае — факультативный и поэтому заменимый или вовсе устранимый элемент. Меня можно подменить другим актером или же вообще куклой. Персонаж же пьесы сохранится (правда, видоизмененный, но не настолько, чтобы потерять свою самостоительность). В случае куклы она уже и не актер — на сцене перед нами более или менее странный, но самодвижущийся персонаж в собственной персоне. То есть знак, референтом которого является его собственное значение (смысл): кукла во фраке → Дирижер (если бы фрак имел своим референтом куклу, мы бы получили не Дирижера, а кукольного дирижера). Эту референтность можно, конечно, еще продолжить и превратить полученного дирижера в знак чего-то третьего и далее. С одной стороны, такая переадресовка знака с его носителя вовне открывает неограниченные возможности «символизации», «метафоризации» (ср. 3.0–3.2) и создает новый «язык описания» или моделирующую систему очередной степени. С другой — она может еще раз быть направлена во внетекстовую реальность, становясь тогда либо ее реконструкцией, либо шаржем, пародией, аллюзией к актуальной действительности и т. д. (таков театр факта или театр пародии; но тогда кукле-Дирижеру должны сообщаться дополнительные перенаправляющие знаки, основанные на сходстве с реальными и знакомыми публике чертами известных деятелей или общественных ролей).

Что же соответствует кукле и фраку в литературном тексте? Кукле — нейтральное наименование объекта в его общезыковом (референтном) значении. Фраку — повторение этого же или других эквивалентных имен, определяющих «амплуа» данного объекта. Таковы, думается, все фольклорные удвоения типа: «В некотором царстве, в некотором государстве жил-был старик со старухой»; «Сивко-Бурко вещий каурко», «Змей Змеинич», «Баба-яга костяная нога», «Кашей Бессмертный», «Василиса Премудрая», «курочка ряба», «Мальчик-с-пальчик», «свет-заря», «ночь-полночь», «гусли-самогуды», «сапоги-скороходы», «ковер-самолет», «камни-самоцветы», «гусли-лебеди» и т. п.⁹¹ У повтора, как видно, уже нет референта: он переводит (перекодирует) объект в семантическую единицу. И на этом его роль прекращается: им объект предопределен и исчерпан (отсюда замыкающая и часто абсолютизирующая роль второго имени: «Змей Змеинич» или «Василиса Премудрая»). После этого объекту (персонажу) уже ничего не остается, как отождествиться со своим вторым именем и реализовать его смысл (стать парадигмой этого смысла). Объект в своей объектной (предметной, вещественной) сущности если и вовсе не устраняется, то по крайней мере отодвигается на второй план. На первый же выдвигается его знаковая (смысловая) природа.

Референтное значение имени без референта определяет только общий класс данного объекта, отвечает на вопрос «Что это есть?» — «некий предмет (например, «яичко», «гусли»), «некое существо» (например, «Змей», «курочка», «конь»), «некий человек» (например, «Иванушка», «Василиса», «Емеля») и т. д. Второе имя отвечает на вопрос «Что это нечто значит?» — «яичко не простое, а золотое», «самогуды», «Змеинич», «ряба», «горбунок», «дурачок», «Премудрая»

и т. д. — и трансформирует данный объект в чистую смысловую категорию (по иной терминологии — в «семему», «мифологему», «идеологему» и т. п.). Легко заметить, что такое переименование не удваивает предметного уровня мира (в его результате в данном мире не появляется еще один такой же объект), а переводит этот уровень на более абстрактную ступень, делает его нетождественным самому себе, повышает его семиотический ранг. Мир выстраивается в некую иерархическую шкалу от незначимого предметного уровня до многозначного смыслового уровня. А образующаяся парадигма отвечает на вопрос «Как нечто получает и осуществляет некий смысл?»

Поскольку мультиплицируются не объекты, а их имена, то и первое, обладающее референтным значением, имя тоже превращается всего лишь в имя с максимально редуцированной его предметностью. Или, с иной точки зрения, и это имя стремится оторваться от своей референтности и включиться в серию переименований⁹². Так, в сказочном зачатке «В некотором царстве, в некотором государстве жил-был старик со старухой» лексемы «царство» и «государство» или «жил» и «был» синонимичны не только потому, что отсылают к одному и тому же референту типа «некая страна» или «существовал», сколько потому, что они взаимореферентны: референтом «государства» является предыдущая семема «царство», а референтом «царства» — последующая семема «государство» (то же и в случае лексем «жил-был»). Первоначальное референтное значение предельно редуцируется, но не упраздняется. В редуцированном виде оно играет роль идентификатора объекта (носителя) серии имен, что особенно существенно тогда, когда сами по себе эти имена мало синонимичны: благодаря ему такая серия и может рассматриваться как взаимореферентная. Вот знакомый нам уже пример из *Бесов* Достоевского (см. 4.2 и 4.9), где на страницах романа впервые появляется Кириллов:

[...] Он вел за собою одного неизвестного господина, должно быть приезжего. В ответ на бессмысленный взгляд ошолобленного Степана Трофимовича он тотчас же и громко воскликнул:

— Гостя веду, и особенного! Осмеливаюсь нарушить уединение. Господин Кириллов, замечательнейший инженер-строитель. [...] Вот только что пожаловали.

«Неизвестный господин», «приезжий», «гость», «Господин Кириллов», «инженер-строитель» и «только что пожаловали» — синонимичны в том смысле, что все они соотносены с одним и тем же персонажем, т. е. с референтным значением первоначального имени «неизвестный господин». На этом роль референтного значения и исчерпывается. На первое место выдвигаются взаимореферентность смыслового порядка. Так, «неизвестный господин» и «приезжий» естественно переименованы в «гостя», «и особенного». Но «гость» — это не только «некто прибывающий извне», а и «тотем, пришелец из иного мира», и «тотем-жертва», и «бог, господь, господин» (см.: Фрейденберг 1978, с. 65–66, 159, 547). Поэтому, будучи референтом «гостя», имя «неизвестный господин» прочитывается уже не только как референтное имя нового персонажа, а как «некто из того (потустороннего) мира», так как «неопознаваемость» или «неизвестность» — признаки причастности к иному миру (чаще всего к миру смерти). И в этом новом

прочтении находит свое подтверждение (свой референт) в новом имени «гость». Теперь это имя — «господин» — возобновляется еще раз, но уже в новом своем качестве, т. е. со всеми предыдущими коннотациями и играет роль понятийной категории 'Господин'. Если фамилия «Кириллов» идентифицирует нового героя, то «господин» при ней — и форма вежливости и раскрывающий сущность Кириллова этикет. Но фамилия «Кириллов» значима и сама по себе: греческое «кириос» и есть 'господин; Господь', в результате чего «Кириллов» идентифицирует Кириллова не как некое частное лицо, а как сущность с повышенным рангом (греческая форма в отличие от русской «господин» соотносит его с сакральной сферой). Удвоение «инженер-строитель» переводит бытовую профессию «инженер» в ранг 'строительной миссии' космогонического характера и подводит Кириллова к самому глубокому его смыслу как 'господина-бога-тотема-строительной-жертвы', на что недвусмысленно указывает еще и абсолютизирующая характеристика «замечательнейший», подразумевающая смысл 'перво-строителя' или 'первотворца' (по поводу мифологемы «строительная жертва» см., в частности, в: Байбурин 1983, с. 57–78 и др.).

Рассмотренная мультипликация наименований Кириллова выстроена в строго определенную парадигму, на одном полюсе которой ситуируется некий новый персонаж-объект, а на другом — этот же персонаж, возведенный в ранг «семемы» или «мифологемы», т. е. в его собственное значение, в результате чего не персонаж является референтом своих имен, а эти имена являются его референтом: Кириллов становится знаком мифологемы «Кириллов». Весь остальной сюжет *Бесов*, связанный с Кирилловым как персонажем, этому как раз и подчинен: он прослеживает, как Кириллов-персонаж пытался стать и стал или не стал «Кирилловым-мифологемой», т. е. 'господином-богом-тотемом-строительной-жертвой'.

Легко догадаться, что и все остальные аспекты, например поведение или поступки, должны удваиваться, а осторожнее говоря, носить двойственный характер: не исчерпываться на самих себе в их бытовой или практической сфере, а становиться знаками реализации персонажем своей мифологемы, т. е. становиться поступками-мифологемами (соответствующие примеры см. в 4.8).

В разбираемом явлении принято усматривать реализацию метафоры. На самом деле здесь происходит нечто иное: перестройка мира в язык описания или, точнее, в моделирующую систему. В пределах произведения возникает эффект автомоделирования мира (мир моделирует сам себя при помощи собственных же категорий). Но при переходе вовне этот же мир уже не мир, а моделирующая система, знаки которой можно переадресовать на действительность (отчего и возникает впечатление метафоричности).

Метафорическое выражение покоится на подмене референта: его собственная референтность пресекается, а референтная функция перенаправляется на другой объект. Так, слова Липутина «премудрый змий» — метафора, поскольку их референтом является не некий 'змий', а Ставрогин. Реализация метафоры имеет место в том случае, если подмененный референт в той или иной степени проявит свойства (черты) упраздненного собственного референта метафориче-

ского выражения, т. е. если, например, у Ставрогина появилось бы жало (гадючий хвост, змеиная шкура и т. п.). Иначе говоря, реализация метафоры предполагает превращение (метаморфозу) инореферента в собственного референта этой метафоры. Тем временем, ни Ставрогин, ни Кириллов не удваиваются в *Бесах* и не претерпевают там никаких метаморфоз в иные объекты или существа. Наоборот, они теряют свой объектный статус и эволюционируют в сторону метафор (во внетекстовой реальности их именам можно подбирать некие иные референты). Если в случае реализации метафоры имеет место процесс десемантизации метафорического выражения и переход на элементарную референтность (см.: Hansen-Löve 1982, с. 197–203 и след.), то в случае автореферентности начинают работать механизмы семиотизации, механизмы, которые объектные сущности переводят в ранг знаковых единиц. Распространенное же усматривание здесь реализации метафоры исходит от того, что в автореферентности нечто является и знаком и референтом одновременно, т. е. от тождественности и референта и знака. В реализации метафоры ликвидируется знак, остается только референт. Автореферентность же конституирует знак: одному и тому же сообщает два разных статуса (референта и знака). Поскольку на обоих уровнях автореферентность предполагает «одно и то же», то эти оба уровня автореферентного знака изоморфны друг другу (или, иначе, иконичны), а план выражения такого знака воспринимается как мотивированный. Вот этот изоморфизм или эту мотивированность автореферентного знака и путают иногда с реализацией метафоры.

Имея строение знака, автореферентное образование иерархично, а не синтагматично: дублирующий элемент не присоединяется к дублируемому, а надстраивается над ним — низший уровень переводит в ранг высшего (семиотического) уровня. В плане выражения произведения (особенно развивающегося во времени — литературного, кинематографического, музыкального, сценического) это получает вид серии или парадигмы повторов.

В пределах одной серии, одной парадигмы парадигм, отдельные парадигмы выстраиваются в определенной последовательности, позволяющей строить трансформационную модель объекта от некоторого исходного состояния до противоположного (так как противоположное — это то же самое, но с обратным знаком). Отсутствие трансформаций может в этом случае моделировать самоидентичность объекта, его незнаковость, его неспособность или неподатливость (косность) в эволюционном аспекте или же, наоборот, высокую ценность непреходящего (неизменного) характера. Если этой трансформации не сопутствуют никакие изменения на предметно-событийном уровне объекта, то она превращается в операцию исключительно на имени, т. е. на языковой единице, и остается чисто семиотической трансформацией (как в *Минуте* Цветаевой). Если же она соотнесена с некими изменениями называемого объекта, то ее роль — семантизировать отдельные состояния этого объекта и выстраивать их в некую смысловую шкалу (а шире — сообщать поведением, состояниям, судьбам, сюжету объекта смысл и смысловую направленность). Так, серия именований Ставрогина «премудрый змий — гад — удав — червь» квалифицирует его само-

го и его поступки в терминах демифологизации: с высот мифической сущности низводит на уровень ничтожества (см. 4.8).

В случае нескольких серий (парадигм парадигм нескольких объектов) возникает межпарадигматическая эквиваленция (или противозэквиваленция): меж отдельными объектами или состояниями этих объектов устанавливается, благодаря их семантизации внутри собственной парадигмы, отношение синонимии или антонимии. Смердяков и Иван — два разных персонажа. Но они семантизируются одинаковым образом (один и другой — ‘Карамазов’, один и другой — ‘черт’) и, став одинаковыми семемами, становятся взаимозэквивалентны: на одном уровне — двойники, на другом — синонимы, семемы одной и той же парадигмы, единицы одной и той же семиотической системы. Межпарадигматическая эквиваленция может быть выражена и иначе — путем параллелизма обеих парадигм. Так, например, на поведенческом уровне Свидригайлов «повторяет» некоторые из поведений Раскольникова. Такая повторность (такой параллелизм) повышает значимость данных поведений и превращает их в некие семемы. Задача читателя — установить их смысл, а этим самым и установить семантическую эквиваленцию между Раскольниковым и Свидригайловым. Если такого смысла читатель не отыщет, он будет иметь дело просто с двумя сходными поведением, никак друг с другом не связанными (а в итоге — с «бессодержательным» миром). Короче, перевод предметного уровня в ранг знакового сообщает данному миру смысл. Без такого перевода мир остался бы просто более или менее занимательной картиной, а повествование о нем — просто бытовым рассказом. Тем временем, семиотизирующее удвоение превращает бытовой рассказ в моделирующее (художественное) построение.

Иерархичность автореферентного образования означает еще, что дублирующая единица объемлет собой (как свой низший уровень) дублируемую. Такое не присоединение, а захватывание в себя предшествующей единицы оборачивается не столько удлинением текста, сколько укрупнением повторяемых единиц. Если Раскольников построен в виде парадигмы, то повторению подлежат уже не отдельные ее звенья, а вся эта парадигма. Поэтому текст может развиваться дальше либо как еще одно повторение всей парадигмы ‘Раскольников’ возводя ее в ранг «знака знака знака», либо в ином параллельном варианте, что и имеет место в *Преступлении и наказании* в виде эквивалентной парадигмы ‘Свидригайлов’ Почти полное и буквальное повторение всей парадигмы в этом виде налицо в *Мастере и Маргарите* Булгакова.

Здесь трижды (если не больше) повторяется ‘история о Понтии Пилате’: раз она рассказана Воландом, во второй она — сон Ивана Бездомного, в третий она — роман Мастера. Есть и четвертый повтор — булгаковский монтаж из трех предыдущих. В первом варианте она еще не отдистанцирована от действительности и являет собой бытовой рассказ очевидца (Воланда) и обладает — в рамках шкалы ‘условность — реальность’, установленной в *Мастере и Маргарите*, — однозначной референтной функцией.

Бытовой рассказ ни сам по себе, ни даже воспроизведенный (рассказанный еще раз неким иным лицом) не становится художественным рассказом (так, рас-

сказ Бездомного Мастеру, услышанный от Воланда, не становится ни главой романа Мастера, ни главой романа Булгакова — поэтому, в частности, он и не повторен в полной форме, а редуцирован лишь до косвенного упоминания начальных слов Воландовой истории). Правда, Мастер у Булгакова отмечает полное совпадение рассказа Воланда с собственным текстом («О, как я угадал! О, как я все угадал!»), но воспринимает этот рассказ как нечто отличное от романа, и даже как не рассказ, а как действительную историю. Тем не менее Иваново повторение не обесмыслено: оно отнюдь не тождественно Воландову рассказу. В первую очередь, это не цитата, хотя «Иван ничего не пропускал, ему самому было так легче рассказывать», почему в определенной степени Иван может считаться неким вторым автором данного рассказа. Во-вторых, не совсем ясно, что Иван рассказывает, услышанное или же увиденное (см. неясность его восприятия в главе 3: *Седьмое доказательство*). В третьих, статус референта Иванова рассказа весьма неопределенный: если отсылает к услышанному, то тогда этот референт опосредствован рассказом Воланда; если к 'увиденному-приснившемуся', то тогда этот референт получает не статус реального, а статус идеального. Но тем не менее некая референтность здесь еще налицо: она уже расшатана, но еще не снята и не перенаправлена, т. е. не трансформирована в автореферентность, равно знаменателен здесь и сам Иван. Он уже не очевидец, а, в отличие от Воланда, — 'очевидец очевидца' (поэтому 'слышит-видит', с одной стороны, а с другой — располагает на одном уровне случившееся на Патриарших прудах и реальность Воландовой истории, ср.: «даже попытался нарисовать Понтия Пилата, а затем кота на задних лапах»). Но он уже и не прежний Иван, а раздвоенный, претерпевший трансформацию в нового Ивана. Став не тождественным самому себе, он наконец в состоянии разграничить две реальности и, самое главное, — поверхностное от сущностного (ср. в главе 11 *Раздвоение Ивана* противопоставление Иваном Воланда — «Он личность незаурядная и таинственная на все сто. Но ведь в этом-то самое интересное и есть!» — и Берлиоза: «я, в сущности, даже и не знал-то как следует покойника. В самом деле, что мне о нем было известно? Да ничего, кроме того, что он был лыс и красноречив до ужаса. [...] Важное, в самом деле, происшествие — редактора журнала задавило! Да что от этого, журнал, что ли, закроется? [...] Ну, будет другой редактор и даже, может быть, еще красноречивее прежнего»). Эта мена Ивана на нового выдает несколько вещей: возникает способность селективного восприятия мира, но не субъективного, а базирующегося на критерии 'существенное, значимое — несущественное, незначимое', т. е. способность воспринимать мир в знаковой (семиотической) перспективе, а этим самым — приблизиться к статусу 'автора' (только после этого он и в состоянии рассказать рассказанное Воландом). Как 'автор' Иван повторяет Воланда, но уже в более усложненном варианте. Воланд раздвоен минимально: «я лично присутствовал при всем этом. И на балконе был у Понтия Пилата, и в саду, когда он с Каифой разговаривал, и на помосте, но только тайно, инкогнито», где «инкогнито» означает 'замаскированность', 'неопознаваемость', 'измененную внешность' при сохранении тождества 'личности'. Иван же раздваивается 'личностно': на шаблонного Бездомно-

го, невычлененного из общей массы (см. замечание Мастера о ненужности читать его стихи, чтобы их знать: «Никаких я ваших стихов не читал! [...] — Ну, что ж тут такого, — ответил гость, — как будто я других не читал?»), и на некое личностное начало. Присутствие Воланда «при всем этом» и «инкогнито» значит, что Воланд в неопознаваемом виде должен присутствовать и в собственном рассказе (он в нем по крайней мере *секретарь*, на что намекает серия «*тайно, инкогнито*, так сказать, так что прошу вас — никому ни слова и полнейший *секрет!*.. *Тсс!*»; Крысобою с его ролью «объясняющего», «как надо разговаривать» с Пилатом, сходный с ролью Коровьева-переводчика; и Афраний — см.: Гаспаров 1978, с. 234–236; Фаруно 1984b, с. 142, 149 в примеч. 12). Это значит, что как рассказчик Воланд еще не вычленен из повествуемого мира, что мир повествуется тут как бы сам по себе (об этом дополнительно говорит как исчезновение акцента из речи Воланда, так и снятие его «голоса»: этот рассказ если и вовсе еще не «не рассказ», то по крайней мере «ничейный рассказ» — см.: Фаруно 1985a). Быть рассказчиком в большей степени предрасположен Иван уже хотя бы в силу одной отчужденности от событий рассказа. Но не быв свидетелем — он рассказывать не может. А не будучи личностью, он не может быть и автором художественного повествования. Поэтому он и превращен в косвенного свидетеля (видящего слушателя, а затем самостоятельно «сновидящего»), с одной стороны, а с другой — в повторяющего чужой рассказ. Вычленение же личностного начала и отстранение от себя «бытового» (замешанного в истории с Воландом) создает возможность стать повествователем. Но для этого нужны еще и другие условия — понимание и язык. И одним и другим Иван только-только начинает овладевать.

Составление Иваном заявления в милицию чрезвычайно показательно. Выясняется, что язык неадекватен действительности: то навязывает ей некие чуждые категории («И сразу поэт запутался, главным образом из-за слова "покойным" С места выходила какая-то безлепца: как это так — пришел с покойным? Не ходят покойники!»), то усложняет референтность («Берлиозом, который попал под трамвай...» — а здесь еще прицепился этот никому не известный композитор-однофамилец и пришлось вписывать: ...не композитором»). Но, как видно, эта неадекватность проистекает от того, что Иванова модель мира расходится с языковой моделью мира: Иванов мир примитивен, лишен сущностей и оттого деформирован (в нем «покойник» мыслится всего лишь как «труп», а Берлиоз-композитор — «никому не известный»), тогда как язык предполагает более универсальные перспективы и включает в себя реальность иного ранга (ср. замечание Мастера по адресу Ивана: «Его нельзя не узнать, мой друг! Впрочем вы... вы меня опять-таки извините, ведь, я не ошибаюсь, вы человек невежественный? — Бесспорно, — согласился неузнаваемый Иван. Ну вот... ведь даже лицо, которое вы описывали... разные глаза, брови! Простите, может быть, Впрочем, вы даже оперы *Фауст* не слыхали?»). Знай Иван искусство (оперу *Фауст*) — Воланд не потряс бы его. Но мир Иван воспринимает чисто утилитарно, асемиотически (на слова Мастера «Иван почему-то страшнейшим образом сконфузился и с пылающим лицом что-то начал бормотать про какую-то поезд-

ку в санаторию в Ялту...»), и лицо профессора ничего ему не сказало. То же и в случае языка: откажись Иван от буквальности и излишней бюрократической референтности и перейди на язык искусства — затруднений в изложении пережитого не было бы. Язык, на который следовало Ивану перейти, свои референтные значения ставит в позицию вариантов или равносильных знаков, отсылающих к нематериальному инварианту или смысловой сущности (на этом языке, например, кот, регент и Воланд — не три разных персонажа, а один и тот же, а сам Воланд — всего лишь частная реализация семемы 'Воланд', способная принять любой иной план выражения и для неискушенного глаза остающейся неопознанной «инкогнито»). Язык же, на котором Иван стремится описать случившееся, называет варианты и их принимает за сущности, отчего мир рассыпается на изолированные бессмысленные вешности. Переход на рисунки тоже не помогает, поскольку и к ним Иван относится так же, как и к языку: они, по его интенции, должны идентифицировать внешность (т. е. вариантный, факультативный план выражения), отчего и не выполняют ожидаемой коммуникативной (несущей смысл) функции. Отказ от языка и от рисунков свидетельствует, однако, о том, что Иван готов к перемене. Он обращается к самой действительности (к случившемуся), начинает ее (и себя) анализировать и переоценивать, отсеивая случайное, несущественное и сосредотачиваясь на «незаурядном». Но пока Иванова селективность носит, так сказать, фабульный характер (ср.: «не умнее ли было бы вежливо расспросить о том, что было далее с Пилатом и этим арестованным Га-Ноцри?»). Фабула, а точнее, сюжет, однако, не механический ход событий, а логико-смысловое образование, которое являет собой осмысленную или понятную картину происшедшего. Иван в состоянии уже повторить Воландов рассказ, включиться в рассказанный мир («взволнованный успехом своего повествования, Иван тихо прыгал на корточках, изображая кота с гривенником возле усов»), увидеть его воочию (в сновидении), но еще не в состоянии над ним подняться и понять его логику, т. е. Иван еще не сюжетоспособен (см. его реакции на повествование Мастера, ограниченные только интересом к событийности, к продолжению, или в *Эпilogue*: «Ах, дорого бы я дал, чтобы проникнуть в его тайну, чтобы знать, какую такую Венеру он утратил и теперь бесплодно шарит руками в воздухе, ловит ее?»; «Так, стало быть, этим и кончилось?», — реакции, которые красноречивее всего говорят о непонимании логики событий и этим самым о невозможности самостоятельно предугадать их дальнейший ход — хотя бы в самых грубых чертах — и исхода). Тем не менее факт, что Иван — второй рассказчик Воландова рассказа и что он сновидит его продолжение (отчетливо в *Казни* и обрывочно последующее), свидетельствует о том, что Иван уже снимает с мира (с событий) его образ (как кинематограф на пленку) и превращает в самостоятельное образование с повышенной значимостью (подчеркиваемой его вопросами). Мир тут превращен в знак самого себя, правда, еще слишком иконический, слишком референтный (со страниц романа Иван сходит всего лишь как «сотрудник Института истории и философии, профессор Иван Николаевич Понырев») для того, чтобы стать сообщением о самом себе (т. е. художественным образованием), о собственных закономерностях и о собствен-

ном смысле. На этом уровне в *Мастере и Маргарите* поднимает его Мастер и сам Булгаков.

Мастер начинается у Булгакова там, где останавливается Иван. Но Мастер — не продолжение Ивана, не очередная, так сказать, синтаксическая единица текста, а надстроенная над Иваном и объемлющая его как свою предшествующую стадию единица иерархической парадигмы (поэтому на сюжетном уровне они реализованы как два отдельных персонажа и Иван занимает позицию «ученика» и «продолжателя» Мастера, т. е. позицию будущего мастера, тогда как на семантическом уровне они — две ипостаси одного и того же смысла и Иван занимает позицию предшествующего состояния мастера, своеобразного «предтечи Мастера»). Равным образом Мастер включает в себя (объемлет собой) и Воланда.

Если Воланд как «историк» сам входит в состав истории и неотчуждаем от нее (он ее «участник-очевидец» и ее внутренний «исполнитель-алгоритм» — ср. его магическое вычисление судьбы Берлиоза и затем ответ на вопрос Берлиоза «А-а! Вы историк?»): «Я — историк, — подтвердил ученый и добавил ни к селу ни к городу: — Сегодня вечером на Патриарших будет интересная история!») и этим самым являет собой самоартикулирующуюся историю (он все-таки, хотя и минимально, раздвоен, о чем говорилось уже выше), а Ивану предстоит стать (в финале) «историком», но в иной функции — в функции отчужденного от истории субъекта, пытающегося ее реконструировать и осмыслить, где реконструкция повторяет ход исторических событий («Иван ничего и не пропускал, ему самому было так легче рассказывать»), а затем сновидения казни, не будучи им тождественной по своему статусу знакового образования (это уже не самоартикулирующаяся история, а попытка артикулировать ее отчужденным от нее субъектом), то Мастер уже не историк — он эту стадию реконструкции уже прошел и переключился на художественную (романную) артикуляцию истории, артикуляцию, которая выявляет не события, а их смысл и закономерности, т. е. превращена в язык истории, референтом которого является не некий ход событий (не сама эта история, как в случае Ивана), а значение этих событий — ср. замечания Воланда и кота по поводу романа Мастера:

— Ну, теперь все ясно, — сказал Воланд и постучал длинным пальцем по рукописи.

— Совершенно ясно, — подтвердил кот, — [...] теперь главная линия этого опуса ясна мне насквозь.

Иначе говоря, история стала для Мастера средством, позволяющим артикулировать не самое себя, а нечто от нее отличное. Мастер овладевает историей как языком, семиотической системой. А в реляции к Воланду и к Ивану поднимается над первым на два уровня выше, а над вторым — на один (поэтому он уже не «историк» — не «участник-очевидец» и не «реконструктор»). Однако, несмотря на такое отчуждение Мастера от истории, история отнюдь не потерялась и не исказилась. Наоборот, она сохранилась во всей своей полноте, изменив только свой статус — из объекта трансформировалась в язык истории, обретая в Мастере носителя себя именно как языка (отсюда, в частности, и не тождественность и одновременно поразительное сходство — двойничество — всех трех субъектов:

Воланда, Ивана и Мастера). Там же, где история остается объектом, отличным от языка ее описания, она — искажена, а язык — деструктивен (ср. 'неточность' записей Левия Матвея; чреватый последствиями «пергамент» Иуды; 'абсурдность' Иванова заявления и т. п.).

Удвоение Воланда (он — 'участник' и 'свидетель') трансформируется в случае Ивана в раздвоение (на «прежнего» и «нового»), а в случае Мастера — в качественно иную ипостась. Мастер прошел уже предварительную стадию 'раздвоения' и, в отличие от Ивана, порвал всякую связь с собой 'прежним': он уже не «историк», не «писатель», без «фамилии» и 'вне жизни' («У меня нет больше фамилии, — с мрачным презрением ответил странный гость, — я отказался от нее, как и вообще от всего в жизни. Забудем о ней», а в другом месте: «И я вышел в жизнь, держа его (роман. — *Е. Ф.*) в руках, и тогда моя жизнь кончилась, — прошептал мастер и поник головой»), где под 'жизнью' подразумевается 'участие' в бытовом потоке действительности, которой противопоставляется 'жизнь' внутренняя, самоорганизующаяся и тождественная данному личностному началу (ср.: «я вышел в жизнь [...] и тогда моя жизнь кончилась» или слова Маргариты о том, «что в этом романе ее жизнь», тем более значимые, так как и Маргарита, подобно Мастеру, выключается из своей повседневности). С точки зрения общих законов психических процессов здесь имеет место переход с метаболизма на аутизм, т. е. с приема информации извне на переработку накопленного информационного материала⁹³. С лингвистической точки зрения парадигма «Воланд — Иван — Мастер» выстраивается по принципу трансформации личности в чисто языковое 'лицо', т. е. в чистую языковую категорию. Фраза Воланда «я лично присутствовал при всем этом. [...] но только тайно, инкогнито» заключает в себе два разных «я»: речевое, идентифицирующее Воланда как 'говорящего', и объектное, являющееся референтом — и актуальным Воландом, и прежним кем-то «инкогнито». Но этих два «я» еще не расторгнуты. Раздвоение Ивана получает вид авторефлексии над самим собой и анализа собственного «я»: «Кто я в самом деле, кум ему или сват?», и далее:

Подремав немного, Иван новый ехидно спросил у старого Ивана:

— Так кто же я такой выхожу в этом случае?

— Дурак! — отчетливо сказал где-то бас, не принадлежащий ни одному из Иванов и чрезвычайно похожий на бас консультанта.

Иван, почему-то не обидевшись на слово «дурак», но даже приятно изумившись ему, усмехнулся и в полусне затих.

При этом показательно, что данный самоанализ инициируется Иваном-«поэтом» («Почему, собственно, я так взволновался из-за того, что Берлиоз попал под трамвай? — рассуждал поэт. — В конечном счете, ну его в болото! Кто я, в самом деле, кум ему или сват?»). Ветхий, отвергаемый Иван — Иван объектный. Новый же Иван — самосознающая, анализирующая инстанция, некое «я» без референта («Так кто же я такой выхожу в этом случае?»). Это безреферентное «я» родственно условному поэтическому «я», которое и начало весь анализ. Однако, направленное на самое себя, это «я» ищет опоры вне себя, ищет

себе референтное соответствие. Вмешавшийся третий — «бас» — указывает, что этот путь ложный, что Ивану предстоит подняться еще на одну инстанцию выше, ту, которая не принадлежит «ни одному из Иванов» и где сформулировалось слово «Дурак!». Психологически оно произнеслось неким третьим Иваном. Сюжетное же сходство с «басом консультанта», «изумление» Ивана (без обиды) и булгаковский перевод реплики «Дурак!» в ранг языковой системы (в частности, той, на которой ‘услышал-увидел’ Иван Воландов рассказ). Это значит, что поиск смысла «я» следовало Ивану вести в противоположную сторону: найти такое «я», референтом которого стало бы его «я» как «говорящего», т. е. «я» речевого акта. Создав сначала ‘отличный от себя самого’ галлюцинированный «бас», произносящий слово «Дурак!», а затем отождествляясь с рассказываемым Мастеру («взволнованный успехом своего повествования, Иван тихо прыгал на корточках, изображая кота с гривенником возле усов»), Иван уже в состоянии отождествиться с субъектностью (с «я») языка и присвоить этот язык (тут: язык-историю) себе, но еще не в состоянии актуализировать его, превратить в речь, в высказывание (он так и остается в фазе галлюцинированных сновидений)⁹⁴ Отключенность Мастера от окружающего мира, забвение своей прежней жизни, отказ от фамилии, «как и вообще от всего в жизни», отказ от титула «писатель» и заявление «Я — мастер» — все это ситуирует его «я» не в объектном, а в чисто языковом субъектном плане. Как «я», как «мастер», он осуществляется в своем романе: «Необыкновенно пахнет сирень! И голова моя становилась легкой от утомления, и Пилат летел к концу... [...] Пилат летел к концу, к концу, и я уже знал, что последними словами романа будут: ...Пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат"» и «И я вышел в жизнь, держа его в руках, и тогда моя жизнь кончилась». Правда, в беседе с Иваном Мастер часто пользуется местоимением «я», но заметим, что референтом этого «я» является не ‘он = посетитель-Ивана’, а ‘он = пишущий-роман’

С литературоведческой точки зрения разбираемая парадигма ‘Воланд — Иван — Мастер’ продвигается от объектно-субъектной позиции (Воланд) через расчленение на объект и субъект (Иван) до общезыковой субъектной инстанции (Мастер), т. е. от полюса, где мир (история) и субъект еще не расчленены и пребывают на предметном уровне, к полюсу, где мир (история) и субъект повторно сливаются друг с другом, на этот раз получая уже статус языка (моделирующей системы). Это слияние происходит за счет того, что субъектность личности трансформируется в субъектность языковую и превращается в инстанцию, через которую некий язык (мир, история) артикулируется в определенное сообщение, а точнее, в автосообщение (сообщение, сообщающее самое себя: выступающее и в роли языка, и в роли предмета сообщения). Данную инстанцию искать в тексте (сообщении) бесполезно — она в нем не получает отдельного сколько-нибудь эксплицитного плана выражения: она тождественна артикуляции (структуре) произведения. В случае романа Мастера она то, что кот определил так (курсив мой. — Е. Ф.): «теперь *главная линия* этого *опуса* ясна мне насквозь». Легко заметить, что структурность (артикуляция) языка или мира (истории) возникает с того момента, когда субъектность личности (= накопленного

опыта) совпадет с субъектностью языковой (с «я» языка; с той оговоркой, что в случае Мастера этим языком является накопленный им же исторический опыт).

Став артикулирующей инстанцией, Мастер целиком растворился в собственном романе. Но он, как мы уже говорили, — повтор Воланда и Ивана и поэтому должен охватывать собой и их. В романе Мастера Воланд сохраняется, но не в роли субъекта, а в роли объекта = значимой структурной единицы под видом Афрания и его помощников, тогда как Воланд в роли рассказчика (субъекта) принципиально устраняется: Мастер трансформирует в сообщение не сообщение об истории, а самое эту историю (ср. его возглас: «О, как я угадал! О, как я все угадал!»; взаимное незнание Мастера и Воланда; незнание Воландом романа Мастера и т. п. факты, свидетельствующие о том, что Мастер не пользуется вторичными источниками). Равным образом сохраняется в романе Мастера и Иван, а точнее, соответствие Ивана в виде так же ‘косноязычного’, ‘недопонимающего’ и только ‘зрящего’ Левия Матвея. И тоже в иной (подобно Воланду) функции, в функции объекта = значимой структурой единицы предметного уровня романа со смысловой нагрузкой ‘недопонимания’ и с семиотической нагрузкой ‘искажающего источника’ (ср. о записях Матвея Левия: «Ему удалось все-таки разобрать, что записанное представляет собою несвязную цепь каких-то изречений, каких-то дат, хозяйственных заметок и поэтических отрывков. Кое-что Пилат прочел: "Смерти нет... Вчера мы ели сладкие весенние баккуроты..."»)⁹⁵

Рассказ Воланда, как уже говорилось, носит характер бытового рассказа с референтом ‘определенные исторические события’. Сновидение Ивана на один ранг выше — его референтом являются уже не ‘определенные исторические события’, а ‘знаки (визуальные подобию) определенных исторических событий’. В случае Мастера имеют место иные операции. Снимая повествовательный (речевой) субъект с рассказа Воланда, роман Мастера остается только на его референтном уровне, т. е. реализует самое историю (или вновь с ней соприкасается). Снимая же сновидящий субъект Ивана, ситуируется только на уровне знаковой реализации истории, лишенной какой-либо референтности. Занимая же позицию очередного субъекта, Мастер вынужден ввести некую референтность. Поскольку ни в позицию Воланда, ни в позицию Ивана он вернуться не может, референт и знак должны поменяться местами: не история должна стать референтом, а ее знаки; а история играть роль знаковой системы. Так оно и есть. Написанная Мастером история и им самим, и Воландом постоянно именуется ‘романом’, ‘рукописью», ‘текстом», а Пилат — ‘героем». Референт же этого текста — не сочиненная (пусть и идеально совпадающая с реальными событиями) история, а некое ее значение, равно как референтом романного Пилата является не историческое лицо по имени Пилат, а ‘Пилат’-знак, значение которого эксплицировано у Булгакова как пугающая Мастера семема «пилатчина». В итоге роман Мастера — это роман о том, как Пилат стал, был и пытался перестать быть ‘Пилатом’.

На главах из рукописи Мастера повтор истории Пилата прекращается. Теперь вся эта парадигма как одно целое повторяется еще раз — уже в виде Булгаковского м о н т а ж а истории Пилата из отдельных эпизодов внутритекстовой парадигмы — и трансформируется в модель истории, выдающую свой историко-

генный и историософский смысл. С более же частной, чисто литературоведческой, точки зрения здесь налицо трансформационная модель превращения реальных событий и бытового повествования в художественное произведение (в роман), что мы и показали в предшествующем разборе.

В параграфе 1.0 мы говорили, что любой объект или тест в состоянии поднаться на уровень художественного произведения или, по крайней мере, обрести эстетическую функцию при условии, что он будет отключен от практической и от иных своих функций. Пример Булгакова показывает, что это условие необходимо, но не достаточно, или, иначе, что этому условно сопутствует целый ряд других существенных условий. Текст (объект), теряя свою референтную (практическую) функцию, должен превратиться в знак (текст — в знак другой степени) и перенаправить свою прежнюю референтность (а объект получить референтность) сам на себя, т. е. быть и знаком и содержанием этого знака одновременно, что формально выражается при помощи его удвоения. Референтность осуществляется только в коммуникативном акте, только тогда, когда некий субъект употребляет некий знак (объект) и соотносит его с чем-то нетождественным этому знаку (объекту). Переход на автореферентность требует поэтому и смены субъекта. Если объект, становясь знаком, получает субъектную инстанцию, то текст, имея уже одну субъектную инстанцию, должен получить еще одну — удвоить ее, превращая первую в ранг объекта. Но и это не всё, так как автореферентность может здесь еще и не случиться и возникает сообщение на аналогичном другом (типа тайного) языке, с самостоятельной иной референтностью. Если автореферентность заключается в том, что некий знак указывает сам на себя, то место субъекта занимает тут сам этот знак, место референта — этот же знак, но уже в роли значения знака-субъекта. Тогда реальный субъект (так называемый автор) такого образования должен радикально перестроиться. В одном случае, будучи фактически отправителем сообщения, он может занять позицию адресата как будто самовозникающего текста (такова позиция Ивана по отношению к его сновидению; такова позиция повествователя по отношению к письму Курдюкова в *Письме* Бабеля; эту же роль играют солидаризирующиеся с читателем замечания литературного субъекта по поводу его собственной манеры повествовать или получающегося как будто самопроизвольно текста). Но это, так сказать, позиция переходная, сохраняющая субъект вне текста. Полная же перестройка субъекта требует его исчезновения, передачи своей субъектности знаку и отождествления с ним. В этот момент субъект превращается в речегенную (текстогенную) инстанцию, в субъектность данного языка, а текст или речь обретает характер самоартикулирующегося, самоорганизующегося (таков, в частности, смысл безымянности и полной исключенности Мастера, его аутизма; таков смысл его слово: «Пилат летел к концу, к концу, и я уже знал, что последними словами романа будут: ...Пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат»); таков смысл и факта, что у Булгакова автор конституируется историей о Понтии Пилате, а сама эта история остается безавторской: она никем не «сочинена», она либо «услышана-увидена», либо «угадана»; об идее текста как автора автора см. в: Торогов 1980). Разумеется, что требуемое автореферентностью удвоение и есть

результат самоартикуляции. Но самоартикуляция не может привноситься извне — она должна исходить от собственных свойств речи, с одной стороны, а с другой — получать объективное выражение в порождаемом тексте. Как показывает Смирнов, это достигается путем включения механизмов конверсии и рекуррентности. А вот несколько выдержек из его работ.

Конверсивность художественного смыслопорождения означает, что по ходу построения литературного текста данное и новое в нем меняются местами. Тем самым последующий (новый) отрезок текста должен оказаться хотя бы на каком-то из структурных уровней повтором предыдущего (данного). Однако и данное, в свою очередь, должно стать новым. Этим обуславливается введение в линейную прогрессию текста такого третьего звена, которое выполняет делимитативную функцию, указывая на прекращение повторяемости (тем, что изменяет по какому-либо правилу внутреннее строение воспроизводимого элемента). После этого полученный таким путем параллелизм воссоздается во всем его объеме еще раз как специфическая именно для художественной речи суперсегментная единица, благодаря чему уже имевшее место выступает в новом качестве.

(здесь следует примечание 51, на с. 146: «Конверсивный путь построения текста можно было бы представить следующим образом:

$$(p \rightarrow q) \ \& \ (p \rightarrow q) \ \& \ \text{trans} \ (p \rightarrow q) \neq (((p \rightarrow q) \ \& \ (p \rightarrow q) \ \& \ \text{trans} \ (p \rightarrow q))) \rangle).$$

Если отбросить логическую терминологию, то можно сказать, что художественная речь зиждется на повторе прекращенного повтора, на двойном параллелизме, проводимом и внутри каждой последовательности значимых элементов, и между самими последовательностями. Как известно, параллелизм был выдвинут на роль фундаментального структурообразующего приема словесного творчества прежде всего в трудах Р. О. Якобсона (Jakobson, Pomorska 1982), который, однако, не рассматривал параллелизм как в обязательном порядке двойной — как одновременно интра- и интерпараллелизм.

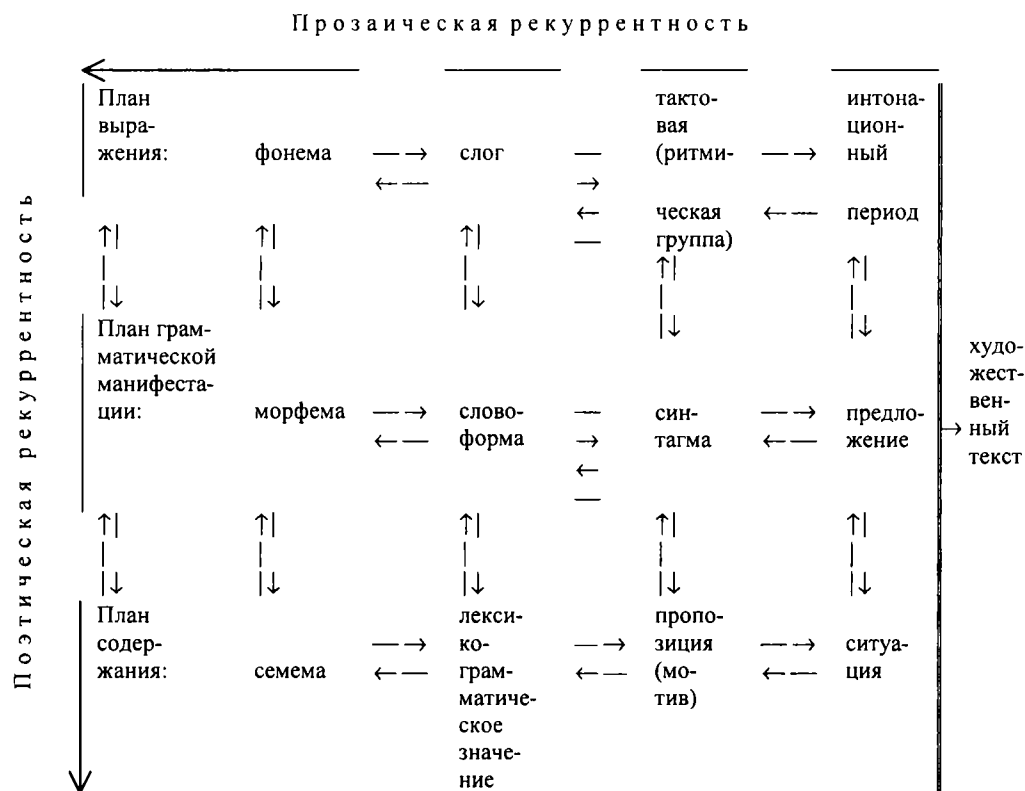
Обсуждаемый процесс станет наглядным, если обратиться к стихотворной речи. Минимальное условие ее порождения заключено в том, что некое отправное сочетание разных слоговых позиций (допустим, одной слабой и одной сильной) будет подвергнуто хотя бы однократному репродуцированию, после чего должен быть так или иначе (фонологически, интонационно, синтаксически и т. д.) маркирован конец повтора, что подготавливает возможность для воспроизведения возникшей структуры (то есть строки) и функции новой, более протяженной единицы текста.

Правило повтора прекращенного повтора, пусть и варьируется в определенных пределах, можно обнаружить как на других уровнях, так и в других областях словесного творчества, например в плане сюжетосложения прозаических текстов.

Проследим основные нарративные линии «Преступления и наказания». Раскольников убивает старуху-процентщицу, далее, вынужденный обстоятельствами, вновь проливает кровь (убийство ее сестры) и, наконец, собирается покончить самоубийством (броситься в воду), но отвергает это намерение, спасенный чтением Евангелия. Свидригайлов, двойник Раскольникова, также служит причиной смерти двух женских персонажей, изнасилованной им девочки-подростка и Марфы Петровны. Завершающее звено в серии поступков Свидригайлова сопоставлено заключительному действию Раскольникова: Свидригайлов не отказывается от самоубийства (Смирнов 1985d, с. 19–20).

В другой работе Смирнов говорит: «По предположению, родовая черта художественной речи — это *рекуррентность* текстопорождения. Не только поэзия, но и проза — «возвращающаяся речь». Но это «возвращение» происходит в поэзии и прозе неодинаково» (Смирнов 1985a, с. 261). Там же (с. 262)

автор строит следующую стратификационную схему словесного сообщения (значительно модифицируя известную схему Греймаса, предложенную в: Greimas 1972, p. 14).



Продолжая, автор замечает:

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

Распадение словесного искусства на поэтическую и прозаическую формы совершается по той причине, что в поэзии приходит в действие механизм межплановой («вертикальной») рекуррентности, тогда как в прозе активизируется тенденция к созданию внутривплановой («горизонтальной») рекуррентности (Смирнов 1985а, с. 261).

Ради полноты изложения приведем еще несколько выдержек, где показана взаимосвязь между отдельными планами в практическом высказывании и в стихотворной и прозаической художественной речи.

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

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

Отбор морфем совершается в стихотворной речи не только по их функции в словообразовании и словоизменении, но и по формальному — фонологическому критерию. Какая-либо корневая морфема служит в поэтическом тексте точкой отсчета для обращения к фонологически сходным с ней группам, причем не важно, являются ли они алломорфами или же произвольно вырванными из слов сочетаниями фонем — квазиморфемами (ср. Григорьев 1979, с. 286–290). Пр процитируем строку из народной лирической песни (Соболевский 1895–1902; 5, № 448):

cv'i^hi: á:ly, stá:l'i v'á:ly

Корневая морфема *al* сопоставляется здесь с квазиморфемой **al* в словах *стали* и *вялы*. Иначе говоря, допускаемая морфемой комбинация фонем берется вне ее морфологической обусловленности. Точно так же морфемный состав стихотворного текста может представлять собой череду фонологических групп, запрещаемых той или иной морфемой, — ср. хотя бы *Наш марш* Маяковского:

Дней *бык* пег (...)
Наш *бог* бег.

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

Сказанное о соотношении морфем и фонем в стихотворной речи остается в силе применительно к другим единицам планов грамматической манифестации и выражения (Смирнов 1985а, с. 261, 263–264).

Если межплановая связь дизъюнктивна, то переход от менее протяженной к более протяженной единице одного и того же плана представляет собой (в самом общем виде) конъюнкцию (словоформа суммирует морфемы, синтагма — слоформы и т. п.). Отсюда: прозаическая, горизон-

тальная рекуррентность будет на каждом шаге текстообразования вторично актуализировать дизъюнкцию, имевшую место на предыдущем шаге. Дизъюнкция, разделяющая, допустим, значащие и служебные морфемы, синтагма — словоформы и т. д. (тогда как в стихотворной форме, наоборот, морфемы принимают на себя функцию словоформ).

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

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

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

Художественная проза, подобно поэзии, проектирует ось отбора на ось комбинации⁹⁶ Решающее расхождение прозаической и стихотворной проекций лежит в несходстве принципов отбора. В стихах использование, например, корня сопровождается, как было показано, выявлением и синтагматизацией его аффиксальной парадигмы. Стихотворная речь не продвигается вперед (от морфемных сцеплений к словоформным) и топчется на месте. На входе поэтического произведения дана асимметрия (одноэлементное языковое множество противопоставляется многоэлементному). Чтобы создать осмысленное сообщение, поэту приходится заново начать построение синтагматической цепочки, которая непреодолимо оказывается конгруэнтной уже построенной цепочке, т. е. остается в силе метод селекции языковых величин. Возникает симметрия таких отрезков речи, каждый из которых внутренне асимметричен. Между тем автора прозы поджидает парадигматическая ловушка иного вида. Поступательное движение в прозаическом тексте оборачивается не топтанием на месте, но регрессом. Интеграция морфем в словоформе завершается тем, что она осмысливается как эквивалентная значащей морфеме. Чтобы сделать следующую словоформу чисто синтаксическим знаком, равносильным служебной морфеме, необходимо взять лексическую единицу, референтно сопоставимую с предшествующей. Тогда и только тогда эта единица станет референтно избыточной, выступит в роли синтаксического знака (слово *государство* в русском языке производит этимологически тот же референтный эффект, что и *царство*: *государь* = *царь*). Парадигма, которая разворачивается на синтагматической оси прозаического текста, — это не что иное, как класс лингвоэлементов, образованных за счет их референтной общности. Парадигма, которую обнаруживает стихотворная синтагматика, складывается из элементов, наделенных одинаковыми внутриязыковыми валентностями. Объединяя в себе словоформы разных классов (имена и глаголы), прозаическая синтагма утверждает тем самым асимметрическое отношение между двумя парадигмами, каждая из которых состоит из парных, симметрических величин: ((*царство*) (*государство*) & ((*жил*) (*был*)). Симметричность присутствует и в прозаическом произведении, но не на его выходе, а на входе. Изживание симметрии словоформ, ведущих себя подобно морфемам, совершается в прозаической речи в силу необходимости интегрировать элементы более низкого структурного ранга в единицы более высокого ранга. [...]

Если прозаическая словоформа эквивалентна морфеме, то прозаическая синтагма — словоформе. Синтагмам прозаической речи вменяются функции имен или глаголов, предложениям — функции синтагм (ср. особенно Б. М. Гаспаров, 1979, с. 111–126). Эквивалентность синтагмы имени выражается в том, что такого рода знаковое образование называет предмет в качестве обладающего устойчивым состоянием, неизменным модусом существования. Характеристика предмета остается одной и той же в разных высказываниях о нем, т. е. превращается в еще одно его имя (ср. двойное указание на неопределенность места действия в сказочном зачине: «В *некотором* царстве, в *некотором* государстве...»). Эквивалентность синтагмы глаголу означает, что прозаическая речь отсылает к таким действиям, которые продолжают быть себе тождественными вне

зависимости от того, какой актант их разыгрывает (ср.: ...жил-был *старик со старухой*). Синтагма, передающая акцию, открыта для того, чтобы в нее могли быть вставлены обозначения различных производителей действия, — точно так же, как к отдельному глаголу, т. е. к предикативной абстракции, могут быть присоединены различные имена (Смирнов 1985а, с. 268–271).

[...] в иерархической структуре прозаических текстов, где детерминирующие элементы связаны с зависимыми от них, так сказать, наискосок (морфема-слог и т. д.), каждый господствующий ярус отстает в своем развертывании от подчиненного: грамматическая манифестация опережает смысл, фонологическое выражение обгоняет синтаксис. Искусство прозы не имеет ничего общего с простой аддитивностью — с прибавлением слова к слову и т. д. Скорее прозаическую речь следовало бы определить как не способную воплощать семантическое содержание с помощью предназначенных для него языковых элементов (словоформа в прозе всего лишь дублирует значение морфем). Прозаический знак референтности недостаточен. Его недостаточность компенсируется за счет избыточности языка (в частности, за счет синонимических ресурсов). В то время как стихи превращают референтную ценность в языковую или языковую — в референтную, т. е. подчеркивают эквивалентность знаково-смыслового универсума и мира реальных, проза осознает как эквивалентные языковые ценности, основанием сравнения которых служит сообща передаваемая ими референтная информация (Смирнов 1985а, с. 272).

Если словоформа теряет в прозе свою самостоятельность и, занимая позицию морфемы, должна стать частью более крупного образования (синтагмы, играющей роль словоформы), то отвечающее ей лексико-грамматическое значение, наоборот, превращается в самостоятельное значение, так как занимает позицию семемы (передавая функцию лексико-грамматического значения пропозиции или мотиву). Для референтной функции, как видно, места здесь нет ни на уровне грамматической манифестации (позиция морфемы этого никак не может обеспечить), ни на уровне плана содержания (ибо лексико-грамматическое значение уже от нее освобождено и передвинуто в роль семемы). Референтную функцию могла бы перенять ставшая словоформой синтагма, но ей на уровне содержания отвечает пропозиция (мотив), занявшая место лексико-грамматического значения. Это значит, что референтом попавшей в художественную прозу словоформы должно стать либо ее собственное общеязыковое значение (а не называемый объект), либо же общеязыковое значение пропозиции, т. е. общеязыковое значение другой словоформы, с которой она связана в одну синтагму. Для предметного уровня текста это значит, что некие объекты получают свою объектность за счет пропозиций, т. е. став носителями либо действий, либо определенных свойств, которые и конституируют его объектное значение (значение как объекта). Отсюда, с одной стороны, иллюзия конкретности, 'осязаемости' мира прозы, а с другой — эффект высокой значимости этого мира: он отсылает к собственным свойствам. Объект в прозе — это не он сам по себе, а его свойства и действия, т. е. те синтагматические связи, в которые включено в тексте его имя. Это есть одновременно и его значение⁹⁷ Так, например, Понтий Пилат с первых фраз истории о Понтии Пилате обретает свою объектность и значение как «прокуратор Иудеи», как некто «В белом плаще с кровавым подбоем» и как некто, кто «Более всего на свете [...] ненавидел запах розового масла»; значение же «плаща» состоит в том, что он «белый» и «с кровавым подбоем», а значение «запаха» — в том, что он запах «розового масла» или просто «розовый» (чрезвычайно интересно, что именно такое чтение Пилата не-

сколько раз подсказано в самом романе *Мастер и Маргарита*: Воланд начинает свое повествование со слов: «Все просто: в белом плаще...»; когда Иван «постепенно добрался до того момента, как Понтий Пилат в белой мантии с кровавым подбоем вышел на балкон», Мастер «прошептал: — О, как я угадал! О, как я все угадал!»; и, наконец, в сцене, когда Мастер рассказывает Ивану историю своего романа: «Необыкновенно пахнет сирень! И голова моя становилась легкой от утомления, и Пилат летел к концу... — Белая мантия, красный подбой! Понимаю! — воскликнул Иван. — Именно так! Пилат летел к концу, к концу [...]»). А вот другой, еще более наглядный пример. Главы романа Мастера Маргарита начинает читать так: «Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город... Да, тьма...

Слова «Да, тьма...» принадлежит читающей и понимающей Маргарите. Эти слова и есть экспликация (семема) смысла инициального слова главы, вводящего «тьму» как объект описания. Оказывается, однако, что референтом инициальной «тьмы» является не некое природное явление, а семантика (лексико-грамматическое значение) слова «тьма», поставленная в позицию семемы 'тьма'. Иначе говоря, здесь дана модель чтения (и структуры) романной прозы: не идентификация референтов, а осмысление имен объектов: «тьма» — это 'тьма'. Смысл же семемы 'тьма' эксплицируется в синтагмах, в которых словоформа «тьма» играет роль морфемы:

Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город. Исчезли висячие мосты, соединяющие храм со страшной Антониевой башней, опустилась с неба бездна и залила крылатых богов над гипподромом, Хасмонеийский дворец с бойницами, базары, караван-сарай, переулки, пруды... Пропал Ершалаим — великий город, как будто не существовал на свете. Все пожрала тьма, напугавшая все живое в Ершалаиме и его окрестностях. Странную тучу принесло со стороны моря к концу дня, четырнадцатого дня весеннего месяца нисана.

Она уже навалилась своим брюхом на Лысый Череп, где палачи поспешно кололи казнимых, она навалилась на храм в Ершалаиме, сползла дымными потоками с холма его и залила Нижний Город. Она вливалась в окошки и гнала с кривых улиц людей в дома. Она не спешила отдавать свою влагу и отдавала только свет. Лишь только дымное черное варево распарывал огонь, из крошечной тьмы взлетала вверх великая глыба храма со сверкающим чешуйчатым покровом. Но он угасал во мгновение, и храм погружался в темную бездну. Несколько раз он выскакивал из нее и опять проваливался, и каждый раз этот провал сопровождался грохотом катастрофы.

Другие трепетные мерцания вызывали из бездны противостоящий храму на западном холме дворец Ирода Великого, и страшные безглазые статуи взлетали к черному небу, простирая к нему руки. Но опять прятался небесный огонь, и тяжелые удары грома загоняли золотых идолов во тьму.

В первую очередь заметим, что новообразованная словоформа построена по принципу буквального повторения — 'тьма-тьма': «Тьма [...] накрыла [...] город. [...] Пропал [...] город [...] Все пожрала тьма», где второе «тьма» — пропозиция, занимающая место референта, т. е. лексико-грамматического значения первого слова «тьма». «Тьма» отсылает к самой себе, к «тьме», но уже как к собственному качеству. Такой же повтор наблюдается и в случае второй, глагольной, 'морфемы' «тьмы»: «накрыла — исчезли — опустилась — залила — пропал — пожрала», с общей семемой 'поглотить'. Так образуется смысловой

референт «тьмы»: 'поглощающая (пожирающая) тьма' Но и это не всё. Играя роль морфемы, «тьма» образует словоформу и с другими морфемами: она — 'тьма-с-моря' Морфема же '-с-моря' устанавливает категориальную синонимию между словоформами 'тьма-с-моря': 'с-неба-бездна': 'туча-с-моря' где дополнительно синонимия поддерживается еще за счет общей референтности на первичном (лингвистическом) уровне текста («тьма», «бездна» и «туча» как имена одного и того же). Кроме смысла 'пожирать-поглощать' данная «тьма» получает еще один смысл: 'быть с моря' Поскольку морфема '-с-моря' чередуется тут с морфемой 'с-неба', то это варианты одной и той же категории, которую надлежало бы семантизировать как 'хлябь небесная' со всеми библейскими и апокалипсическими коннотациями (ср. несколько позже: «Над Ершалаимом плыло уже не фиолетовое покрывало, а обыкновенная серая арьергардная туча. Грозу сносило к Мертвому морю. [...] В серой пелене, убежавшей на восток, появились синие окна», где «к Мертвому морю» вводит в текст смысл апокалиптической 'бездны подземной' и ассоциации с истреблением Содома и Гоморры, а «синие окна» имеют в виду небесные захлопывающиеся и проясняющиеся после потопа окна «источников великой бездны». В результате 'поглощающая-тьма-с-моря' семантизируется как 'разверзшаяся бездна небесная', и эта семантика и занимает место референта слов «Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город». И еще одна деталь. Казалось бы, что времяуказатель в последней фразе абзаца должен нести референтную функцию, тем временем она снята и с него: вместо бытового (с однозначной референтной функцией) 'К концу дня четырнадцатого нисана' имеется «к концу дня, четырнадцатого дня весеннего месяца нисана», а в редуцированном виде — «к концу дня [...] дня». Смысловой сдвиг налицо: семема 'день' отодвигается на задний план, ее место занимает смысл 'быть четырнадцатым' (с дальнейшим уточнением 'весеннего месяца (нисана)'). 'Быть четырнадцатым днем весеннего месяца нисана' значит 'быть днем весеннего равноденствия', а точнее, 'первого весеннего полнолуния (полного месяца)', и этим самым 'быть кануном Пасхи' (начинающейся после заката солнца) со всеми ветхо- и новозаветными коннотациями (см. статью *Пасха* в: *Словарь...* 1974, кол. 768–774). Но поскольку у Булгакова позиция слова «четырнадцатого» акцентирует его лексическое (а не референтное) содержание, то 'быть четырнадцатым' значит 'быть 14' (ср. в рассказе Воланда: «ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана», которое раскрывает свой смысл во внутрироманной системе числовых и цифровых обозначений. В частности, это и '14' само по себе, и '1' и '4', и вариант повсеместного в романе числа «пять», то имплицитного, типа '1 и 4 = 5', или, как в обозначении дома в Москве «302-бис», '3 и 2 = 5', то эксплицированного — ср. хотя бы: «нигде не виданные в мире *пятисвечия*, пылающие над храмом», знаменующие наступление Пасхи; «*пятый* прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат»; особо отмечаемый день «*пятницы*»; «*пятый* час страданий» Иешуа в главе *Казнь*, знаменательный еще тем, что, «Когда истек *четвертый* час казни», «Солнце исчезло» и, «Поглотив его, по небу с запада поднималась грозно и неуклонно грозная туча», та самая, которая в главах Мастера именуется «тьмой»;

«*пять языков*», какими владеет Мастер; «*пятый этаж*, где и находилась эта поганая квартира № 50, т. е. квартира Берлиоза в доме «302-бис», в которой поселился Воланд со своей свитой; «*пять доказательств*» Канта на существование Бога и т. д. ‘Четырнадцать’ как ‘14’, согласно традиционной числовой символике, означает ‘слияние воедино’, ‘упорядоченность’ и ‘правосудие, справедливость, умеренность, воздержанность’; ‘14’ как ‘1 и 4’ — излучающий свет Абсолют, духовное единство всего сущего (‘1’) и все сущее, земное человеческое бытие со всей его организацией (‘4’); ср.: Тьма [...] накрыла [...] *город*. Пропал [...] *город*, как будто не существовал на свете. Все пожрала тьма, напугавшая все живое в Ершалаиме и его окрестностях», где «город» знаменует собой ‘землю’ или ‘земной мир’ со всей его организацией; кроме того, небезынтересно отметить наличие в описании этого «города» семантических и фонетических связей с Пилатом: «висячие мосты», «пруды», «крылатые боги» соответствуют имени «Понтий» — *pons, pontis*: мост, подъемный мост, соединяющий осадную башню с городской стеной; *pontus*: глубина, пучина, море, морская волна; *pontifex*: понтифик, верховный жрец; «гипподром» соответствует именованию Пилата «всадником»; «бойницы» связаны с именованием «Золотое Копье», а одно и другое — с *pilum*: металлическое копье, дротик, и с *pilātus*: вооруженный дротиками; насыщенность текста звуком «п»: Пятый ПРОкуратор Понтий Пилат и «Переулки, Пруды... ПРОПал», «Пришедшая» и «Принесло»; результат таков, что данный «город» реализует в себе семему ‘Пилат’ или ‘пилатчина’; ‘14’ как вариант числа ‘5’ может означать человека, здоровье, любовь, деятельность и ум (т. е. четыре члена, возглавляемые координирующей их деятельность головой), но это ‘5’ не сплошное ‘5’, а разбито на ‘1’ и ‘4’, что подразумевает отчужденность ‘ума, головы’ от ‘деятельности’ (ср. мотив «темикрании, при которой болит полголовы», в случае Пилата и мотив усекновения головы и психического расстройства во всем романе; ср., кроме того, показательную параллель в главе *Казнь* между счетом часов казни и степенью забытья казнимых). ‘Четырнадцать’ прописью предполагает еще и другую структуру: ‘10 и 4’, где ‘4’ соответствует земному миру, а ‘10’ символизирует весь универсум, единый все сущее — как метафизическое, так и материальное — в одно единство и сообщающий всему сущему состояние совершенства; кроме того, ‘10’ подразумевает конец одного и начало нового цикла, с одной стороны, а с другой — брачный союз, в частности небесного и земного начал. Существенно, что кроме «четырнадцатого дня весеннего месяца нисана» в романе упоминается еще только «рассвет пятнадцатого нисана», своим смыслом ‘5’ и ‘10’ повторяющийся смысл ветхозаветного субботнего праздника — дня приобщения человека (‘5’) к универсальному Божественному миропорядку (‘10’) и дня завершенности дел человеческих (см. 5.2 и примечание 75); и, наконец, число ‘15’ — символ любви (этот смысл решен у Булгакова в плане агапической ‘любви к ближнему’, «милосердия», ‘прощения и отпущения’, в противовес ‘четырнадцатому’, озаменованному ненавистью, жестокостью, изменой — день «четырнадцатого числа весеннего месяца нисана» открывается выходом жестокого Понтия Пилата и упоминанием, что «Более всего на свете прокуратор ненавидел запах розового масла» и наказанием Иешуа

за обращение к Пилату словами «добрый человек» вместо «игемон»). В итоге «Тьма, пришедшая со Средиземного моря» синоним «четырнадцатого дня весеннего месяца нисана», а «четырнадцатый день нисана» значит «день человека» или «день дел человеческих» и «день испытания его духовных сил и его участия как в другом человеке, так и в едином все сущее Абсолюте».⁹⁸

Референтная информация, как видно, не упраздняется, но принципиально меняется ее роль и позиция; она не цель текста и ситуируется не на выходе, а на входе, становясь лишь основанием для отождествления (синонимизации) именований и переименований объекта, т. е. условием когерентности (единства) повторов или парадигмы языковых величин.⁹⁹ На выходе же ситуируется информация, возникающая за счет имен, их распределения и соответствующей упорядоченности, т. е. за счет внутренней организации парадигм именований или переименований. В результате в художественном тексте объект изосемантичен его же именованиям, он целиком подчинен своим именам и никак не может быть чем-то другим: он только тот, только таков и только то значит, насколько позволяет ему его имя. Мена имени изменит и данный объект (см. 5.0): референтно один и тот же, он будет реализовывать совершенно иной смысл, смысл нового имени и синтагм-словоформ, в которые это имя входит на правах морфемы (так, в частности, мена языка Иваном Бездомным меняет смысл или вообще обесмысливает им увиденное и услышанное от Воланда, с одной стороны, а с другой — свидетельствует о том, что он воспринял только референтный уровень событий и рассказа, т. е. только входную информацию, но еще не готов воспринять реализуемый ими смысл, т. е. понять язык — парадигматику — и этим самым информацию выходную).

Рекуррентность, сообщая именам объекта статус морфемы, включает этот объект в некое более крупное целое, модифицируя при этом смысл данного исходного имени-морфемы. Образованное же целое — синтагма в роли словоформы — прежнее более крупное референтное целое подключает к имени объекта как его «грамматический показатель», а референтный смысл превращает в признак — часть — данного объекта. Результат таков, что разница между частью и целым нивелируется и они могут выступать как взаимозэквиваленты, не обладая, однако, самостоятельностью, не существуя одно без другого. Не сложно заметить, что в данном случае имеет место явление метонимии, или синекдохи. Литературоведение понимает метонимию как формирование значения «по смежности», с одной стороны, а с другой — видит в ней фундаментальный принцип нарративных (прозаических) жанров, как литературных, так и не литературных, скажем, киноповествовательных (см.: Jakobson 1972). Принцип рекуррентности не опровергает эту концепцию, но, как видно, в состоянии ее подтвердить и объяснить, так как рекуррентность в пределах одного и того же плана и есть механизм порождения «смежности» и превращения части в целое, а целого в часть. Если к тому же учесть еще и принцип автореферентности, то позволительно сказать, что в прозаических (или нарративных) текстах объект есть часть самого себя, а часть (или признак) — всем этим же объектом. Еще иначе: объект в прозе никогда не самостоятелен: он является объектом и нечто значит только как часть

более крупного образования (синтагмы-словоформы или пропозиции, занявшей место лексико-грамматического значения). Это значит, что он в обязательном порядке должен быть либо развернут, внутренне расчленен, и для самого себя стать более крупным целым, т. е. стать частью самого себя (минимум — переназван, т. е. превратиться в собственное свойство, как уже оговаривавшиеся дубликации ‘день — день’, ‘город — город’, ‘тьма — тьма’, или «описан», как, например, «В белом плаще с кровавым подбоем [...] вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат», где ‘быть в белом плаще с кровавым подбоем’ и значит ‘быть Пилатом’, а ‘быть Пилатом’ значит ‘быть в белом плаще с кровавым подбоем’), либо же включен в другое более крупное целое, например по принципу временной или пространственной локализации или же по принципу взаимодействия с окружением, интеракции (‘быть тьмой’ — ‘быть тьмой-с-моря = хлябей небесных’ — ‘быть тьмой-к-концу-дня = в пятом часу казни, четырнадцатого-дня-весеннего-месяца-нисана’ — ‘пожирать все сущее = реализовать собственный смысл «1 и 4» и «10 и 4»»; ‘быть Понтием Пилатом четырнадцатого-числа-весеннего-месяца-нисана’ — ‘быть «1 и 4» = править миром’, но ‘быть в плаще и быть четырнадцатого’ — ‘иметь власть [на что указывает символика «плаща»] и быть отчужденным от мира [та же традиционная символика «плаща»] = быть не единством «5», а дезинтегрированным «1 и 4»’ — ‘быть Понтием’ = ‘быть прокуратором’ — ‘быть посредником, наместником между «1» и «4», т. е. между высшей властью и подданным, между небесным началом, наличествующим в «1» или «10», и земным, наличествующим как в «4», так и в имени Понтий = связанный с морем, пучиной, с одной стороны, а с другой — со смыслом «мост», «сходни», «мостки», «подъемный мост», «настил», согласно латинскому «pons, pontis» — ‘пребывать на балконе, подниматься на помост, по «ступеням», возвышаться над «человеческим морем», «упершись лицом в небо», и значит ‘быть Понтием = посредником = мостом = реализовать смысл четырнадцатого-дня-весеннего-месяца-нисана’). В бытовом повествовании локализация объекта во времени, пространстве и в предметном окружении играет идентифицирующую (референтную) роль по отношению к данному объекту и предназначена для адресата (подменяет собой отсутствующий в акте общения — особенно письменного — мир). В художественном же повествовании такая локализация не идентифицирует, а констатирует объект, превращается в его неизбывные свойства (компенсирует референтную недостаточность сообщения и несамостоятельность объекта) и в итоге являет собой изосемантический дубликат данного объекта, гарантирующий ему самотождественность или автореферентность (причем в одних случаях такой дубликат может быть предельно символичен, вплоть до числовой космогонической символики, как в *Мастере и Маргарите*, а в других — предельно вещественен, вплоть до фактурной осязаемости, как, например, в прозе *pouveau roman*; см. 3.0–3.1). На входе художественного текста есть некий мир, но он — не конечная цель текста, как таковой он не информативен. Этот же мир должен быть удвоен, стать языком описания самого себя, раскрыть собственную сущность, стать сообщением о самом себе, о своей структуре. Информативен как раз дубликат, который мы и получаем на выходе текста.

Процесс же дубликации-рекуррентности и есть процесс получения информации из художественного текста. Входной мир (предметный уровень или уровень так называемых «реалий») не растворяется, однако, бесследно: он превращается в имя самого себя, а «быть именем» — значит получить статус лингвистического предиката, отключиться от идентифицирующего (референтного) значения и нести некое иное значение. Так, слова «плащ», «капюшон», «волосы» отсылают к деталям и костюма и внешнего вида Пилата и Афрания. Но как реалии эти плащ, капюшон и волосы превращены в тексте в предикаты — их статус тот же, что и имен «Пилат», «Афраний». Чтобы быть предикатом, надо обладать неким значением, т. е. чтобы понять их предикативную роль, надо знать, что значит «быть плащом», «быть капюшоном» или «иметь волосы». Это искомое значение ни писателем, ни читателем не придумывается: предикативная позиция высвобождает из них их культурные смыслы, так называемые коннотации¹⁰⁰, символику и т. д., а выбор и идентификация этих коннотаций более или менее жестко регулируется внутритекстовой системностью (о чем и шла речь в 4.1–5.9). «Быть плащом» — «указывать на высокий сан, повышать достоинство, облагораживать носителя», но и «отъединять от окружения, скрывать носителя». В свою очередь «быть капюшоном» — «указывать на причастность носителя к иному миру — небесному или к миру смерти, скрывать = делать невидимым, символизировать его мысли» (см. статьи *Cloak, Hat, Hood* в: *Cirlot* 1981, р. 49, 140, 150–151). С внутренним духовным (интеллектуальным) миром связана и символика волос (в противовес «волосатости», означающей «плотскую силу», «греховность» и т. д.). Настойчивое атрибутирование Афрания в вечернем визите у Пилата (в главе *Как прокуратор пытался спасти Иуду из Кириафа*) «капюшоном», а затем «плащом» и «волосами» предикатирует его не только по признаку «высшего потустороннего начала» (двойника Воланда), но и по признаку «Пилатовой тайной мысли» и превращает его также в двойника Пилата (ср. еще эпизод с померещившимся «кем-то» в пустом кресле Пилата, где лежал оставленный Афранием плащ, — эпизод явно перекликающийся с раздвоением Ивана на «я» и «я-черта» в *Братьях Карамазовых*). Последовательность же «плащ → капюшон → плащ → волосы» реализует переход с атрибутов Афрания на атрибут Пилата (плащ) и затем на самого Пилата (четырежды упоминание волос Афрания, а потом снова возврат к «плащу» — «призраку», т. е. порождению Пилатова воображения). Такая систематика вполне достаточна, но все еще как бы привносится извне, а не проистекает из собственных свойств атрибутов-имен. Художественный же текст в силу рекуррентности и автореферентности требует семантического повтора, т. е. мотивированности высвобождаемых коннотаций. Такая мотивированность наблюдается на уровне фонетического родства имени «Пилат» и имен «капюшон» и «волосы»: *pīlātus* — «вооруженный дротиками» (Пилат — «Золотое копье», Афраний — «тот самый человек, [...] который во время казни сидел на трехногом табурете, играя *прутиком*», в частности, сила, испытывающая или «играющая» Пилатом); *pīleātus* — «носящий войлочную шапку»; в войлочной шапке», *pīleus* — «круглая войлочная шапка», которую рабы носили только при их продаже и при даровании им свободы, *servos ad pileum vocare* —

‘призывать рабов к восстанию, обещая им свободу’ (снимая капюшон, Афраний предоставляет Пилату свободу решения ему самому и ставит себя в позицию лишь только исполнителя воли Пилата); *pīlus* — ‘волос; волосы’ (в семантике разбираемой сцены — мысль, понимание, «лукавый ум», но еще не высказанные, а всего лишь выражаемые и тут же гасимые «взглядами»¹⁰¹). На выходе, таким образом, мы получаем тот же мир, но уже выдавший свои коннотации и сделавший их предикатами самого себя. То же самое происходит и с текстом.

На входе имеется некий текст, рассказывающий или строящий некий мир. Это так называемый лингвистический уровень произведения. Оставаясь в таком состоянии, он будет бытовым — безразлично, правдивым или же фиктивным — повествованием. Как лингвистическое построение он может сворачиваться до однофразового сообщения или разворачиваться в сверхфразовое высказывание и допускает пересказ «иными словами» без ущерба для содержания, так как содержание лежит вне текста — в действительной или фиктивной реальности.

На выходе получается этот же текст, но его значимыми единицами стали коннотационные смыслы привлекаемого им предметного уровня (мира). Из рассказываемого мир стал предиктирующим. Этот текст уже не допускает ни свертывания, ни разворачивания, ни пересказа «своими словами»: предикация не подлежит перефразировке, она может только быть либо повторенной, либо интерпретированной (где интерпретация — или семантическая экспликация предиката, или надстроенная над ним догадка типа «что́ такое могло бы значить, что он употребил такое, а не иное слово, с такой, а не иной интонацией, с таким, а не иным значением?»).

Промежуточное звено, трансформирующее «текст о мире» в «мир о самом себе», наличествует в этом же тексте в виде приведенных в активность механизмов рекуррентности как его естественного свойства, но не используемого в бытовой коммуникации. «Мир о самом себе» — это мир, превращенный в текст. Трансформирующее звено, как уже говорилось, требует слияния субъекта с субъектностью языка. Это значит, что художник (и искусство в целом), переводя мир в статус языка, присваивает мир себе (и человеку в целом) и этим самым овладевает его закономерностями¹⁰². Та же роль возлагается и на читателя. Идеальный читатель тот, кто ситуирует себя в промежуточном звене и совместно с субъектностью текста трансформирует лингвистический «текст о мире» в «мир как текст» или в «мир о мире». Но есть и другие стили чтения, например восприятие только исходного, лингвистического текста или восприятие только выходного текста. Так, если взглянуть на Ивана Бездомного как на читателя или реципиента Воландова рассказа, то ясно, что он воспринимает только референтный уровень (он его «видит» и пытается пересказать, тем временем это и глава романа Мастера, т. е. и выходной текст, пересказу уже не подлежащий). Противовесом Ивана может считаться Маргарита — она читает только выходной текст и пользуется им уже как языком общения (коммуникации с отсутствующим Мастером, автокоммуникации, так как «в этом романе ее жизнь»; и коммуника-

ции с Азазелло). Промежуточное звено чтения дано в романе в виде Алоизия Могарыча, редактора и критиков, чем и объясняется их убийственность как для Мастера, так и для романа (Могарыч «о романе отозвался [...] очень лестно, но с потрясающей точностью, как бы присутствуя при этом, рассказал все замечания редактора, касающиеся этого романа. Он попадал из ста раз сто раз. Кроме того, он совершенно точно объяснил мне, и я догадывался, что это безошибочно, почему мой роман не мог быть напечатан. Он прямо говорил: глава такая-то идти не может...»).

Текст на входе и текст на выходе формально совпадают друг с другом, но они отнюдь не тождественны друг другу и имеют разные функции. В своем состоянии на входе текст поставляет некий запас информации, как актуализованной, так и потенциальной (коннотационной). Тот же текст на выходе играет роль структуры собственной информации и является сообщением о собственном строении (структуре, информации). По отношению к предметному миру чисто лингвистическая структура оборачивается структурой мира. Так обеспечивается единство текста и мира и их изоморфизм (воспринимаемый обычно как «иконизм», «миметизм», «иллюзия реальности», «осязаемость» и т. п. свойства литературного произведения). Сам по себе, как уже говорилось, механизм повтора и рекуррентности не в состоянии образовать текста — он образует всего лишь парадигматические серии, создает единицы иного ранга (иного языка). Присвоение же текстовой структуры миру, ставшему языком, обеспечивает новому образованию характер сообщения (текста). Но теперь это уже «текст, вновь ставший текстом» после предварительной его перестройки (вплоть до разрушения) на уровне рекуррентности (трансформационных операций). Художественный текст, таким образом, двухтекстовое образование, в котором оба текста надстроены друг над другом и формально друг с другом совпадают, но функционально и семиотически принципиально отличны друг от друга. На входе имеется текст, лишаемый текстового характера, на выходе же — новое смысловое образование, обретающее характер текста. Конституирование или, вернее, восстановление разрушенной текстовости — вот основная черта художественного сообщения (ср. 1.1, 1.2 и примечание 93). Так, история о Пилате, будучи бытовым рассказом (текстом) Воланда, лишается своей текстовости в случае Ивана и вновь ее обретает в случае романа Мастера, причем повтор носит здесь характер не репродукции известного, а восстановления потерянного (безразлично, Воландова ли рассказа или же истории) и перемещения его в позицию нового¹⁰³

Само собой разумеется, что искусство по-разному решает проблему собственной неизбежной двухтекстовости. Первый текст, подлежащий перестройке, обязателен только в том смысле, что он поставляет нужный для трансформации объем информации. Поэтому он может быть и «игнорирован» как связное сообщение (см. 1.3). В этом исходном виде он может быть передвинут в «предысторию», на уровень пресуппозиций, и оставлен для реконструкции самому читателю (тогда конституируется самотождество читателя как текста, читаемый текст играет по отношению к нему роль перестраивающего или трансформирующего

механизма, который отсутствующему формально, но имеющемуся в читателе тексту сообщает характер нового — инокачественного — образования). Так построен, например, *Петербург* Белого или ранняя проза Пастернака. Такой текст превращает читателя в «культурный текст», в носителя культуры.

Второй — выходной — текст обязателен, но не самостоятелен: он невозможен без исходного, которому обязан своим строением как текст. В данном случае наиболее интересен крайний вариант: полное уподобление исходному и предельная упрямность своей вторичности (таков характер, например, «естественности», «нехудожественности» реалистической прозы XIX века — см. 3.0–3.1).

Не менее интересен и переходной или промежуточный вариант двухтекстовости, такой, когда оба текста сосуществуют один в другом, но не полностью друг с другом совпадают и вступают в сложные диалектические отношения. Так строится, например, *Вор* Леонова. В более осязаемом виде это явление наблюдается в конфликте между синтаксической сегментацией текста и его сегментацией на стихи (см., например, стихотворение Цветаевой *Меж нами десять заповедей...* из триптиха *Магдалина* и его разбор в: Фаруно 1985b, особенно с. 34–37 и 55–56)¹⁰⁴

Естественно, обладая определенными устойчивыми общими и частными (выработанными культурой) жанровыми признаками, текст может стать объектом предметного уровня произведения (таковы обрывки записей Левия Матвея или Бездомного в *Мастере и Маргарите*), с одной стороны, а с другой — поставлять свои свойства и их культурные коннотации данному художественному тексту (текст, имитирующий свойства иного жанра; текст, составленный из текстов; текст, реализующий или не реализующий определенные текстовые требования, и т. д.; см., в частности, работу: Лотман 1981b). Но об этом пойдет речь в других главах.

Часть 3

**РЕЧЕВЫЕ
И ЛИТЕРАТУРНЫЕ
УПОРЯДОЧЕННОСТИ
ТЕКСТА**

6. РЕЧЕВЫЕ УРОВНИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

6.0. РЕЧЕВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТА

Рассматриваемый в своем объектном (референтном) составе мир любого произведения, будь то произведение литературное, скульптурное или сценическое, в принципе одинаков. По признаку объекта или, иначе, предмета высказывания отдельные искусства друг от друга не отличны. Так, например, верба или ива может быть как мотивом садового искусства, так и скульптуры, живописи, сценической постановки и даже музыки. На этом уровне ее отличия возникнут только за счет определенной позиции, приписываемой ей в данном состоянии культуры и в данном индивидуальном наборе объектов: ива сентиментальных парков по своей культурной значимости не тождественна иве парков второй половины XX века, а вербы Словацкого не тождественны вербам Мицкевича хотя бы потому, что у обоих поэтов они входят в иной репертуар растений и деревьев. Разница между искусствами начинается в другой области — в области используемых этими искусствами коммуникативных средств. Если парковая ива выражена при помощи живой растущей ивы и при помощи ее особой стрижки, то скульптурная — при помощи гранита, сценическая — при помощи, скажем, картона, материи или освещения, живописная — при помощи соответствующих свойств ее лексических наименований. Хотя объектный и общекультурный статус ивы (вербы) у Мицкевича (*Pan Tadeusz*, X: 17–22), Словацкого (*Śni mi się jakaś wielka, a przez wieki idąca Powieść...*) и варшавского памятника Шопену с незначительными оговорками одинаков, тот факт, что в первом случае мотив ивы выражен лексемой «wierzby», а в другом гранитной скульптурой, вводит в этот мотив серьезную дифференцированность. В случае литературы: существенен как выбор из парадигмы «iwa» — «wierzba» — «rokita» (в русском: «ива» — «верба» — «ракита» — «ветла» и др.), так и фоно-морфо-грамматические аспекты предпочтений словоформы, тогда как в случае скульптуры существенен материал (не дерево, бронза или мрамор, а именно гранит) и сообщенная этому материалу форма и отделка.

Само собой разумеется, что вне определенной выраженности мир любого произведения не существует. Быть же выраженным означает также 'получить те же значимости', какими обладает в данной культуре или в данном образовании

само средство выражения. Иначе говоря, в произведении мы имеем дело не с миром как таковым, а с миром моделированным. При этом моделированным при помощи тех свойств и значимостей, какими обладает материал данного искусства. В случае литературы — свойств языка и речи. Эти свойства принято называть уровнями. Но, как уже говорилось в главах 1.0–1.5, это употребление термина «уровень» не тождественно языковедческому термину «уровень»: если в языке уровни иерархичны, надстраиваются друг над другом, то в литературе они симультанны, и каждый из них по-своему семантизирует и упорядочивает предмет высказывания, т. е. мир произведения. С данной точки зрения, собственно, безразлично, в какой последовательности разбирать уровни литературного образования, от модальных жанровых рамок до дистинктивных фонемических признаков или в обратном порядке. В предлагаемом пособии избран последний. Не по содержательным соображениям, а по соображениям дидактическим: от относительно простой и более привычной проблематики к более сложной, требующей предварительной подготовки и начитанности, с одной стороны, с другой же — знакомства с вопросами смежных дисциплин, в частности, с разрабатываемой современной лингвистической теорией речевых актов.

Уровневый подход функционален, но статичен. Он отвечает на вопрос о функции и смысловой нагруженности того или иного свойства речевых средств и текста. Подход же, изложенный в главе 5.10, вводит необходимую динамику. Он отвечает на вопрос, откуда некий мотив данного произведения выведен и во что он в нем трансформируется, как эволюирует. В пределах мира (на уровне предметов) трансформации весьма просты — это мена его предметного состава и физических состояний. Элементарнейшие примеры — струя водомета, вегетативный цикл, парадигма «лед — вода — пар», метаморфозы «яичко — гусеница — личинка — мотылек» или, скажем, волшебные превращения типа «гребешок — лес», «платок — река» и т. п. В пределах речевых средств трансформации сложнее, хотя и аналогичны. Это прежде всего мена фономорфо-грамматического, синтаксического и жанрового состояний речевого потока. Мена лексики, отмечающая изменения, происходящие в описываемом мире, тут менее интересна. Гораздо важнее с данной точки зрения мена закрепленной за этой лексикой культурной значимости, т. е. ее ценностно-узуальных аспектов, которые создаваемому миру сообщают определенный модус.

Выдвижение на первый план собственных свойств речевого потока (или, иначе, плана выражения) отвечает тому положению, которое у Jakobsona формулируется как «поэтическая функция языка», а у Мукаржовского — как «эстетическая функция» (см. 1.0 и 5.10). Но если такая функция — не результат установки на сообщение или объект самого реципиента, а реализации установки сообщения (и объекта) на самое себя в нем же самом, то, как уже было сказано в 5.10, в таком сообщении осуществляется, с одной стороны, мена местами между

планом выражения и планом содержания, а с другой — двойная проекция. Это значит, что так называемые формальные свойства сообщения (в литературе — свойства речевого потока) стремятся занять позицию плана содержания (сообщаемого), а так называемый план содержания стремится занять позицию плана выражения (сообщающего). В итоге язык сообщает тут самое себя, собственное устройство или собственную, не участвующую в обычной коммуникации семиотику. Это же значит, что и парадигма оси селекции и парадигма оси последовательностей не привносятся в сообщение извне, они порождаются самим этим сообщением внутри него самого и именно путем выворачивания знаков (единиц) языка наизнанку, путем мены местами в нем его плана выражения и плана содержания.

Эти два подхода — функциональный и трансформационный — не противоречат друг другу, а взаимодополняются. Если первый описывает модель мира произведения, то второй — порождение и динамику этой модели, и если первый конституирует некий модус мира, то второй его мотивирует и обосновывает (объясняет). Так, например, во фразе «Гора горевала» (из *Поэмы горы* Цветаевой) предикат «горевала» сообщает «горе» 'одушевленность' и 'способность горевать'. Но эти качества могут быть выражены и иначе, скажем, польским «góga się martwiła». Возможность выразить то же иными средствами означает необязательность этих именно средств, их, так сказать, сочиненность или произвольность. Мотивация или обоснование возникнет тогда, когда формальные аспекты отправной словоформы спроецируются на ось последовательностей и из формальных станут содержательными, если, в частности, займут позицию предиката или атрибута по отношению к отправному мотиву. У Цветаевой на ось последовательностей и в позицию предиката спровоцирован уже наличный в отправном «Гора» звукокомплекс «гор-» в «горевала». Этим самым 'горевать' становится сущностным свойством «горы». Иным выражением его подменить уже нельзя. Он не поддается также и переводу — сохранение этого механизма в польском вызовет совершенно иную модель «горы» типа 'гора господствовала над' или 'гора торжествовала над': «góga górowała».

В первом случае мы имеем дело с двумя единицами общезыкового кода («Гора» и «горевала»), во втором эти же единицы перестроены и образуют собой гораздо более сложную единицу иного, так сказать, поэтического языка, в котором семы 'гора-возвышенность' и 'горе' нерасчленимы и не имеют своего раздельного выражения.

Вот этим вопросам языковых значимостей и языковой перестройки в литературном произведении и будут посвящены очередные главы настоящего пособия. По мере возможности они будут рассматриваться одновременно, хотя само изложение нередко будет заставлять описывать их отдельно.

6.1. РИТМИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТА

Проследивая историю семантики и употребления греческого слова *ρυθμός*, Бенвенист (1974, с. 377–385; глава XXX; *Понятие «Ритм» в его языковом выражении*) говорит, что оно «от самого своего возникновения вплоть до аттического периода никогда не означало "ритм"», что его постоянным значением было «отличительная форма; соразмерный вид; расположение» (с. 381–382). На определение уже осуществленной, постоянной формы у греков были иные слова — *σῦγμα*, *μορφή*, *εἶδος*. *Ῥυθμός* же с его формантом — *(ϑ)μός*;

[...] обозначает ту форму, в которую облекается в данный момент нечто движущееся, изменчивое, текучее, то есть форму того, что по природе не может быть устойчивым; *ρυθμός* приложимо к отдельному типичному проявлению (*pattern*) какой-то изменчивой субстанции: букве произвольно очерченной формы; прихотливо накинута на плечи пеплосу; какому-либо расположению человеческого характера или настроению духа. Это форма мгновенного становления, сиюминутная, изменчивая. Глагол же *ρεῖν* в ионической философии со времен Гераклита считался предикатом, отражающим самое важное свойство природы и всех вещей, и Демокрит полагал, что поскольку все вещи состоят из атомов, то различие форм и предметов порождено только различным расположением этих атомов. Теперь понятно, что слово *ρυθμός*, означающее буквально «особую разновидность протекания», было самым подходящим термином для описания «положений» или «конфигураций», по самой природе лишенных постоянства и необходимости, представляющих такой порядок, который подвержен вечному изменению (Бенвенист 1974, с. 383).

Позже, у Платона, слово «ритм» употребляется «и в смысле "отличительной формы, расположения, соразмерности"» и применяется к «форме движения, которое совершает человеческое тело в танце, и к расположению фигур, в которое это движение выливается» (там же, с. 384). И далее (там же, с. 384–385):

Решающим обстоятельством в становлении понятия *ρυθμός*, отнесенного к телу, соединенного с *μέτρον* и подчиненного закону чисел, было то, что в дальнейшем эта «форма» определяется «мерой» и подводится под определенный порядок. И вот новый смысл *ρυθμός*: «расположение» (т. е. собственный исконный смысл этого слова) создается у Платона из упорядоченной последовательности медленных и быстрых движений, подобно тому как гармония состоит из чередования высокого и низкого тона. Отныне словом *ρυθμός* называется порядок в движении, весь процесс гармоничного упорядочивания телесных поз и движений, соединенный с мерой. Теперь можно говорить о «ритме» танца, походки, пения, речи, работы — всего, что предполагает протекание действия, в которое размер вносит регулярное чередование напряжений и спадов. Понятие ритма таким образом закреплено. На основе *ρυθμός* — понятия о пространственной фигуре, определенной расположением и соразмерностью элементов, — вырастает понятие ритм — фигуры движений, организованных во времени и длительности [...]

[...] Потребовались длительные размышления о строении вещей, затем теория меры и ее применение к фигурам танца и к модуляциям поющего голоса, пока наконец не был раскрыт и назван принцип упорядоченного движения.

Хотя формула «принцип упорядоченного движения» и отвечает сущности ритма, тем не менее она еще не удовлетворительна, ибо не всякая упорядоченность будет нами воспринята как ритмическая. «Упорядоченность» предполагает дискретность, членимость на некое множество неких единиц. Но и «упорядоченность дискретного набора неких единиц (кинем, слогов, фраз, книг, колонн,

окон и т. д.)» может организовать эти единицы в одно общее целое и одновременно не вызвать ощущения ритма. Для возникновения ритма необходимо еще одно условие — повторяемость. Теперь ритм можно определить так: упорядоченная повторяемость в дискретном ряду неких единиц некоего явления. «Упорядоченность» вводит тут в «повторяемость» определенную — заметную для реципиента — регулярность; «дискретность» обеспечивает ‘наличие/отсутствие’ или ‘появление/исчезновение’, что и дает возможность «повтора» как такового; «повтор» же позволяет идентифицировать весь так упорядоченный ряд как одно и то же целое, как одно целостное явление, а составляющие данный ряд дискретные единицы теряют свою обособленность и входят в этот ряд на правах органической части более крупного целого (по принципу рекуррентности — см. 5.10), но уже другого, иначе построенного (так, будучи ‘окнами отдельных квартир’, эти же окна образуют на фасаде дома совершенно иной упорядоченный архитектурный ряд застекленных проемов; таким же образом слоги отдельных слов становятся в стихотворной строке элементами совершенно иной единицы — стиха; и как архитектору безразлично, какой из квартир принадлежит данное окно, так же безразлично и стиху, из каких слов он получил свои слоги, но, конечно, это не безразлично тому же стиху, как единице семантической).

Некоторое смущение может вызвать термин «повтор». Поэтому тут требуется оговорка: повтор с разной степенью тождества — от полной репродукции до репродукции лишь одного какого-либо признака (ср. «ветер веет» с полным повтором ударного слога «ве» и «ветер дует», где слоги «ве» и «ду» сохраняют только один общий признак — ‘ударность’). Устранив все индивидуальные сходства и различия, мы получим идеальную схему повтора и ритма, сохраняющую только дифференциацию по признаку *с и л ь н о й* и *с л а б о й* позиций, где сильная позиция соответствует наличию, а слабая — отсутствию данной разновидности элемента.

*Итак, ритму свойственны: дискретность (членимость на сильные и слабые позиции); упорядоченность (определенная последовательность чередования сильных и слабых позиций); эквивалентность (составляющих его позиций по признаку «сильная» и «слабая») и безразличие к иным свойствам (признакам) эквивалентизируемых единиц; линейность (чередование во времени или пространстве). Из этого следует, что любой объект, попадая в ритмический ряд, либо меняет свой статус, либо подвергается особому внутреннему членению (так в силлабо-тонической системе слово членится на слоги или, если он односложно, как «стол», «ствол», «дом», теряет статус слова и получает статус слога); получает новую упорядоченность; выдает неоднородность составляющих его (или вычленяемых в нем) элементов и обретает новую эквивалентность этих же элементов по двум противоположным признакам — «сильный/слабый»; разворачивается во времени либо в пространстве. Короче говоря, ритмический ряд разбивает объект (речь или архитектурное сооружение) на некоторые элементы и организует по иным критериям, т. е. *п е р е с т р а и в а е т* его, переводит из одной организации в другую (а шире — из одной семиотической системы в иную), либо же, в некоторых случаях, ликвидирует естественное стихийное,*

«неорганизованное» состояние данного объекта. Более того, ритм выводит объекты из их статического состояния, динамизирует их, так как предполагает некоторую последовательность чередования разных элементов: переход — по крайней мере нашего восприятия — от одного к другому, а также заставляет реципиента различать, сопоставлять и противопоставлять опознанные элементы в обнаруженной регулярности позиций (сильных и слабых).

Все эти свойства ритма настолько абстрактны, что говорить о его значении (семантике) вряд ли возможно. Более того, ритм, как видно, является некоторой операцией, производимой на конкретном материале (например, на речевом потоке), операцией, при помощи которой данный материал может быть упорядочен, организован. Если взглянуть на ритм со стороны его противопоставления, то он состоит в погашении беспорядка и ликвидации недискретности. И дальше, если дискретность есть вычленение в материале некоторых признаков (отличий), а упорядоченность — подбор вычлененных элементов по какому-то определенному критерию либо признаку (см. 1.2–1.3), то ритм можно понимать именно как систематизацию или классификацию материала (его элементов) по наличию либо отсутствию некоторого дополнительного признака. Таким образом, не имея собственной семантики, ритм упорядочивает семантические элементы иного уровня — по крайней мере собственной семантики подверженного ритмической перестройке материала. Объединенные в один класс элементы ритм заставляет рассматривать как своего рода синонимы (эквиваленты), разные выражения некоторого неизменного смысла. Это предположение не противоречит современной точке зрения на смысл в новейшей лингвистике. Так, например, математическая лингвистика утверждает, что «смысл есть инвариант синонимичных преобразований» языка (Гладкий, Мельчук 1969, с. 154, см. также с. 107 и след.). Последнее обстоятельство хорошо согласуется и с тем фактом, что в художественном произведении все стремится стать эквивалентным друг другу, хотя эта эквиваленция и не тождественна системе общезыковых эквиваленций (напомним, что по концепции Смирнова художественная речь есть «повтор прекращенного повтора» — см. 5.10). Тем не менее понятие самого явления «инварианта» или «инвариантного смысла» остается пока не разработанным. Еще меньше разработана современной наукой связь ритма со смыслом (но см.: М. Лотман 1989). Предлагаемые здесь рассуждения тоже не отвечают на этот вопрос — их следует читать лишь в аспекте предположений, но никак не решений и ответов.

Как кажется, понять явление ритма — по крайней мере предварительно — должно нам помочь рассмотрение функций ритма. По всей вероятности, в данном случае целесообразно подходить к ритму с двух разных сторон: со стороны «автора», т. е. личности, создающей ритмическое образование, и со стороны «реципиента», т. е. личности, воспринимающей некое уже готовое ритмическое образование. Для этого, однако, необходимо предварительно остановиться на проблеме личности, и даже шире — на проблеме живого организма вообще.

6.2. ЛИЧНОСТЬ И РИТМ

Основная черта жизни или живого организма определяется современной биологией как «стремление сохранить собственный, индивидуальный порядок» (Kępiński 1974, s. 37). Сохранение же этого порядка возможно при двух условиях. При так называемом балансе энергии, «когда поступление энергии от источника за определенное время в точности равно потерям энергии за этот же период времени» (Жинкин 1963, с. 223). И при так называемой персеверации, которая состоит в повторении одних и тех же деятельных структур и на которой базируется формирование рефлексов, навыков, позволяющих противостоять внешней среде и вступать с ней во взаимодействие (см.: Kępiński 1974, s. 37 и след.). Неравномерность внешней среды, изменчивость ее воздействия на организм заставляет этот же организм постоянно перестраиваться и соответственно регулировать расход энергии. Поэтому в каждом живом организме можно обнаружить два типа реакций: мобилизацию и релаксацию. Как предполагается,

[...] быстрые реакции мобилизации имеют в своей основе столь же быстрые процессы секреции гормонов действия, главным образом группы адреналина. Быстрая импульсация секреции адреналина обуславливает готовность организма к последующим активным действиям (если они оказываются необходимыми). При отсутствии такой необходимости реакция мобилизации сменяется успокоением — релаксацией, основанной на разрушении выделившихся ранее гормонов действия. Для процессов разрушения адреналина и подобных ему гормонов характерны более длительные времена — порядка нескольких секунд. Таким образом, динамика процесса привлечения внимания, настороженности, кратковременной мобилизации однократным внешним стимулом имеет вид импульса, с крутым передним фронтом и медленным последующим спадом.

Закономерное повторение импульсов, возбуждающих внимание, приводит к более длительной мобилизации, которая должна обеспечивать совершение возможных действий. Для этого необходимы перераспределение тонуса кровеносных сосудов, локальные изменения скорости кровотока, изменение (увеличение) уровня глюкозы в крови, общее повышение тонуса работы центральной нервной системы. Характерное время включения этой более длительной мобилизации составляет десятки секунд — минуты. Релаксация этой системы, возвращение к покою, продолжается несколько минут. Колебания здесь также имеют вид резких подъемов и относительно медленных спадов (Шноль, Замятин 1974, с. 291).

Для физиологических (биохимических и биофизических) процессов функционирования разных систем человеческого организма «характерны времена порядка долей секунд — минут — десятков минут» и даже часов и суток (Шноль, Замятин 1974, с. 290, 291). Иначе говоря, в нашем организме заложены разнообразные ритмы, разнообразные периоды колебаний активности и покоя, мобилизации и релаксации.

Среди огромного разнообразия биологических ритмов нашего организма современная наука особо вычленяет «ритм эмоциональной жизни» и «ритм бодрствования», причем многочисленные опыты подсказывают, что «колебания эмоциональной жизни протекают независимо от колебаний уровня сознания» (Kępiński 1974, s. 210), что во сне или в дремотном состоянии колебания настроений переживаются так же интенсивно, как и наяву (в бодрствующем со-

стоянии). «Более того, — говорит Keřiński (там же, с. 210), — сосредоточенное внимание часто влечет за собой смягчение эмоционального напряжения». И наоборот,

[...] контакт с окружающей средой смягчает обычно эмоции и настроения [...]. Отключение же от действительности усиливает свободу эмоциональных колебаний, как в положительном, так и в отрицательном направлении. В этом легко убедиться, осознав, например, чувства любви, ненависти, пустоты, переживаемые в моменты отключения от окружающей нас среды, и расценив, в какой степени эти чувства достигают иногда зенита в сновидениях (Keřiński 1974, s. 221).

Современная психиатрия располагает и еще одним небезынтересным понятием — понятием «колорит». Keřiński (там же, с. 206) это понятие определяет так:

[...] под колоритом чьего-нибудь мира мы будем понимать его эмоциональную атмосферу — настроение, жизненную динамику, эмоциональное отношение человека к самому себе и к окружающему.

И далее (там же, с. 206–208):

[...] колорит является таким свойством видимого мира, которое, не меняя его сущности, т. е. структуры и тематики, одновременно меняет решительно всё и приводит к тому, что одна и та же картина в измененной окраске становится совершенно иной картиной. И эта изменчивость в постоянстве является основной чертой нашей эмоциональной жизни. [...]

Другим свойством колорита является его вездесущность; любой видимый предмет имеет свою окраску. Нечто подобное происходит и в случае эмоциональной жизни — она пронизывает всякое переживание. Наименьшая подробность обладает своим эмоциональным знаком. Вопреки тому, что обычно говорят, нет ничего «эмоционально безразличного». Эти слова определяют лишь дистанцию, которую мы стремимся сохранить по отношению к данному предмету [...].

Третье свойство колорита имеет методический характер. В рассматриваемом образе труднее всего определить его колорит. [...] Если более или менее точно можно передать тематику и структуру (эмоционального компонента переживаний. — Е. Ф.), то, описывая эмоциональное состояние, мы всегда сталкиваемся с отсутствием соответствующих, нужных определений — язык просто слишком беден [...]

[...] Если импульсом, вызывающим эмоциональный резонанс, является слово, то оно действует не как символ, упрощающий и свертывающий множество аналогичных ситуаций в один знак, но как сигнал, освобождающий данное эмоциональное состояние. Кстати, значительно более действенным сигналом в случае передачи эмоциональных состояний являются невербальные раздражители: слуховые, зрительные, осязательные, обонятельные и т. д. (говоря на языке Павлова: принадлежащие первой сигнальной системе). [...]

[...] чувство является чем-то гораздо более первичным. И лишь потом вокруг него нарастает тема и структура. Чувство любви порождает предмет и причину этого чувства. [...]

Зависимость тематики и структуры переживаний от эмоциональной жизни особенно выразительна в психиатрии, где неоднократно чувства вызывают фиктивный образ действительности и ложные причинные связи.

Колорит, подобно всем остальным биологическим процессам, обладает своим ритмом, своими колебаниями (Keřiński 1974, s. 212):

Частота колорита бывает разная. Мелкие колебания, имеющие место в течение дня, налагаются на более длинные волны, которые могут удерживаться в продолжение недель, месяцев и

даже лет. Кроме того, существует основной колорит, более светлый или более темный, удерживающийся [...] всю жизнь. Иногда говорят о радости жизни, присущей одним людям и отсутствующей у других [...]. Колорит может меняться в зависимости от возраста.

Биологические и эмоциональные ритмы человека отражаются и на более высоких уровнях поведения, особенно — на его жестах, предваряющих те или иные движения. Поэтому на любую материально оформленную продукцию человека можно взглянуть со стороны жеста, взглянуть на нее как на закреплённый жест. Конечно, при опознании и определении смыслов обнаруженных жестов возникают огромные трудности, но можно предположить, что решение этой проблемы привело бы одновременно и к решению многих проблем, связанных с явлением ритма. В этом смысле науке о ритме в художественных произведениях полезно было бы учитывать достижения и наблюдения графологии. Как раз графология подходит к письму как к «зафиксированному жесту» и читает смыслы именно этих жестов (ср.: Gille 1971, s. 182). Так, например, согласно графологии, нажим пера — это проявление психической энергии, сопряженной с динамическим рефлексом, а тонкие линии и паузы между словами — проявление релаксационных процессов, при которых на первое место выдвигаются личностные аспекты субъекта, его «колорит» (там же, с. 185). «В нажиме пера, — говорит графология (там же, с. 191), — пишущий выражает свою потенциальную энергию, а в скорости письма — свою реализаторскую активность». И несколько далее (там же, с. 202): «левая часть подписи соответствует первоначальной установке "я" ее автора, его интимному началу. [...] конец же подписи соответствует его отношению к другим».

Если теперь предположить, что наблюдаемые нами ритмы в художественных произведениях являют собой отражение внутренних жестов и стоящих за ними биологических ритмов, то из этого следовало бы, что, во-первых, ритм не изобретение и не «украшение» произведения, а манифестация внутренней потребности человека; во-вторых же — ритм передает уже ощущаемое, но еще не осознанное автором и являет собой первоначальную, базисную артикуляцию (расчленение) недискретных ощущений, на которой постепенно надстраивается артикуляция (расчленение) иных порядков вплоть до семантического (осознаваемого). В какой-то мере иерархию уровней произведения можно понимать как иерархическую цепь «переводов» (перекодировок) с одного «языка» (скажем, сенсорного) на другой (например, голосовой или интонационный). Таково, например, «вышагивание» и «мычание» стихов у Маяковского в *Как делать стихи?* (см. 6.3). Такова и «ходьба» лирического «Я»-«поэта» или некоторых персонажей в произведении Пастернака: она всегда стихо- или вообще искусствоведенна и предваряет выход Пастернаковского «Я» или героя в измерение «поэтического», которое часто называется у Пастернака «второй вселенной» и «вторым рождением» (а фактически является «перерождением» и знаменует собой мену семиотического и онтологического статуса).

Само собой разумеется, что при любом переводе имеет место потеря информации, ее видоизменение. Как говорит кибернетика, занимающаяся преобразованием информации, «на выходе из машины никогда не может быть больше информации, чем было на ее входе» (Шемякин 1963, с. 10). И если бы произведение искусства давало только результат преобразований, то мы бы получали сильно обедненную чистую семантику (типа математических формул). Тем временем, произведение искусства не может существовать без своего закрепителя (физического и семиотического носителя), в преобразовании которого и сохраняются следы предшествующих трансформационных операций. В случае произведения искусства мы имеем дело со всей «машиной» целиком и одновременно наблюдаем «вход» и «выход» (ср. 1.1–1.2 и 5.10). Поэтому то, что теряется при семантизации в вербализации, сохраняется на более низких — несемантизированных и невербализированных — его уровнях. В результате, по этой концепции, ритмические уровни произведения должны хранить в себе комплексную «неосознанную» информацию.

Если это так и если отдельные уровни художественного произведения взаимосвязаны по трансформационному принципу, то на проблему ритма в частности (а на проблему иерархического строения произведения вообще) можно взглянуть также и со стороны связности. Когда говорят о связности текста, подразумевают под этим прежде всего связанность с и н т а к с и ч е с к у ю. В данном же случае понятие связности приходится переформулировать, расширить его на систему преобразований-трансформаций как между отдельными уровнями, так и между отдельными состояниями этих уровней, получающих вид цепочки последовательностей в искусствах временного характера. Чтобы полнее осмыслить эту проблему, удобнее всего воспользоваться формулировкой связности, предложенной Жинкиным, помня о том, что вместо термина «связность» Жинкин употребляет эквивалентный ему термин «когерентность»:

Будем называть системой такую совокупность элементов, каждый из которых в той или иной мере связан с какими-то другими элементами той же системы. Когерентность, или взаимосвязанность элементов, позволяет судить о недоступных наблюдению элементах, если известна работа некоторой совокупности элементов той же системы.

Иначе говоря, всякая система обладает избыточной информацией; когерентность есть не что иное, как некоторая величина информации, содержащаяся в одних элементах, о наличии или функциях других (Жинкин 1963, с. 221).

И еще одна выдержка из той же работы (там же, с. 267–269):

Совершенно очевидно, что ряд звуков, если они генерируются в одной и той же фонационной системе, не нанизываются друг за другом подобно бусам на нитку. Между звуками всегда появится переходный акустический процесс, даже если каждый из них возбужден разными генераторами — в одном случае шумовым (к) и генератором основной частоты (а). Зарегистрированное явление интересно в том смысле, что здесь показаны переходные, подготовительные движения голосовых мышц (генератора основной частоты) в момент работы шумового генератора (к). Это экспериментально подтверждает представленный выше дедуктивный расчет ступеней переходных процессов. Гортань должна перестраиваться в любых переходах от звука к звуку, будут ли в этом ряду гласные или согласные — сонорные, шумные или звонкие.

Из всего этого вытекает, что центральное управление в своих энергетических расчетах антиципирует, или упреждает, предстоящий произнесению элемент в момент произнесения предшествующего элемента. Регулируемая операция упреждения предстоящего элемента и удержания уже произнесенного позволяет дискретный ряд *a; b; c; d* перевести в непрерывный слоговой ряд *abcd*. Тогда весь ряд приобретает избыточность: *a* информирует о *b*; *b* содержит информацию об *a* и *c*; *c* информирует о *d* и т. д. Физиологически это явление было раскрыто И. П. Павловым в учении о системности коры большого мозга, в частности в учении о стереотипе. В выработанном стереотипе достаточно запустить первый элемент *a*, и тогда все остальные сработают по заданной программе. [...]

Надо сказать, что расчет упреждения буквально пронизывает всю работу центрального нервного аппарата и является одной из самых основных логических операций управления и регулирования. Например, без упреждения нельзя произнести грамматически законченной фразы, так как грамматический стереотип заранее предreshает связь произносимого слова за словом, следующим за ним. Нельзя не антиципировать и будущих фраз составляемого текста, так как иначе потеряется связность изложения.

Прежде чем человек начал говорить, он поворачивает лицо к партнеру, его взгляд и жест предшествует речи — все это явления упреждения.

При иерархическом подходе к строению художественного произведения поиск исходного упреждения, исходного антиципирующего момента должен, по всей вероятности, привести к сенсорным толчкам и к стоящим за ними биологическим ритмам. И в этом смысле вся основная информация произведения содержится уже в его ритме — остальные же уровни являют собой лишь очередные преобразования исходной неосознанной и нерасчлененной информации.

Если, в свою очередь, рассматривать ритмический ряд произведения в его последовательности от начала текста к концу, то, в свете теории упреждения, станет ясно, почему, несмотря на всю внутреннюю вариативность отдельных ритмических звеньев, весь этот текст или ритм не выходит за пределы некоторого «ритмического образца», с одной стороны, а с другой — почему начальное ритмическое звено всегда строже и регулярнее, чем последующие, почему начальные стихи реализуют ритмический образец или инвариант, а последующие являют собой его вариации.

Этот принцип не противоречит раньше сказанному о повторе (см. вводные замечания в главе 6.0). Наоборот, он показывает, что в разбираемой там фразе «Гора горевала» глагол «горевала» — уже не только общезыковая лексема, но и лексема, заданная отправным словом «гора», и может рассматриваться как «иносемиотичный» дериват (вариант) «горы», не утрачивающий, конечно, и своей связи с общезыковой единицей «горевать». Еще интереснее в данном отношении следующая парадигма мотивов из *Весны* (1917 года) Пастернака «нечистоты» → «грязь» → «лимон» → «болото» → «белое пламя». Все очередные звенья этой парадигмы вводятся в текст не извне, не по авторской прихоти, а являют собой семантическую трансформацию предыдущих. Так, «белое» выведено из «болота», которое этимологически связано с «блестеть, сверкать, быть белым»; «болото», в свою очередь, выведено из этимонов заимствованного слова «лимон» (ср. греч. *leimon* или итальянское *limo*, означающие именно «ил, болото, грязь»); а «лимон» в этом свете появляется вовсе не произвольно, он — всего

лишь иноязычное наименование прежде введенных в текст «грязи» и «нечистот».

По этому принципу строится распространенный у авангардистов жанр «вариаций» (ср. характерные для Пастернака заглавия и образования *Темы и вариации* или *Тема с вариациями*), где каждая очередная вариация не нечто новое, а трансформация отправной «темы» и предшественниц-вариаций. Такой же характер носит в XX веке внимание к «черновикам», «заготовкам», которые часто рассматриваются не как отброшенные автором «пред-тексты», а как органические составные звенья более крупного текстового образования от замысла до финального беловика. И это не только исследовательская практика XX века, но и практика самих художников (ср. начинающийся с Пикассо обычай показывать на выставках все предварительные эскизы; также и Пастернак в конце 20-х годов нового почти ничего не пишет — он «переписывает» или, точнее, варьирует-трансформирует написанное им в ранний период, этим самым ничуть не упраздняя прежнего, наоборот — от читателя требуется знание тех, якобы перебеливаемых и упрощаемых, текстов).

Предлагаемая тут точка зрения, т. е. трансформационный подход, заставляет несколько иначе взглянуть и на самый текст произведения, на его статус. В ее свете художественный текст из окончательного стабильного продукта (как мы привыкли со школьной скамьи его воспринимать) превращается в трансформирующий механизм, который введенную в начале информацию подвергает переработке и выдает ее в финале в ином виде и с иным планом выражения. В пределах отдельных уровней показать эту работу трансформирующего механизма относительно легко (ср. пример с парадигмой из *Весны*, где «нечистоты» трансформируются в финальный «свет»). Гораздо сложнее обстоит дело с межуровневыми трансформациями. Эта проблема нередко ставится в литературоведении, но не решена, и ее разработка — дело будущего. Только в порядке гипотезы тут можно сказать, что каждый очередной уровень являет собой семантический повтор предыдущего, но с меной как плана выражения, так и семиотики. Ритму в этом отношении положена, видимо, первостепенная роль. Будучи значимым компонентом произведения, он одновременно работает и как трансформирующее устройство. Не будучи явлением исконно языковым, он перестраивает речевой поток, членит его на иные (скажем, слоговые или интонационные) единицы и вновь их собирает в одно целое. В результате ритм выдает «такое же», но не «то же». Аналогичным образом ведет себя и зеркало: показывает «такое же», но семиотически и даже семантически уже «не то же». Среди литературных жанров ближе всего к зеркалу и ритму жанр палиндрома. Так, слово «потоп», прочитанное в обратном направлении как «потоп», имеет уже иной статус и иную семиотику (в частности, обратное «потоп» тут можно воспринимать как извлеченную из слова «потоп» его чистую «сему», т. е. не как слово, а как умозрительный феномен; недаром жанр палиндрома привлекал такое пристальное внимание наиболее умозрительного и наиболее «за-умного» поэта XX века — Велимира Хлебникова; см. хотя бы его поэму *Разин*).

Палиндром как трансформирующий жанр предполагает три фазы восприятия текста: прямое его прочтение, побуквенный (или пословный) обратный перебор речевого потока и, наконец, осмысление результата перебора (т. е. обратного прочтения). Промежуточная фаза — перебор по фонемам, буквам или словам — заставляет все сообщение «увидеть зараз», ввести в него одновременность и статику (ср. по этому поводу замечания в: Лотман 1984а, с. 19–23 и Лотман 1973, с. 227–243), после чего и следует обратное прочтение (иногда такого же, а иногда иронического или прямо противоположного скрытого смысла данного текста; таковы, в частности, иронические палиндромы, именуемые «раками» у Кохановского. Но это, собственно, значит, что из одного текста (прямой порядок чтения) тут создается иной текст (обратный порядок чтения) и что соотношение между этими двумя текстами носит трансформационный характер: одно и то же, но в разных семиотиках или, так сказать, на разных языках (подробнее см. Faruqi 1988f).

Легко увидеть, что и ритм «останавливает» текст, налагает на него статику своими повторами, заставляет увидеть не последовательность, а парадигму эквивалентных единиц (на низшем уровне — слогов, на несколько высшем — стоп, затем — стихов и, наконец, строф), что родственно членению на фонемы или буквы в палиндроме. Очередная задача читателя — вновь превратить полученную парадигму в текстовую последовательность. Само собой разумеется, что теперь, хотя текст и будет совпадать с отправным, он не будет ему тождественным, так как теперь он будет состоять из единиц иного порядка, иной системы. Данный механизм лучше всего замечен там, где в стихах вводится межстиховой или межстрофный перенос (enjambement), когда при прямом лингвистическом чтении слово в позиции переноса имеет одно значение в силу его вхождения в синтаксическую (общезыковую) конструкцию и другое — в силу его принадлежности к ритмической единице «стих» (популярно: строка). Как и в палиндроме, вместо одного слова («потоп», «Разин») тут наличествуют два («потоп», «низаР»), принадлежащие разным системам, хотя по плану выражения, формально, совпадающие друг с другом. Вот два примера из Цветаевой (детально они разбираются в: Зубова 1987, с. 32–35). Первый — из стихотворения *Какой-нибудь предок мой был скрипач...*:

Плохой товарищ он был, — лихой
И ласковый был любовник!

Второй — из *Стихов к Пушкину*:

Пушкин — тога, Пушкин — схи́ма,
Пушкин — мера, Пушкин — гра́нь...
Пушкин, Пушкин, Пушкин — и́мя
Благородное — как брань

Площадную — попугаи.

—Пушкин? Очень испугали!

Входя в свой стих, «лихой» активизирует свою связь с 'плохой, злой, вредоносный'; входя же в синтаксическую конструкцию «лихой и ласковый», обнаруживает смысл 'смелый, храбрый; удалой; бойкий; ловкий, искусный' «Брань» в своем стихе — архаизм со значением 'битва, бой', но и 'защита, оружие' (что и получает свою санкцию в этимоне имени «Пушкин» — 'пушка'). Как единица лингвистического сообщения, т. е. фразы «как брань площадную», слово «брань» значит 'ругань, ругательство'. Контаминация в одном плане выражения разноструктурных единиц усложняет их семантику, но не отменяет факта их разносистемности или — буквальнее — разноязычности (это же явление стоит и за словом «лимон» у Пастернака, где оно и 'лимон' и 'грязь-болото').

Ошибочно было бы считать, что палиндром или ритм ликвидируют отправной лингвистический текст, что они отменяют его семантику. Наоборот, они ее усложняют, а нормативный текст заставляют выдать ту его информацию, которую из него не в состоянии извлечь нормативная конструкция.

6.3. РИТМ И ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС

Цикл *Тайны ремесла*, являющий собой своеобразную *ars poetica* Ахматовой (его детальный разбор см. в: Faryno 1980a; van der Eng-Liedmeier 1984, s. 122–132), открывается стихотворением *Творчество*:

Бывает так: какая-то истома;
В ушах не умолкает бой часов;
Вдали раскат стихающего грома.
Неузнанных и пленных голосов
Мне чудятся и жалобы и стоны,
Сужается какой-то тайный круг,
Но в этой бездне шепотов и звонов
Встает один, все победивший звук.
Так вокруг него непоправимо тихо,
Что слышно, как в лесу растет трава,
Как по земле идет с котомкой лихо...
Но вот уже слышались слова
И легких рифм сигнальные звоночки, —
Тогда я начинаю понимать,
И просто продиктованные строчки
Ложатся в белоснежную тетрадь.

Поскольку данный текст не является научным исследованием и поскольку излагаемое в нем автонаблюдение лирического «я» (имеющего статус лирического же внутритекстового 'поэта') входит в состав ахматовской поэтической системы (в поэтических системах Хлебникова, Пастернака или Цветаевой их «я»-поэты и 'автонаблюдения' совсем другие, хотя типологически и родственные), мы должны подойти к нему с известной осторожностью: не как к непосредственному утверждению, а лишь как к косвенному факту, позволяющему выдвинуть некоторые предположения (но не решения).

Стихотворение начинается с указания на некое непонятное, не осознанное состояние «Я»: «какая-то истома», кончается же вербализацией этого состояния («послышались слова»), пониманием («Тогда я начинаю понимать») и записью («продиктованные строчки Ложатся в белоснежную тетрадь»). Все промежуточные фазы даются в тексте в виде невербальных звуковых явлений: «бой часов»; «раскат грома»; «Неузнанных и пленных голосов [...] и жалобы и стоны»; «в этой бездне шепотов и звонов»; «звук»: так «тихо, Что слышно, как в лесу растет трава».

Однако эта соносфера не однородна. В ней можно вычленить две основные разновидности звуков: внешнего происхождения («бой часов» и «раскат грома») и внутреннего — все остальные звуки «(мне) чудятся», со «словами» включительно. Более того, выведенные наружу («в тетрадь») «строчки» — не что иное, как преобразование, конечный результат внутренней разновидности звуков. Отметим и еще одну дифференциацию данной соносферы: внутренняя разновидность тоже не однородна — в ней происходит отбор («С ужасом какой-то тайный круг») из огромного множества звуков (из «бездны шепотов и звонов») лишь одного звука («Встает один, всё победивший звук»), который преобразуется затем в «слова» и «строчки». Отметим в эту внутреннюю дифференциацию соносферы ахматовского «Я», спросим теперь, чему она может соответствовать в реальной (не поэтической) действительности (безотносительно к данному стихотворению и к его интерпретации).

Истома предполагает некоторую усталость, утомленность, понижение активности, ослабление связи с внешним миром; отъединенность от окружения и сосредоточенность на собственных ощущениях.

Неумолкающий бой часов можно понимать как сведение (редукцию) внешнего мира к однообразному ритмическому ряду, способствующему отключению от окружающей среды.

Стихающий раскат грома в контексте предыдущего стиха («В ушах не умолкает бой часов») можно читать как последнюю фазу выключения внимания «Я» и переход во внутреннее 'дремотное' состояние (легко обнаруживаемое в очередных двух стихах, а особенно в слове «мне чудятся»). На этом внешнее звуковое окружение «Я» обрывается. Располагая предварительными сведениями, данными в главе 6.2, истолковать этот шаг поведения «Я» совсем не сложно.

В нем легко опознается действие закона, который в психиатрии получил название «аутизма». Аутизм являет собой противоположность информационного метаболизма или взаимодействия с окружающим внешним миром, обмена информации с внешней средой. В таких случаях человек отключается от контактов с окружением и погружается в собственный (внутренний) мир. Явление аутизма свойственно каждому человеку. Как говорит Kępiński (1974, s. 181),

[...] периодическое «дозирование» аутизма даже очень нужно, хотя бы для того, чтобы обработать информационный материал, непрерывно поставляемый жизнью.

Обычно это явление возникает в случаях утомленности, понижения активности, сосредоточенного внимания на какой-нибудь проблеме. Спонтанное возникновение аутизма вызывается либо переутомленностью — чрезмерным напором информации извне (внешний мир в таких случаях должен быть слишком разнообразен), либо отсутствием информации извне (мир тогда должен быть однообразен, полностью предвидим). В рассматриваемом стихотворении Ахматовой выполняются оба этих условия: утомленность дана в виде «истомы», а однообразие — в виде «боя часов» (весь этот звуковой ряд обладает высокой степенью предсказуемости и этим почти целиком избыточен). Стереотипный избыточный ряд выключает «Я» из внешнего мира, создает нечто вроде «акустического экрана» и переводит это «Я» во внутреннюю сферу. В таком состоянии единственным миром личности становится ее внутренний мир (внешний же вообще исчезает).

Вторая фаза поведения ахматовского «Я» — это уже исключительно внутренний мир. После разрыва с внешним миром, после прекращения метаболизма

[...] происходит еще одно любопытное явление [...] которое лучше всего определяется термином «расщепление личности», конечно, в специфическом смысле. Это странное и одновременно характерное психическое изменение, всем нам отлично знакомое, заключается в том, что образы, появляющиеся в сновидении, не принимаются нами как порождение нашего собственного мозга. Они производят впечатление чего-то снисходящего к нам извне (Dolińska 1976, s. 18).

На самом же деле тут имеет место явление проекции — возникающие в центральной части рефлекторной дуги деятельные структуры проецируются нами во внешнюю среду и ведут себя так, как будто бы проходили через рецепторы и эффекторы и субъективно переживаются как действительность. Как говорит Kępiński (1974, s. 46),

В слуховых обманах уже давно замечены движения мускулов, связанных с речью, что позволяет предполагать, что больной сам создает свои галлюцинированные голоса.

Таким образом, внутренний звуковой континуум разбираемого стихотворения Ахматовой позволительно читать как вторую фазу погружения во внутренний мир, как погружение «Я» в галлюциногенное состояние. Но пока, однако, данный мир представляется несобраным, разобренным, аморфным и хаотическим. Необходим очередной шаг — организовать этот мир.

Любопытно, что полный аналог этого явления наблюдается в клиническом образе шизофренических заболеваний, состоящем из трех фаз. Первая — фаза ожидания, беспокойства, неуверенности и чувства, что что-то непременно произойдет и изменит данное состояние. Вторая фаза заключается в неожиданном откровении:

[...] прежний человек перестает существовать, рождается новый, который видит мир совершенно иными глазами. [...] И лишь в третьей фазе все начинает упорядочиваться в логическое целое [...]. Нет ничего, что каким-либо образом было связано друг с другом [...].

Обостряется теперь и наблюдательность; больной замечает случайные жесты, движения лица, обрывки разговора на улице, все воспринимается как имеющее непосредственное к нему отношение, нет ничего без значения [...]; все приобретает значение в результате факта, что любая мелочь втягивается в рождающуюся мнимую конструкцию (Kępiński 1974, s. 28–29).

В стихотворении *Творчество* мир «Я» начинает строго организовываться вокруг одного центра — «всё п о б е д и в ш е г о звука». Более точно определить критерий организации этого внутреннего мира или установить смысл возникшего в нем единого «звука» в рамках данного стихотворения уже нельзя: для этого требуется выход вовне, в контекст иных ахматовских произведений и знание общего ахматовского кода, где мотиву «звук» положена особая семиотическая позиция, а его значение восходит к романтической традиции (Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Фет). Но интерпретация текста теперь не входит в наши задачи. Теперь для нас существеннее другое.

Во-первых, то, что творческий процесс требует отключения от внешнего мира и погружения в себя. Такому отключению может способствовать жесткая ритмическая организация либо окружающего мира, либо же самого поведения автора (создающего субъекта). Во-вторых, то, что погружение в себя есть не что иное, как погружение в накопленную в «я» информацию, подлежащую организации и переработке. А с другой стороны, то, что данная информация находится в свободном, несвязанном виде. В-третьих же, то, что необходимо отыскание некоторого критерия организации, объединяющего все накопленное. Таким самым первичным критерием является, по всей вероятности, ритм, работающий двояко: расшатывающий имеющиеся связи и устанавливающий новые, вырабатывающий, по крайней мере, новые эквивалентности (ср. у Ахматовой переход от монотонии «боя часов» к «хаосу звуков» и «единому звуковому потоку», который затем членится на эквивалентные повторяющиеся единицы — «стихи»-«строчки» с их «рифмами» как «делimitаторами»-«повторами»: «легких рифм сигнальные звоночки», где «сигнальные звоночки» — такие же сигналы-звонки конца строк, как и в случае печатных машинок). Чтобы полнее убедиться в последнем явлении, приведем теперь отрывки из внехудожественного автонаблюдения Маяковского при сочинении стихотворения *Сергею Есенину* (статья *Как делать стихи?* в: Маяковский 1936, с. 335–338):

Я хожу, размахивая руками и мыча еще почти без слов, то укорачивая шаг, чтоб не мешать мычанию, то помычиваю быстрее, в такт шагам.

Так обстругивается и оформляется ритм — основа всякой поэтической вещи, проходящая через нее гулом. Постепенно из этого гула начинаешь вытаскивать слова.

Некоторые слова просто отскакивают и не возвращаются никогда, другие задерживаются, переворачиваются и выворачиваются по несколько десятков раз, пока не почувствуешь, что слово стало на место (это чувство, развиваемое вместе с опытом, и называется талантом). Первым чаще всего выявляется главное слово — главное слово, характеризующее смысл стиха, или слово, подлежащее рифмовке. Остальные слова приходят и вставляются в зависимости от главного. Когда уже основное готово, вдруг выступает ощущение, что ритм рвется — не хватает какого-то слога, звучика. Начинаешь снова перекачивать все слова, и работа доводит до исступления. [...]

Откуда приходит этот основной гул-ритм — неизвестно. Для меня это всякое повторение во мне звука, шума, покачивания или даже вообще повторение всякого явления, которое я выделяю звуком. Ритм может принести и шум повторяющегося моря, и прислуга, которая ежеутренне хлопает дверью и, повторяясь, плетется, шлепая, в моем сознании, и даже вращение земли [...]

Старание организовать движение, организовать звуки вокруг себя, находя ихний характер, ихние особенности, — это одна из главных постоянных поэтических работ — ритмические заготовки. Я не знаю, существует ли ритм вне меня или только во мне, скорей всего — во мне. Но для его пробуждения должен быть толчок [...]

Размер получается у меня в результате покрытия этого ритмического гула словами, словами, выдвигаемыми целевой установкой (все время спрашиваешь себя: А то ли это слово? А кому я его буду читать? А так ли оно поймется? и т. д.), словами, контролируруемыми высшим тактом, способностями, талантом. Сначала стих Есенину просто мычался, приблизительно так:

та-ра-ра (ра-ра) ра, ра-ра, ра (ра-ра)
 ра-ра-ри (ра-ра-ра) ра-ра (ра-ра-ра-ра),
 ра-ра-ра (ра-ра-ра-ра-ра-ри)
 ра-ра-ра (ра-ра-ра) ра-ра (ра) ра-ра.

Потом выясняются слова:

Вы ушли ра-ра-ра-ра-ра в мир иной.
 Может быть, летите ра-ра-ра-ра-ра-ра.
 Ни аванса вам, ни бабы, ни пивной.
 Ра-ра-ра (ра-ра-ра-ра) трезвость.

[...] Что же это за «рарара» проклятая и что же вместо нее вставить?

Процитированная выдержка не требует особых комментариев — и здесь мы наблюдаем те же стадии в становлении текста (стихотворного), что и в случае *Творчества* Ахматовой. С той лишь разницей, что тут фаза отключения от внешней среды выражена не «истомой», а ритмическими телодвижениями («Я хожу, размахивая руками [...] то укорачивая шаг [...] то помычиваю быстрее, в такт шагам»; «Старание организовать движение» и т. д.). У Пастернака эта фаза тематизируется либо, как уже говорилось, мотивом «ходьбы», либо мотивами «галлюциногенов» («одуряющие запахи», «спиртное», «курение» и т. п.); «галлюциногены» не чужды и Ахматовой — ср. хотя бы функцию мотивов «одуванчика», «дегтя», «плесени» и «лихорадки» в очередных, следующих за *Творчеством*, стихотворениях цикла *Тайны ремесла*, т. е. в *Мне ни к чему одические рати...* и *Муза*.

Кроме того, у Маяковского обращает на себя внимание замечание о «главном слове»: оно является тут своего рода репрезентантом всего смысла стихотворения («главное слово, характеризующее смысл стиха») и организующим центром для всех остальных слов (оно либо подлечит «рифмовке», либо «Остальные слова приходят и вставляются в зависимости от главного»). Легко догадаться, что это «слово» — уже оговаривавшийся отправной мотив, подлежащий многократному (на всех уровнях текста) дублированию-повтору. Автонаблюдение Маяковского — не научное исследование и сформулировано в терминах обычного культурного сознания, согласно которому «переворачивание» и «перекатывание» слов «по несколько десятков раз» воспринимается как элементарное

усилие «загнать» и «подогнать» их в определенный однородный ряд определенного размера. Тем временем, за ним стоит более фундаментальное явление — принцип палиндрома или энантиоморфизма, высвобождающий семиотическую значимость слов и их повторов (не обязательно буквальных: они могут быть всего лишь эквивалентны, создавать на определенных уровнях свои парадигмы, или же могут проявляться — на фонологическом уровне — в виде паронимических образований, вплоть до анаграмм).

И все-таки небезынтересно задаться вопросом: как понимать это «главное слово» Маяковского, в чем состоит его сущность, почему оно появляется в результате предварительного «вышагивания ритма-гула» и почему не наоборот — не слова иницируют ритм?

Не исключено, что понять это явление поможет известный в изобразительных искусствах закон дифференциации (Арнхейм 1974, с. 171):

[...] В соответствии с этим законом перцептивная особенность воспринимаемого объекта, пока она еще не дифференцирована, воспроизводится по возможности наипростейшим способом. Окружность — наиболее простая возможная форма, имеющаяся в распоряжении изобразительных средств. До тех пор пока форма не станет дифференцированной, окружность не будет символизировать обобщенного понятия круга, а будет означать любую форму вообще и никакую в частности. В мышлении и изобразительной деятельности взрослого человека объекты также часто выступают в виде точек, окружностей или сферических тел, когда их действительная форма неизвестна или не согласуется с ее назначением. Это относится и к нашему пониманию наимелчайших частиц в ядерной физике или к понятиям древнегреческих атомистов. [...]

Следовательно, ранние изображения окружностей предшествуют точному копированию специфической формы.

А несколько выше говорилось (там же, с. 170–171):

[...] как только на бумаге возникает круг, ребенок устанавливает контакт с подобной формой воспринимаемых объектов окружающей среды. Как ни один рисунок не появляется в результате желания скопировать ту или иную вещь, так и ни один объект, имеющий круглую форму, не копируется посредством окружности.

После того как ребенок, исследуя новые средства, открывает для себя, что его созидательная деятельность является изображением определенных вещей, окружность начинает служить ему для воспроизведения почти любых объектов вообще, таких, как фигура человека, дом, машина, книга и даже зубья пилы. [...] На стадии воспроизведения окружности форма вообще не дифференцируется. Окружность не символизирует обобщенного понятия о круге вообще, а означает только более общее свойство «вещественности», то есть компактность объемного объекта, который отличается от неопределенного фона.

А в заключении Арнхейм (там же, с. 201–202) пишет вот что:

Рассмотренные нами перцептивные и изобразительные характеристики являются более универсальными (потому что они являются более элементарными), чем самые живописные продукты 'индивидуальности'. Развитие изобразительной формы происходит на основе характерных свойств нервной системы, которая лишь в незначительной степени подвержена воздействию культурных и индивидуальных различий. Именно по этой причине детские рисунки во всем мире выглядят по своей сущности похожими друг на друга, а в произведениях искусства ранних исторических эпох различных цивилизаций имеется поразительное сходство. Хорошим примером служит универ-

сальное применение окружности и концентрическое расположение фигур. Как раз для этого случая Карл Юнг применил слово 'мандала', взятое им из санскрита. [...] Юнг ссылается на эти модели как на один из архетипов или один из коллективных образов, которые появляются всюду, потому что коллективное бессознательное, частью которого они являются, представляет собой безотносительное ко всем расовым различиям просто психическое выражение общности структуры мозга. Читатель признает мандалу как форму модели, изображающей лучи солнца. Она является характерной для начальной стадии дифференциации. Универсальное употребление этой модели в детских рисунках, по-видимому, объясняется потребностью детского разума в зрительном упорядочивании на низшем уровне сложности. В то же время подобные модели, по мере того как они подсознательно или сознательно формируются, способны символизировать самое глубокое интуитивное понимание природы космоса. Все это демонстрирует единство человеческого сознания, его умственных способностей, его психики, которое требует и создает одни и те же формы в наиболее глубинных слоях сенсорного восприятия и в подсознательном, из которого возникают различного рода видения и грезы.

Мысль о параллели между кругом и ритмом напрашивается сама собой (тем более что оба эти явления связаны с одним и тем же — правым — полушарием мозга, ведающим экстралингвистическими и не-лингвистическими структурами). Если окружность способна включать в себя любую материальную форму и символизировать глубинное понимание космоса в пространственных категориях, то для временных отношений как нельзя лучше соответствует р и т м. Кстати, и ритм содержит (и это, если учесть танцы, строящиеся по кругу, типа древних хороводов, или *rondo*, — отнюдь не чистая метафора) в себе идею круга: несмотря на свою внешне линейную последовательность, он реализуется только в п о в т о р е и этим самым ц и к л и ч е н. Иначе говоря, ритм можно рассматривать как располагаемый на временной оси интегрирующий круг: каждый очередной повтор, сохраняя дискретность предыдущего, это же предыдущее преобразует в более крупное целое (в новую, более крупную единицу). Второй стих по отношению к первому уже не два полустахия (в силлабической системе) и не четыре стопы (в ямбе), а «стих»; вторая строфа по отношению к первой уже не дискретный, скажем, катрен, а ритмическая единица «строфа» (аналогично строится и годовой счет времени: день в рамках недели уже не самостоятельная единица, а интегральная часть семидневного цикла и вряд ли можно сказать, что в бытовом и особенно народном сознании год состоит из 365 дней — он либо четырехчастная единица, либо единица 12–13-лунная). Как окружность предполагает самый общий смысл «вещественности» или «компактности объемного объекта» (по Арнхейму), так и самый общий смысл ритма можно определить как 'компактность', 'интегральность' и 'тождественность самому себе' во времени. Ритм вычленяет (изымает) длящиеся во времени объекты (движения, действия, звуковые потоки и т. д.) из общего потока времени и изменений и идентифицирует их как самостоятельные феномены, обладающие собственным 'временем' (подобно тому как всякая речь отмечена, что часто и выражается словами типа «теперь», «прежде», «потом» и др., собственным временным отсчетом от момента речевого акта, т. е. говорения или писания). На этом уровне сам по себе смысл ритма еще не дифференцирован. Но поскольку ритм форми-

рует изменчивость объекта во времени, то он способен принимать на себя смысл этой изменчивости этого объекта и дифференцироваться по критерию связанности с данным объектом. По этой, в частности, причине ритм текста (речевого потока) часто воспринимается нами и интерпретируется как ритм мира, о котором речь в данном тексте (тогда формально один и тот же ритм может толковаться или как ритм движения локомотива, ибо о локомотиве речь в тексте, или как ритм морских волн, ибо в тексте речь о море и волнах). По этой же причине определенные ритмы (стихотворные размеры) довольно быстро и относительно прочно закрепляются за определенными темами и жанрами, хотя тут немалую роль играет и сама ритмическая упорядоченность речевого потока, упорядоченность, которая ограничивает, например, репертуар словоформ по их длине и месту ударения, с одной стороны, а с другой — налагает некую селекцию на синтаксические конструкции. Так, в частности, польский тонический стих не дает возможности ни межстихового, ни, тем более, межстрофического переноса, а в его 4-акцентных образцах преобладает тенденция к чисто рематическим конструкциям вплоть до одноэлементных — однолексемных — назывных предложений; ср. яркую выраженность этого явления в *Марше* Бруно Ясенского — Bruno Jasieński, *Marsz*:

tra-ta-ta-tam. tra-ta-ta-tam.
tutaj. i tu. i tu. i tam.
jeden. siedem. czterysta — cztery.
panie. na głowach. mają. rajery.
damy. damy. tyle tych dam.
tamta. to tu. to tu. to tam.
w willi. nad morzem. płacze. skriabin.
obcas. karabin. obcas. karabin.
ludzie. ludzie. ludzie. do bram.
tra-ta-ta-tam. tra-ta-ta-tam.

Аналогично окружности, которая в своих изобразительных возможностях в одних случаях передает идею ‘круга вообще’, а в других моделирует мир (объекты) как ‘вещественные’ или ‘округлые’ (хотя вне рисунка они округлыми не бывают), ритм также в состоянии быть как ‘образом ритма’ (временной упорядоченности), так и моделирующим средством. В *Марше* Ясенского его ритм изображает ритм маршевого шага, но одновременно навязывает свое ‘маршевое членение’ отнюдь не марширующему миру — ср. последовательность стихов

w willi. nad morzem. płacze. skriabin, —

где мир никак не связан с маршем, и

obcas. karabin. obcas. karabin, —

где, в свою очередь, подразумевается марширующий отряд вооруженных солдат (но уже следующий стих навязывает свой ‘маршевый’ ритм рассыпающейся и

прячущейся по подъездам 'неритмической' толпе штатских, а последний — tra-ta-ta-tam. tra-ta-ta-tam — в отличие от первого tra-ta-ta-tam. tra-ta-ta-tam — уже не маршевое отбивание ритма шагов и барабана, а в том же ритме ономотопеическое изображение 'стрельбы').

Таким образом, смысловая дифференциация ритма появляется в тот момент, когда ритм из естественной последовательности возводится в ранг 'изобразительного средства', а точнее, моделирующего. Дифференция ритма, оказывается, синхронна с разнообразием (дифференцированностью) тематизированных и вербализованных элементов мира и речи и с их перераспределением по слабым и сильным позициям данного ритмического ряда. В случае словесного ритмического текста слова, действительно, «вытаскиваются» из первоначального ритма-смысла. «Главное слово», о котором говорит Маяковский, было бы, по этой концепции, первым шагом к вербализации смысла. Но для автора (поэта) оно все еще должно пребывать в недифференцированном состоянии: репрезентировать собой весь смысл задуманной вещи, а не являть собой частный компонент общего универсального смысла. Такое «главное слово» должно, по-видимому, быть похоже на слово из детской речи, а шире — на «слово» в н у т р е н н е й речи.

Вот, к примеру, небольшая выдержка из работы по психологии мышления и развития речи у ребенка (Шорохова 1966, s. 119–120):

Аналитико-синтетическая деятельность речевого анализатора с развитием ребенка проходит несколько ступеней. Вначале из общих речевых шумов ребенком постепенно выделяются комплексы речевых звуков. Процесс дифференциации этих звуков неразрывно связан с процессом их синтеза. В процессе образования слов из нескольких слогов большое значение имеет абсолютная сила раздражителя. Ребенок выделяет в слове как комплексном раздражителе наиболее сильные составные части. Наибольшую силу обычно имеет акцентируемый слог. Этот слог для ребенка в ранние периоды его развития служит носителем содержания предмета, обозначенного соответствующим словом. Ребенок оперирует этим слогом как самостоятельным словесным образованием.

При усовершенствовании аналитико-синтетической деятельности речевого анализатора к наиболее сильному слогу присоединяется менее сильный и еще позже — наиболее слабый. Часто слоги отдельных слов объединяются ребенком не в порядке их существования в слове, а в порядке уменьшения силы их воздействия, и только постепенно порядок слогов в слове начинает соответствовать закрепленному в данной языковой системе звуковому образу слова.

На пути выделения отдельных слов лежит еще одна ступень — объединение нескольких коротких словесных раздражителей или первых слогов длинных слов в одно нерасчлененное, целостное словесное образование. Ребенок, например, вместо слов «дай кушать» говорит «да-ку», «тетя Зина» — «тё-зи» и т. д.

Речевые реакции ребенка в виде отдельных слов являются результатом расчленения этого объединения на составляющие его части и присоединения к сохранившемуся слогу остальных слогов данного слова. Следовательно, закрепление словесного образа происходит как бы в результате двустороннего процесса: с одной стороны, в результате синтетического объединения отдельных слогов и слова, с другой — в результате выделения слов из обобщений, генерализованной реакции на цепи словесных раздражителей.

Согласно же концепции Вygотского, внутренняя речь или внутреннее слово выделяется следующим образом. На самом глубинном уровне вербального

мышления Выготский предполагает мотивацию. Очередной уровень — мысль, которая требует своего словесного оформления, но которая может пребывать в комплексном, не расчлененном и не оформленном словами состоянии. Затем такая мысль получает более оплощенное (материализованное) выражение на внутреннем слове. Внутреннее слово же являет собой все еще нерасчлененный универсальный смысл, охватывающий целый ряд аспектов одновременно. Дальше внутренний смысл слова переводится на внешние значения и, наконец, на внешние слова. Упрощая картину, можно сказать, что такому внутреннему слову на поверхности (в реализованном плане выражения) может соответствовать произвольно большое количество слов. Так, например, текст романа Гоголя *Мертвые души* можно понимать как развитие, расчленение смысла, заключенного в заглавном «внутреннем слове» «мертвые души» (см.: Wygotski 1971, s. 468–487).

Не сложно заметить, что на деле эта концепция весьма свободно может быть переформулирована в терминах повтора — на всех уровнях имеет место одно и то же (один и тот же смысл), но с разной степенью дискретности. Мы привыкли понимать под повтором соположенность повторяемого и повторяющего, т. е. видеть повтор только на оси последовательностей. Тем временем, точно так же повтор может реализоваться и на вертикальной оси и выстраиваться иерархически. Искусство, особенно литература, меняет эти обе оси местами и нередко «иерархический повтор» может наблюдаться именно как спроецированный на ось последовательностей. Такова может быть, например, последовательность «заглавие *Мертвые души* → текст, означенный этим заглавием» (ср. средневековые и барочные заглавия, являющие собой как бы расширенный промежуточный вариант между отсутствующим однословным «внутренним словом» и текстом как таковым, повторяющим то, что и было сказано в заглавии; можно даже вообразить такую парадоксальную ситуацию, когда заглавие окажется шире и длиннее самого текста произведения; этому явлению родственны анаграмматические тексты, которые загаданное и искомое имя выводят в своем финале — ср. хотя бы сонет Иванова *Есть мощный звук: немолчною волной...*, разбиравшийся в главе 1.1). Аналогична также и проекция, несомненно, иерархической последовательности так называемой внутренней формы слова. Так, в парадигме «лимон — болото — белым пламенем» мотив «белый» выведен из «болота» как его забытое первоначальное значение, а «болото», в свою очередь, и семантический повтор, и более древний этимон заимствованного слова «лимон» (см. 6.2).

Ритм, однако, нельзя отождествлять с отправным смыслом, подлежащим вербализации. Нейросемиотика, не вычеркивая Выготского из своего наследия, а перечитывая его по-своему и в свете новых лабораторных экспериментов и исследований, предполагает диалогические и диалектические отношения между недискретными кодами, за которые отвечает правое полушарие, и языковым дискретным кодом, за который ответственно левое (ср. хотя бы: Иванов 1978;

Лотман 1981a, b, 1984a, 1973c; пространный обзор литературы по этому вопросу в: Kordys 1988). Поэтому, когда мы говорим о внутреннем слове Выготского, то тут речь идет о языке. Когда же говорится о слогах и об опознавании слов по «наиболее сильному слогу» ребенком (см. выдержку выше из работы Шороховой), то речь идет об экстралингвистических единицах (не входящих в состав языкового кода), не имеющих статуса значимых единиц языка типа морфем. Это единицы акустического речевого потока. Входя в контакт со значимыми единицами (словами или синтагмами), они перестраивают эти единицы, а ритм с его повтором закрепляет их и эквивалентизирует и извлекает или, иначе актуализирует нефиксированные смыслы речи. Информация, то, что подлежит сообщению, сводилась бы в этом случае к дифференцирующим признакам в аналогичных эквивалентных позициях. От общего неосознанного смысла ритм, говоря словами Маяковского, постепенно «откалывает», отрывает или отчуждает смыслы более специализированные (что не означает, будто они всегда получают свое отдельное выражение в виде отдельных словоформ). В творческом акте (и в доступном нам его «продукте» — произведении) ритм раскачивает основной смысл и продвигает его дифференциацию, не ликвидируя, однако, целостности этого смысла (ср. показательное с этой точки зрения исследование: Лотман 1973c).

Как может быть не выражен отдельной словоформой «финальный» смысл, так может быть не выражен отдельной словоформой и смысл исходный. Вот элементарный пример из стихотворения Цветаевой *Простоволосая Агарь* — *сизжу...* из цикла *Отрок*:

Забывши: «Верую», купель, потир, —
Справа-налево в них читаю — мир!

Наивно было бы считать, что слово «мир!» тут тождественно общезыковой лексеме «мир». Оно всегда лишь омоним, полученный путем оставшегося за текстом процесса «обкатывания» и «перекачивая» слов. В данном случае отправная лексема легко реконструируется как «Рим», а результат — «мир!» — является ее обратным прочтением (по принципу палиндрома) «Справа-налево». На семантическом уровне трансформация «Рим — мир!» покоится тут на библейской истории Агари (*Быт.* 16: 1–15; 21: 9–17), на интертекстуальных связях с *Пророком* Пушкина и на традиции этимологизировать и семантизировать топоним «Рим», в частности, как греч. *Ῥώμη*, *Ῥώμα* — ‘сила’ (ср. некоторые замечания о традиции словоформы «Рим» в русской поэзии XIX–XX века в: Топоров 1987, с. 196–215). Семантика данного текста показывает и другое. Перестройка или трансформация «Рима» в «мир!» отнюдь не формальна. Она одновременно извлекает из «Рима» культурно закрепленное за Римом коннотационное значение ‘мир (свет)’, которое базируется в свою очередь на древней эквиваленции ‘город = мир, модель мирового устройства’ и на античной эквиваленции ‘Рим = город’ (в римские времена ‘городом’ был только Рим, остальные города имели иной статус — муниципиев). Конечно, сами по себе ритм и предварительное

«обкатывание» слов ведут, так сказать, к произвольным, чисто формальным трансформациям и эквиваленциям. Но информационно существенными являются только те, которые высвобождают родственную семантику между трансформируемым и получаемыми трансформами. Среди них, конечно, возникает немало каламбуров (ср., например, послоговое — ритмическое, согласно с силлаботонической системой стихосложения — прочтение Алексеем Крученых произведений Пушкина в его знаменитом эссе *500 новых каламбуров Пушкина*). Следующий же шаг — отсеивание каламбурных образований в отдельный юмористический или сатирический жанр и сохранение образований с более устойчивой (закрепленной в культурной традиции) системой коннотаций (каламбуры же, как правило, окказиональны и импровизационны). За цветаевским преобразованием «Рим → мир!» стоит тот же механизм, что и за всяким каламбуром, но — в отличие от каламбура — огромная культурная традиция, которую эта трансформация и вводит в смысловой объем данного текста. Вот эта селекция выявляемых ритмом коннотационных потенций и имеется в виду Маяковским, когда он говорит о чувстве и таланте ощущать, «что слово стало на место», или когда спрашивает «А то ли это слово? А кому я его буду читать? А так ли оно поймется?» (см. выдержку выше).

С данной точки зрения ритм не столько самостоятельный элемент текста, сколько механизм трансформаций. Он не только устанавливает эквиваленцию между собственными ритмическими единицами (и их вербальным заполнением), но и ведает семантической связью между отправными смысловыми единицами (подлежащими трансформации) и их трансформантами (результатами трансформации якобы чисто формальной перестройки речевого потока). В этом понимании создаваемые ритмом эквиваленции родственны павловскому пониманию а с с о ц и а ц и и. По Павлову (цит. по: Шорохова 1966, с. 86):

Ассоциация — это есть родовое понятие, т. е. соединение того, что было раньше разделено, объединено, обобщение двух пунктов в функциональном отношении, слитие их в одну ассоциацию, а условный рефлекс — это есть видовое понятие. Это тоже, конечно, есть соединение двух пунктов, которые раньше не были соединены, но это частный случай такого соединения, имеющий определенное биологическое значение.

В дальнейшем изложении той же статьи (Шорохова 1966, с. 87) говорится:

Павловской школой были получены факты, свидетельствующие о возможности образования связей между индифферентными раздражителями. [...] Изучая кривую адаптации к свету, А. О. Долин в момент, когда кривая достигла вершины (при возвращении зрения к нормальному состоянию) применил метроном. В этих условиях метроном никакого влияния на кривую адаптации не оказывал. Соединение действия метронома с действием света, которое нарушало кривую адаптации, привело к тому, что после нескольких сочетаний метроном стал производить совершенно то же действие, которое производил свет.

По этому поводу И. П. Павлов говорил: «Произошло это таким образом, что звуковая клетка соединялась, ассоциировалась со зрительной, световой клеткой. Внешняя энергия метронома перешла в виде раздражительного процесса в световую клетку и проделала то же самое, что сделал бы свет».

Описанный тут эксперимент показывает, как устанавливается эквиваленция вплоть до взаимозаменяемости между «светом» и «метрономом». Первоначально разъединенные, обособленные, они получили тут один и тот же общий смысл. Правда, «метроном» и «свет», несмотря на то что воспринимаются разными органами (ухом и глазом), принадлежит к одному и тому же «ведомству» правого полушария. Тем не менее аналогичным образом работают и ассоциации информативных единиц между обоими полушариями. Устанавливая эквиваленцию, ритм производит то же самое действие: разрозненные, внешне дифференцированные единицы ритм сводит к одному общему знаменателю, выстраивает в однородную парадигму. Но заметим, что в изложенном эксперименте пропущен экспериментатор, тот фактор, который соединил «действие метронома с действием света». Именно этому фактору (или: позиции экспериментатора) и отвечает механизм ритма (который может так и остаться холостым приемом, если эквивалентизируемые ряды — единицы — не выработают или не выдадут своего общего семантического знаменателя).

Каждая речевая единица являет собой не только языковую единицу, но и культурную, где «культурность» значит относительно прочное опознаваемое место на шкале ценностей как в пределе языка, так и в пределе называемых явлений. Вот эта связь (или, по Павлову, «ассоциация», а по Бахтину — «память слова») и расшатывается ритмом, с одной стороны, а с другой — перестраивается, передается из одной парадигмы (устойчивой, культурной) в другую (конституируемую в данном тексте, корпусе текстов или во всей формации). Этим самым, естественно, перестраивается и «память» (запас ассоциаций) как автора текста, так и читателя. Само собой разумеется, что ритмическое образование (поведение, речь) — образование тормозящее, удерживающее носителя и реципиента в пределах одной варьируемой (повторяемой) парадигмы. Поэтому практическая бытовая речь избегает ритма. Ритмическая речь не аддитивна, а трансформативна. Ее информативность возникает за счет конституции новой парадигмы и вовлечения в нее все новых эквивалентов, тогда как практическая речь информативна иначе: за счет аддитивности единичных эквивалентов из имеющихся в распоряжении говорящего парадигм (иначе: за счет предикации). Парадигма как таковая в практическую речь не входит, она — кроме одного элемента — остается вне речи как ее фон (это, собственно, то, что у Якобсона называется «осью селекции»). Тем временем в художественной речи ничего другого, собственно, и нет, как только стремящаяся исчерпать себя вся парадигма (вся «ось селекции» проецируется на ось последовательности, с тем что она не берется извне, а порождается в рамках данного сообщения; см. 5.10).

Исключительно показательны в этом отношении импровизируемые самими детьми или для детей тексты потешек, считалок или колыбельных и иных родственных жанров (см. хотя бы сборник *Потешки. Считалки. Небылицы*. М.: Современник, 1989, составитель А. Н. Мартынова). Они, как и песни, чаще всего начинаются не со слов, а с напевов, проигрышей, со скандированных асемантических слоогомкомплексов (в старых фольклорных записях часто опускаемых, при

нынешней же технике и нынешних требованиях фольклористики уже всё чаще учитывающихся). Эти принципиальные «стихи»-слоγοкомплексы (типа «А ту-ту-ту-ту!», «Качь, качь, качь», «О люли, люли, люли» «Баю-баю, зыбаю», «Секу, секу, сечку», «Каба, каба, кабака») рассматриваются как некие модальные рамки, как жанроуказатели, хотя, видимо, не эти функции их порождают и не они первостепенны.

Первое, что бросается в глаза, — это асемантичность или безразличие к семантике этих «стихов». Семантика (смысл) может им приписываться уже задним числом (раз получилось нечто словоподобное, то можно ему приписать и некое значение). Фактическая же их семантика покоится за их пределами — в сопровождающей жестикуляции, мимике, телодвижениях и в предполагающейся цели занять внимание, отвлечь, успокоить, усыпить, т. е. переключить на аутизм, будь этим аутизмом сон (в случае колыбельных) или же реальность игры с ее условностями (в случае считалок и предполагающихся розыгрышей). Это достигается, между прочим, повторяемостью слогового состава — одного и того же слога (безразлично, словоподобного или же нет, как в случае «Качь, качь, качь», имеющем отношение к 'качанию') либо же двух-трех (типа «Каба, каба, кабака»). Данная повторяемость, однако, не бесконечна. Она организована ритмически, т. е. стремится к замкнутости, завершенности как одного целого: последний слогокомплекс играет роль прекратителя своим отличием от предшествующих по признакам интонации, ударения, удлинения или усечения на слог (ср. «Каба, каба, кабака» и вариант «Каба, каба, каб»). Такая завершенность создает условия для очередного повтора, но уже всей образовавшейся единицы целиком (так сказать, стиха). Нередко формирующий первый стих завершается выходом к полнозначному слову, хотя это условие и не обязательное:

Баю-баю → зыбаю
 Секу, секу → сечку
 Цынцы-брынцы → балалайка.

Чаше же всего опознаваемые как полноценные, но все еще мало озабоченные логичностью, словоформы появляются со второго стиха:

Каба, каба, каб,
 Я царица, а ты раб.

 Баю-баю, зыбаю,
 Отец ушел за рыбою.

Так или иначе, в инициальном «стихе» формируется основная ритмическая единица со строгой внутренней регулярностью на ряде уровней. В этом отношении инициальный стих с его безразличием к семантике (или же с предельной универсальностью его семантики) задает чисто метрический эталон и поставляет артикуляционный речевой материал.

Очередная строка стремится уже стать речевым текстом. Но у нее есть свои особенности. Она, вопреки своей семантической самостоятельности, подчинена первой: повторяет ритмический характер предшественницы и согласовывается с ней по своему звуковому составу, особенно в заключительной рифменной своей части:

Каба, каба, кабака,
Была яма глубока.

Ай, тари-тари-тари,
Куплю дочке янтари.

Ай, качи, качи, качи!
Прилетели к нам грачи.

Качь, качь, качь,
На березке сидит грач.

Семантика этих вторых строк сомнительна. Правда, она опознается, но не она цель этого стиха и этих текстов в целом. «Янтари» или «грачи» появляются в рифму к «тари» или «качи»; но и «янтари» и «грачи» по ходу импровизации свободно могут заменяться иными созвучными лексемами: это могут быть некие «бунтари» или некие «ткачи», «кумачи» и т. п. (выбор если и определяется, то актуальной ситуацией, полом ребенка и т. д., а ограничения если и налагаются, то вообще неким допустимым — не табуированным — набором лексики).

Семантика в смысле ее логичности и в смысле коммуникативности высказывания тут вообще едва ли предполагается и не исключено, что даже противоположена, ибо поддерживала бы метаболизм. Зато показательно другое: то, что второй стих уже семантичен (безотносительно к качеству и целесообразности этой семантики). Это значит, что второй стих являет собой переход на членораздельную речь. Можно было бы даже сказать, что если первый фоноритмичен, то второй именно семантичен, что второй к первому относится так, как лексема в системе языка к составляющим ее низшим уровням (морфемам или фонемам). А это бы означало, что тут имеет место демонстрация устройства языка и демонстрация речепостроения.

Очередные же стихи обладают иным свойством — они стремятся стать неким повествованием. К тому же повествованием о том, что самопроизвольно возникло в рифменном однозначном «слове» или же во всем втором стихе: далее разрабатывается (варьируется) именно этот стих, а референтное значение образовавшегося слова становится темой (ставится в позицию того, о чем речь):

Ай тари-тари-тари,
Куплю дочке янтари.
Останутся деньги —
Куплю дочке серьги,
Останутся пятаки —
Куплю дочке башмаки,
[...]

Ай качи, качи, качи!
 Прилетели к нам грачи,
 Прилетели, поглядели,
 На ворота наши сели.
 Ворота-то скрип, скрип,
 А Ванюшка спит, спит.
 А-а-аа-а, а-аа-а-а,
 А Ванюшка спит, спит.

Кач, кач, кач,
 На березке сидит грач,
 Кличет Володеньке: «Не плачь!
 Я куплю тебе калач».
 Кричит Оленьке: «Не вой,
 Я куплю тебе другой».
 Кричит: «Оля, не реви,
 Я куплю тебе и три».

Каба, каба, кабака,
 Была яма глубока,
 Там играли мышки,
 Одна мышка околела,
 Всему миру надоела.

Как видно, с выхода к словоформе-семанте начинается повествование, тема-рематические структуры, стремящиеся к исчерпанию некоторого универсума. Так, в первом примере 'покупка за оставшееся' выстраивается в однообразную парадигму, предел которой — 'исчерпание денег' — должен совпасть с моментом успокоения-усыпления слушателя. В третьем примере включается повтор-парадигма, распространяющаяся на ближайший контекст (на «Олю»); контекст, таким образом, включается в сочиняемый текст, теряет свою самостоятельность, превращается в реальность речи. Последний пример строит парадигму исчезающего-исчерпывающего мира.

Короче говоря, эти тексты неоднородны внутренне: они реализуют парадигму текстообразования: «ритмический фонетический поток → вычлняющаяся осмысляемая словоформа → тема-рематическая конструкция (повествование, рассказ)». Если смотреть в обратном направлении, то возникающий «текст» (тема-рематика) конституирует тут случайную семантику случайной лексемы как объект, тему, а сам оборачивается ремой-рассказом. А это, в свою очередь, относится к первому набору слогов как к словообразовательному акту. На деле мы здесь имеем дело с метаморфическим сюжетом, с самопорождением и самотрансформацией текста.

Конечно, наивно было бы считать, что этот «текст» есть текст, а его словоформы — слова в общеязыковом смысле. Они — не общеязыковые и не общекommunikативны (хотя им и подобны). Они порождены иными — трансформационными или метаморфическими — законами, т. е. взяты не из внеязыкового языка, а выведены из предшествующего речегенного потока. Так же, к примеру,

цифры «8», «9», «3», «7», «1» на щитках электронных счетчиков или часов могут читаться и как единицы числового кода, но одновременно они — порождения совершенно иной системы (на что обращает внимание и что использует пластика и графическая поэзия, но что в быту не замечается), т. е. системы трансформаций одной фигуры в другую. И если ее учесть, то можно сказать, что «9» выводится из «8» и что тогда оно не тождественно «9», выведенному из «4» или из «3», да и вовсе не математическое (числовое) «9» — исчезают и меняются ведь не цифры, а лишь некоторые из их черточек:

$$8 \rightarrow 9 \rightarrow 3 \rightarrow 7 \rightarrow 1 \text{ или } 8 \rightarrow 9 \neq 3 \rightarrow 9 \neq 4 \rightarrow 9$$

Данная проблематика еще не разработана, но нет сомнений, что аналогичный механизм лежит и в основе профессиональных, высокохудожественных произведений и что текст произведения в первую очередь выводится из его инициальных структур (стихов, мотивов и т. д.). Ради наглядности достаточно указать на *Минуту* Цветаевой, с одной стороны, а с другой — на автоматическое стихотворение Пастернака *Февраль. Достать чернил и плакать!*, где вся очередная мотивика — не что иное, как экспликации и трансформации инициальных лексем «февраль», «достать», «чернила» и «плакать», а ожидающиеся читателем «стихи» вынесены за пределы стихотворения — они должны бы появиться после строки «Слагаются стихи навзрыд», т. е. с отсутствующей пятой строфы (кстати, в *Творчестве* Ахматовой «просто продиктованные строчки» тоже читателю уже не даны). Теперь, кажется, легко понять, почему и в культурной традиции и в литературоведении ритмическая речь («поэзия») рассматривается как речь «внутренняя» (аутокоммуникативная) и этим самым сугубо личностная, тогда как якобы «неритмическая» («проза») связывается с речью «социальной». В связи с этим вопросом желательнее напомнить некоторые положения Бахтина (1975, с. 63 и 62):

Формирующая активность автора-творца и созерцателя овладевает всеми сторонами слова [...] Но у п р а в л я ю щ и м м о м е н т о м, фокусом формирующих энергий является, конечно [...] чувство словесной активности, чувство активного порождения з н а ч а щ е г о з в у к а (сюда включаются все двигательные моменты — артикуляция, жест, мимика лица и проч. — и вся внутренняя устремленность моей личности, активно занимающей словом, высказыванием некоторую ценностную и смысловую позицию.

И далее (там же, с. 63):

Для показательного высказывания управляющим моментом является вещественное, предметное значение слова, стремящееся найти необходимое место в предметном объективном единстве познания. Это предметное единство управляет и определяет всё и вся в познавательном высказывании, безжалостно выбрасывая за борт все то, что не имеет к нему отношения, и, в частности, остается за бортом чувство занимания активной позиции сказанным: оно не отнесено к предметному единству и не проникает в него, как творящая субъективная воля и чувство, и менее всего способно создать единство познавательного высказывания.

Только в поэзии чувство активности порождения значащего высказывания становится формирующим центром, носителем единства формы.

Из этого фокуса чувствуемой активности порождения прежде всего пробивается ритм (в самом широком смысле слова — и стихотворный и прозаический) и вообще всякий порядок высказывания не предметного характера, порядок, возвращающий высказывающего к себе самому, к своему действующему, порождающему единству.

И еще раз, уже более наглядно (там же, с. 109–111):

Язык и мир молитвы, язык и мир песни, язык и мир труда и быта, специфический язык и мир волостного управления, новый язык и мир приехавшего на побывку городского рабочего — все эти языки и миры рано или поздно выходили из состояния спокойного и мертвого равновесия и раскрывали свою разноречивость.

Литературно-активное языковое сознание преднаходит, конечно, еще более многообразное и глубокое разноречие как в самом литературном языке, так и вне его. Из этого основного факта должно исходить всякое существенное изучение стилистической жизни слова. Характер преднаходимого разноречия и способы ориентации в нем определяют конкретную стилистическую жизнь слова.

Поэт определяется идеей единого и единственного языка и единого, монологически замкнутого высказывания. [...] Он должен исходить из языка как единого интенционального целого: никакое расслоение его, разноречивость и тем более разноязычие не должны иметь сколько-нибудь существенного отражения в поэтическом произведении.

Для этого поэт выголашивает слова от чужих интенций, употребляет только такие слова и формы и употребляет их только так, что они утрачивают свою связь с определенными интенциональными пластами языка и с определенными контекстами.

[...]

Самый ритм поэтических жанров не благоприятствует сколько-нибудь существенному расслоению языка. Ритм, создавая непосредственную причастность каждого момента акцентной системе целого (через ближайшие ритмические единства), умерщвляет в зародыше те социально-речевые миры и лица, которые потенциально заложены в слове: во всяком случае, ритм ставит им определенные границы, не дает им развернуться, материализоваться. Ритм еще более укрепляет и стягивает единство и замкнутость плоскости поэтического стиля и постулируемого этим стилем единого языка. [...]

Так поступает поэт. Прозаик-романист (и вообще почти всякий прозаик) идет совершенно иным путем. Он принимает разноречие и разноязычие литературного и внелитературного языка в свое произведение, не ослабляя и даже содействуя его углублению (ибо он содействует его обогащающемуся сознанию). На этом расслоении языка, на его разноречивости и даже разноязычности он и строит свой стиль, сохраняя при этом единство своей творческой личности и единство (правда, иного порядка) своего стиля.

Когда Бахтин говорит, что «поэт выголашивает слова от чужих интенций», то, собственно, говорит, что поэт лишает слова голоса создавших и пользовавшихся созданными словами субъектов (безразлично, единичных или же групповых, целых социумов — ср. более отчетливую в этом отношении формулу: «Р и т м [...] умерщвляет в зародыше те социально-речевые миры и лица, которые потенциально заложены в слове»). Этим самым тут говорится, что поэтическая (а мы бы сказали — лирическая) речь не знает иного субъекта, как только актуально говорящего, того, кто называет себя в лирике местоимением «Я». Если верно положение о том, что при помощи местоимения «я» субъект присваи-

вает себе на время речи весь язык и отождествляется с субъективностью языка (ср. 5.10 и Бенвенист 1974, с. 292–300, глава XXIII: *О субъективности в языке*), то ясно станет, что лирическая речь есть самоартикуляция языка, показ себя именно как языка во всех своих системных возможностях. С совершенно иных отправных предпосылок (на базе логики) к аналогичному выводу приходит и Смирнов (1985а или 1987, с. 49–83 и 34–39). Эти возможности языка-системы не могут демонстрироваться иначе, как только по вертикали, т. е. по иерархическому устройству системы, проецируемому на ось последовательностей: фонема (с трудом вычленимая даже в науке о языке) тут отождествляется со слогом и стремится играть роль морфемы, морфема же стремится занять место словоформы, словоформа — синтагмы, а синтагма — предложения или абзаца и т. д. Само собой разумеется, что парадигматика языка стремится тут стать с и н т а к т и к о й, и этому как раз и способствует ритмическая дискретность и новая, вызванная ритмом, эквивалентность.

Когда Бахтин говорит, что прозаик-романист «принимает разноречие и разноразличия литературного и внелитературного языка в свое произведение, не ослабляя и даже содействуя его углублению, то этим самым постулирует полисубъектность прозаического текста, которая должна либо вовсе упразднить авторскую инстанцию, перевести ее в статус получателя (постороннего слушателя, слушающего другого, или диалог нескольких других лиц, как, например, в случае классической сценической постановки), либо в статус не излагающего, а цитирующего или воспроизводящего чужую речь, т. е. играющего роль чужого субъекта (то явственнее обнаруживая собственное присутствие, то тщательнее его скрывая; это явление называет Дрозда (см. хотя бы 1982) «нарративной маской» или «жанровой маской», а Lalewicz. 1979 — «Формальным миметизмом»). Как ни смотреть, в области языка субъективность не имеет возможности проявиться иначе, как только через присвоение себе языка и высказывание на этом языке. Поэтому нарративные жанры волей-неволей вынуждены в первую очередь конструировать и конституировать чужие субъективности и оперировать их точками зрения и их мирами. «Точка зрения» или «мир» — это уже «тексты» (по крайней мере матрицы порождения текстов), с поэтическими или лирическими включительно. Но, чтобы понять текст, надо знать, на каком языке (на каком коде) он выражен. Художественная проза проделывает обратную операцию, чем лирика: проецирует синтаксис на ось иерархии: абзац играет роль предложения, предложение — роль предиката, предикат — роль морфемы и т. д. (см. 5.10 и подробнее в ук. соч. Смирнова). Этим самым дифференциальные речевые (социолингвистические, стилистические и др.) признаки выявляют свою семантику (или, шире, идеологию). Вопреки ожиданиям, в прозе на первое место выдвигается не предмет высказывания (мир), а именно «точка зрения», «мир в чужом восприятии» (иначе: модели мира). Поэтому если ритм есть повтор и если все-таки считать, что проза имеет свой ритм, то в прозе ритм должен не эквивалентизировать (вместо того, как в поэзии, чтобы меньшие единицы ставить в позицию более крупных и уравнивать с ними, тут, наоборот, более крупные единицы

редуцируются до роли меньших, теряют свою самостоятельность и попадают в иерархическую подчиненность — ср. разбор некоторых фрагментов *Мастера и Маргариты* в 5.10). Легко увидеть, что наивысшее место, место 'семь', тут занимают стилистические дифференцирующие признаки, тогда как семантическая дифференциация переводится на низший уровень, вплоть до упразднения (по крайней мере избыточности). Общеязыковая семантика получает всего лишь роль фонемы, формального носителя стилистических (субъективных, идеологических, семиотических и т. д.) значимостей. Если в лирике разная семантика стремится получить один и тот же план выражения (или один и тот же план выражения, попадая на ось последовательностей, стремится подменить собой весь текст и все его семиотическое разнообразие), то в прозе разные планы выражения стремятся получить одну и ту же семантику (или одна и та же семантика стремится подменить собой весь текст во всем его экспрессивном разнообразии). Прозаический объект поэтому — объект многоименный (получает разные названия) и многопредикатный (получает разные определения), но и его имена и его предикаты избыточны, они по отношению к объекту синонимичны и уже не конституируют объект как таковой, а перепоручают ему свои речевые (стилистические) значимости. Объект строится в прозе как 'идеологема' (культурема, мифологема). То, что эквивалентизируется ритмом в прозе, — это синтаксические позиции имен и предикатов. Не случайно с расцветом так называемой «ритмической прозы» или «орнаментальной прозы» (ср. хотя бы прозу Белого) на первый план выдвинулись именно синтаксические параллелизмы вплоть до повтора одинаковых текстовых блоков, зато возросло стилистическое разнообразие вплоть до разрушения устоявшейся за XIX век стилистической ценностной и узальной шкалы речевых дифференциаций (того, что Бахтин называет «разноречием» и «разноязычием»), но, с другой стороны, в этой же прозе размываются границы субъектов (носителей) этих стилей, а в рамках произведения пропадают персонажи, их место занимают только языковые (социальные, неиндивидуализированные) «точки зрения» (такова, в частности, проза Платонова, Пильняка, Олеси и всей почти формации 20-х годов).

Не следует, однако, обольщаться, что сказанное фактически удовлетворительно дифференцирует прозу и поэзию или особенности их ритма. Это всего лишь предложение, которое, возможно, намечает некий относительно версифицируемый подход к данным проблемам. Во всяком случае предохраняет от интуитивизма.

В заключении настоящей главы желательно еще указать на работу Смирнова об оппозиции «стихи/проза» в русской литературоведческой традиции, особенно Эйхенбаума (Смирнов 1985b) и привести выдержку из другой его работы (1985a, с. 271–272 или 1987, с. 72–73, глава *Поэзия vs. Проза*), в которой открывается перспектива на ритм прозы:

В прозе дело обстоит таким образом, что компоненты параллелизма-2 (т. е. повтора повтора. — Е. Ф.) (а) сопоставлены между собой и (б) совокупно противопоставлены (по тому или иному

признаку) компонентам параллелизма-1. Внешний параллелизм обладает неким качеством, которого не было у внутреннего, в силу чего в центр прозаического искусства выдвигается категория нового начала. Это релевантно в равной мере как для микро-, так и для макропараллелизма.

[...]

В свою очередь тактовые группы попадают под контроль не синтагм, а словоформ. Тактовая группа будет тогда равносильной слогу. Множеству словоформ одного и того же лексико-грамматического класса соответствуют в области интонирования прозаической речи как ударные, так и слабые позиции в ритмических группах. Некоторая лексико-грамматическая категория, принявшая на себя тактовое ударение и подтвердившая свое право распоряжаться им, вынуждается затем к тому, чтобы утратить его. Например:

...когда реки текли молочные, берега были кисельные, а по полям летали жареные куропатки (Афанасьев, т. 1, № 130).

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

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

Не подводя пока никаких итогов, перейдем теперь к рассмотрению вопроса ритма с противоположной стороны — со стороны воспринимающего субъекта.

6.4. РИТМ И ВОСПРИЯТИЕ

Напомним основную характеристику ритма: последовательное чередование слабых и сильных позиций, где «последовательность» позволительно понимать как простое появление и исчезание каких-либо элементов друг после друга, а «чередование» — как регулярность, т. е. предсказуемость появлений и исчезаний. И если последовательность предполагает изменение или движение объекта (даже если этим объектом является речевой акустический поток), то чередование, регулярность предполагает его тождественность на всем протяжении, а этим самым и некоторую неизменность, некоторое постоянство. Данное двойное свойство ритма — изменчивость и постоянство — ведет к тому, что ритм может осуществляться как во времени, так и в пространстве, а также к тому, что именно ритм в состоянии выражать (подобно кругу) наиболее универсальное представление о бытии, в состоянии интерпретировать бытие в двух аспектах одновременно — в изменении и постоянстве (тождественности самому себе). Наличие ритма в пространственных объектах вписывает в них идею движения,

действия, динамики, приобщает к идее времени, так как в данном случае обнаружение ритма возможно при обнаружении заданной объектом (задуманной его автором) последовательности восприятия его элементов с предварительным вычленением этих дифференцированных элементов (объект тут сам по себе неподвижен, зато он рассчитан на подвижность воспринимающего; так, архитектура рассчитана на гуляющих и к прогулке приглашает: сужающаяся в перспективе ритмика колонн учащается и как бы заставляет созерцающегося пойти вглубь, 'втягивает его — хотя бы зрительно — в себя', это свойство умело используется в искусстве оп-арта, предполагающем не неподвижно стоящего зрителя, а проходящего мимо произведения, таковы и, так сказать, 'палиндромные' композиции венгерского художника Vászárhelyi Gyözö, известного как Victor Vasareli). Наличие же ритма в так называемых временных объектах, в которых последовательность восприятия составляющих его элементов диктуется нам самим этим объектом, вписывает в них идею памятования о его прежних (миновавших) состояниях и этим самым идею постоянства, тождества, неизменности, приобщает к единовременности всех состояний и к идее пространственного расположения, так как в этом случае обнаружение ритма возможно лишь в случае памятования предшествующих состояний и при обнаружении регулярности, свойственной воспринимаемой нами последовательности элементов. Все это говорит о том, что при восприятии пространственных объектов имеет место некоторая последовательность (восприятие во времени), а при восприятии так называемых временных объектов имеет место некоторая одновременность¹⁰⁵ Но поскольку основной наш объект — литературное произведение, т. е. объект с навязанной нам последовательностью, то естественно подробнее остановиться именно на проблеме последовательности.

В следовании элементов друг за другом первостепенную роль играет темп, или частота (или, еще иначе, интервалы между отдельными элементами). Как пишет Арнхейм (1974, с. 356),

[...] скорость изменения, на которую реагируют наши органы чувств, была приспособлена в течение длительного процесса к скоростям тех событий, которые являются для нас жизненно важными. Биологически весьма важно, чтобы мы видели людей и животных передвигающимися с одного места в другое. Но для нас нет никакой необходимости видеть, как растет трава. То же самое можно сказать и о восприятии размера. Глазной хрусталик наших глаз приспособлен посредством расширения видеть многие важные для нас объекты: они для нас достаточно маленькие, чтобы мы их видели полностью, и достаточно большие, чтобы мы видели у них существенные детали. Если бы вместо глаз была пара телескопов, то мы бы могли видеть звезды, но не различали бы хлеб и воду. Микроскопы также оказались бы непригодными.

Аналогичным образом обстоит дело и с восприятием звуковых скоростей (темпа), а точнее, с восприятием временных интервалов между воспринимаемыми звуками. Как и в случае зрения, и тут, по всей вероятности, существует некий нижний предел, за которым отдельные звуковые сигналы воспринимаются как непрерывные, а также некий верхний предел, за которым два соседних, отстоящих друг от друга звука воспринимаются уже в отдельности, как самостоятель-

ные и не связанные друг с другом (чтобы их воспринять как входящие в одно общее целое, требуются некие экстренные указания или договоренность). Для некоторой последовательности важно, таким образом, не теряя дискретности, не потерять и своего единства, сохранить статус единицы более крупного целого. По этой причине интервалы между элементами не могут быть произвольными и не могут также произвольно меняться в пределах одного и того же порядка (скажем, акустического или архитектурного: колонны, отстоящие друг от друга слишком далеко, будут двумя самостоятельными колоннами, а слишком тесно — будут восприняты как одна удвоенная). И по этой же причине создаваемые человеком ритмы, рассчитанные также на восприятие человеком, должны считаться с перцептивными возможностями человека. Более того, ритм предполагает, как уже говорилось, единство ритмического ряда. Для сохранения тождества важно не только удержаться в пределах заданного темпа (густоты), но и удерживать однородность элементов, составляющих данный ритмический ряд, данную последовательность. Если, например, в каком-нибудь коридоре вдруг оборвется бордюр (орнаментальный и ритмический ряд) и включится музыка, то ритм музыки не будет воспринят как продолжение ритма бордюра — для реципиента оба эти ряда так и останутся независимыми друг от друга. Однородность единиц, следующих друг за другом, — обязательное условие ритмического ряда (но если, к примеру, кинолента сопровождается ритмической музыкой, то и разнообразие кадров станет восприниматься в том же ритме, как ритмическое, — в этом случае кадрам навязывается ритмическая дискретность акустического ряда, но конечно же при условии их одновременности, эта же музыка, прослушанная после просмотра беззвучной киноленты, никак не свяжется с увиденным). В этом смысле ритм одномерен и может восприниматься лишь одним типом рецептора. Поскольку, однако, всякий рецептор требует определенного времени на свою мобилизацию и на подготовку к приему очередного сигнала извне (время релаксации), то ясно, что, создавая некий ритмический ряд, мы должны его частоту (густоту) согласовать с частотой биохимических и физиологических колебательных процессов в человеческом организме. Шноль и Замятин (1974, с. 290 и 297) говорят:

Анализируя систему релаксационных и ритмических процессов живого организма, можно обнаружить определенную иерархию. Исследования показали, что ритмическая кинетика — весьма частое, если не обязательное, свойство систем регуляции в организме. По характерным периодам (частотам) биохимические и физиологические колебательные процессы заполняют широкий диапазон от тысячных долей секунды до десятков минут и многих часов. По-видимому, весь этот диапазон существенен для восприятия ритмических характеристик художественных произведений. Этот же диапазон заполняют времена релаксации биохимических и физиологических процессов.

И в заключении статьи (с. 297):

Художественная одаренность в значительной степени (в той, в какой речь идет о ритмико-временном компоненте создаваемого произведения) определяется способностью автора правильно отразить временную структуру, динамику физиологических ритмов собственных эмоциональных

Если ритмы художественных произведений действительно соответствуют психофизиологическим ритмам человека, то это бы означало, что они не коммуницируются воспринимающему, а сообщаются или индуцируются (польск. *udzielać się*, англ. *to spread to*) и что реципиент воспринимает их бездистантно, не интеллектуально, т. е. что он поддается их воздействию и соответственно с ними перестраивает свое поведение (настраивает частоту своих реакций — движений, жестов, дыханий и т. п. — на частоту воспринимаемой последовательности). Многие повседневные факты говорят в пользу именно такого восприятия: таков переход на групповое синхронное поведение (англ. *syncing*) играющих и якобы увлеченных только своим занятием школьников во время перерыва; такова возникающая со временем согласованность фаз метаболизма у пациентов одной и той же палаты; такова тенденция женщин одного и того же общежития проходить менструацию в одно и то же время и т. д. (подробнее об этом см. в: Hall 1984; 109–124, гл. V: *Rytm i ruch ciała* и др.); таковы музыка и танец, но и участие в концертах современной молодежной музыки, где исполнителей не «слушают» (по образцу слушания классической музыки старшими поколениями, хранящими унаследованный от XIX века тип поведения во время концерта), а подключаются к ним криком, свистами, подпрыгиванием, что исполнителю вовсе не мешает, наоборот, они были бы разочарованы вежливо ведущей себя публикой; таковы парадные марши и наш шаг, подлаживающийся к их темпу; таков темп транслируемого матча и темп комментирующего репортера; таков убыстренный или замедленный темп чтения (особенно вслух) текста, в котором описываются заведомо быстрые и заведомо медленные события. Но еще показательнее намеренное рассогласование скорости воспринимаемой последовательности и скорости нашего или чьего-нибудь поведения — как правило, оно раздражает, вводит диссонанс, что и используется в искусстве для повышения драматизма или комизма ситуации; в частности, это излюбленный прием ряда цирковых номеров, детективных фильмов и комедий, на таком рассогласовании построен и сюжет стихотворения Винокурова *He sneшу*, где бешеной автомобильной гонке противостоит замедленность движения лирического «Я»:

Авто летит над пропастью, по краю.
Разделено на несколько частей
Движенис моей руки:
вот я сгибаю
Немного руку в локте,
вот вперед
Вытягиваю,
вот коробку спичек
Беру...
Стремительный корабль просторы рвет!
Визг невропаток! Вой невропатичек! —

и где, с другой стороны, межстиховые переносы согласованы со сверхдискретностью (замедленностью) называемых кинем (считающихся обычно недискретными, плавными), а стихи без переносов соотнесены с мотивом сверхскоростей (см. 5.7 и 7.2).

И наконец, если ритм интернируется в нас, т. е. завладевает нами, то само собой разумеется, что он, перестраивая наше поведение, переводит нас одновременно в иное измерение, в иную плоскость, и этим самым отключает от внешнего окружения, единственной нашей реальностью становится реальность вызвавшего этот ритм источника. Так, благодаря ритму мы попадаем в то измерение, в котором совершается (протекает) художественное произведение и на этом уровне идентифицируемся с ним, а в итоге произведение совершается (протекает) не вне нас, а в нас самих. Смысл произведения в таких условиях воспринимается уже не интеллектуально (с сохранением некоторой дистанции), а постигается непосредственно (дистанция между нами и произведением снимается). Поддаваясь ритму, мы становимся участниками своеобразного гипнотического сеанса. На этом уровне воспринимающий попадает в позицию субъекта текста, а коммуникация с другим (внешней, текстовой субъектностью) трансформируется в аутокоммуникацию, в коммуникацию с самим собой. Если воспринимающего разбить на два состояния — ментальное и семантическое состояние до контакта с сообщением и состояние подчас контакта, — то второе следует понимать как трансформацию первого, т. е. как трансформацию уже имевшихся у реципиента представлений (семантического запаса), что и есть автотрестройка воспринимающей личности.

Ответ на вопрос, почему именно ритм способствует идентификации с ритмическим объектом и почему такая идентификация осуществляется именно на уровне ритма, остается, конечно, открытым — он возможен в рамках других, экспериментальных, наук. Но если учесть, что ритм порождается на соматических уровнях, что он есть наша кинестетическая форма, то направление, в каком такой ответ представляется вероятным, вполне очевидно. Разбирая проблему танца, в котором кинестетика выдвигается на первое место, Арнхейм (1974, с. 372–373) говорит следующее (ссылаясь на эксперименты и выводы Мишотта):

[...] как указывает Мишотт, наш динамический образ тела обладает слабо очерченными границами. Он представляет собой 'кинестетическую амёбу', то есть не имеет контура. Мишотт объясняет, почему это так происходит: тело есть единственное содержание кинестетического поля. Ничего нет вне его и вокруг него, отсутствует какое-либо 'основание', на фоне которого оно могло бы выделиться и восприниматься как фигура. Таким образом, мы можем судить о размерах и силе наших движений в отношении друг к другу, но мы почти не имеем никакого понятия об их влиянии на окружающее зрительное поле. Танцующий должен уметь определить, насколько широкими и сильными должны быть его жесты, чтобы достичь желаемого эффекта. [...] Движение танцора может быть более широким, чем у актера, для которого движение играет подчиненную роль, лишь сопровождает его речь. По тем же причинам роль жестов уменьшилась, когда в звуковых фильмах появились диалоги. Игра на сцене требует больших движений, чем игра актера в кино [...] Чтобы справиться с этими требованиями, танцор и актер должны развить соответствующее чувство шкалы кинестетического размера и скорости.

Итак, отсутствие основания, фона, на котором могла бы восприниматься наша собственная кинестетика, исключает и дистанцию, а отсутствие дистанции должно привести в свою очередь к идентификации, к приему внешнего ритма на себя или, иначе, к синхронизации своего ритма с ритмом источника (ср. явление синдрома идентификации, которое на ряде примеров прослеживает Hall — 1984, s. 277–289 — в главе XV: *Kultura jako identyfikacja*).

По всей вероятности, этот закон работает и в обратную сторону — наличие дистанции должно ослаблять ритм. В главе 6.3 мы говорили, что речь лирического субъекта — сугубо личностная и что, по словам Бахтина, «поэт выголашивает слова от чужих интенций» (см. выдержку там же). Имеющее же место в прозе, особенно в романном жанре, сохранение и манифестация чужих интенций, «чужого слова», возможно лишь тогда, когда воспринимающий в состоянии опознавать используемое в произведении разноречие, а для этого необходимо сохранять и удерживать определенную дистанцию. Понятно, что в таких условиях стихотворный ритм только мешал бы восприятию. Дело в том, что дистанция обеспечивается тут разноразличностью и разносубъективностью между читателем и текстом (не только его персонажей, но и повествующего субъекта) — обе стороны тут должны сохранить свою автономию. В этом смысле роман конституирует для читательского «я» аналогичное, самостоятельное «я другого» (чего нет в лирике). Как динамический фактор, ритм в прозе должен, таким образом, осуществляться на других уровнях речи, в более крупных ее пределах, и не по вертикали, а по горизонтали, выявляя этим самым, как уже говорилось, «идеологичность» и чужой речи, и чужого видения мира. В лирических же текстах ритмические интервалы меньше, обычно в пределах слова. Выявляя устройство языка (как системы), этот ритм как динамическая сила исходит изнутри слова. Показательно при этом, что с переходом на тонизм в поэзии стала доминировать установка на цитатность и «чужое слово», зато стал сильно ослабляться фактор лирического «Я» вплоть до его, так сказать, исчезновения (стихи стали цитатами или квазичитатами плакатных, газетных, анкетных, рекламных, лозунговых и пр. жанров, выявляя их «идео-семиотику» — см. творчество хотя бы таких польских поэтов, как Barańczak, Kornhauser, Szymborska, Zagajewski). И это не удивительно, так как и тонизм и свободный стих оперируют уже в пределах по крайней мере тактовой группы и стиха (строки), а не слоговых групп. В романе же ритм должен исходить изнутри точек зрения тех субъектов, которым поручается проявлять себя при помощи языка (повествователь, отдельные персонажи; социо-сознания 20-х годов) и которым приходится противостоять «чужим» языкам и отстаивать свой, а в результате постоянно удерживать дистанцию как к чуждой, так и к своей речи, всегда рассчитанной на интеллектуальное восприятие «чужим сознанием». Как уже говорилось, идеологичность является не свойством языка-системы, а речи и реализуется в прагматике, в способе употребления языка и речи. Отсюда ритмы крупнее и реализуются в рамках фразовых конструкций «тема — рема». Заметим, что роман или диалог в пьесе, ритм которых строится на кратких интервалах, воспринимаются нами как «поэтизи-

рованные», «лирические», даже если они и не написаны стихом. Тем не менее то, что называется «лиризмом прозы», по своему ритму весьма и весьма далёко от стихов и лирики (стихотворный ритм прозы ведет к нежелательным, неестественным или курьёзным эффектам, и проза всячески его избегает).

6.5. РИТМ И ИСПОЛНЕНИЕ

К проблеме восприятия ритма тесно примыкает проблема исполнения вслух текстов с небольшими ритмическими интервалами. Приведем некоторые наиболее интересные наблюдения в этой связи, высказанные в статье Эйхенбаума *О камерной декламации* (статья датирована 1923 годом; см.: Эйхенбаум 1969).

В этой статье рассматриваются два вида чтения стихотворных текстов — «театральный» и «декламационный». По поводу первого приводится небольшой отрывок из лекций С. Волконского, который мы тут и процитируем с некоторыми сокращениями (Эйхенбаум 1969, с. 517–518):

В стихах есть два элемента, которые могут отклонить чтеца от правильного ударения: размер (метрическое ударение) и рифма. Увлечение ими может стать предательским по отношению к логическому ударению, а следовательно — к смыслу. Увлекаясь ритмом стиха, мы впадаем в известную однообразность чередований, и ударение наше попадает сообразно установившемуся стихотворному рисунку, а не требованию логики согласно установленных нами законов живой речи. С другой стороны, рифма влечет нас к тому, что называется отбиванием, и вследствие этого ударение перемещается на последнее слово независимо от требования смысла [...] столкновение ударения стихотворного с ударением логическим... часто оканчивается победою первого над вторым — победою стиха над смыслом, размера над разумом. Для того чтобы противодействовать этому, надо, для правильной разметки ударений, лишить текст того самого, что так сбивает нас с правильного ударения, — лишить его стихотворного размера, на время превратить его в прозу, причем не только лишать его стихотворного размера для глаза, т. е. построчного расположения, но, выписав его 'прозой', вместе с тем переставить и слова так, как бы мы их в жизни сказали, когда говорим не стихами... Итак, борьба с одним из двух врагов логического ударения — отбиванием стихотворного размера — разрешается таким образом: текст превратить в прозу, расставить ударения, перенести их в стих и уже не отступать.

Внимательно прочитав это руководство, отметим, что тут мы имеем дело с переводом текста из одного ранга в другой: текст поэтический переводится в ранг реплики, а в самом лучшем случае — в ранг сценического монолога. Таким образом, данный перевод ликвидирует предполагаемую ритмической структурой текста идентификацию с воспринимающим и воздвигает дистанцию, вводит отчуждение. Так исполненный текст слушатель безусловно воспримет как «чужую» речь. Если чтец превращается в актера и лирическое стихотворение видится ему как «драматический монолог, как бы вынутый из пьесы, — кусочек роли» (Эйхенбаум 1969, с. 514), то слушатель должен был бы тогда превратиться в зрителя и наблюдателя. Как говорит Эйхенбаум (1969, с. 536),

[...] в театре текст пьесы есть только составная часть спектакля — зритель смотрит в бинокль, потому что его интересует не слово само по себе, а его сочетание с мимикой и жестами. Слово здесь разыгрывается, воплощается в жест, не существует само по себе.

Более того, когда «чтец» «превращается в актера», то этим самым он сообщает публике не текст, а некий «персонаж» (в постановке *Гамлета* сообщает публике 'это и так говорящего и ведущего себя Гамлета'), которым в данном случае становится лирический субъект текста. Даже если данный «чтец-актер» ведет себя согласно школе Станиславского, т. е. даже если он идентифицируется с субъектом текста (а этого Станиславский и требовал от своих актеров), то для читателя-слушателя этот субъект все равно останется отдельным автономным субъектом, неким «ты» или «он». В лучшем случае слушатель может тут занять позицию внутритекстового лирического «Ты», т. е. опорной точки для конституирования лирического «Я», но никак не позицию самого этого «Я» — она уже занята «чтецом-актером».

Выдержка из лекций Волконского показательна и еще в одном отношении: она показывает двухсистемность лирического ритмического текста и двойную его сегментацию — общеречевую синтаксическую и сугубо стиховую (ритмическую). Эта двойственность стиховым текстом не упраздняется, наоборот, она в нем работает по принципу энантиоморфического механизма (что особенно видно в случаях переноса и палиндромных — паронимических — образований, см. 6.2 и 6.3). Подход Волконского, хотя эту двойственность и осознает, тем не менее не видит в ней ее существа и принципиально это существо разрушает в пользу одномерного общелингвистического аспекта текста. Волконский, разумеется, не исключение. Такой же подход и такое же чтение стихотворных текстов повсеместно на современном радио, на поэтических эстрадах или в драматическом театре, ставящем классические стихотворные драмы и трагедии — тут всюду отчетливо слышна тенденция читать стихи (особенно силлаботонические) с прозаической просодией, в лучшем случае — тонической. Сигналами «стихов» или «лирики» становятся вместо ритма особо поставленный голос, освещение (как правило, при свечах), замедленный и «задумчивый» темп, отчасти «тоскливое» выражение лица (во всяком случае таков стереотип студенческих поэтических вечеров, воспринимаемый студенческой же публикой именно как «лирический», польск. «*nastrojowy*»). Критика такого обращения с классической поэзией будет тут безрезультатна. Это прочный факт современной культуры «декламации». Тут требуется иное: тонкий анализ данного явления и данного «перечитывания» наследия предшествующих литературных формаций в коде своей литературной формации (оно, видимо, родственно чтению латинского текста: уже никто не знает, как эта латынь произносится, и всякий читает ее поближе к фонологической системе собственного языка). При этом такое «перечитывание» значимо только для узких специалистов и тех, кто помнит иные манеры чтения стихов, так как они могут слушать новое чтение на фоне требовавшегося или предполагавшегося. У остальной же публики такого фона прежних

чтений стихов нет, ее фон — всего лишь встречаемый репертуар чтений (речей) иных коммуникативных жанров современности — типа репортажа, интервью, доклада, речи, проповеди, отрывочного церковного чтения и т. п. и конечно же детский и школьный образец. И еще одно: переход на «прозаическую» просодию и на «актерское» исполнение говорит о том, что лирика (шире — стихи) бессознательно толкуются как один из жанров практической коммуникации, т. е. что она сообщает то, что содержится в словах, что она изобразительна (описательна) и референтна. И тут как раз и следовало бы противостоять такому «перечитыванию» и «переводу».

Но существует другой, значимый и слышимый современной публикой способ «перечитывания». Это, несомненно, распространившееся с 60-х годов нашего века песенно-речитативное исполнение стихов под гитару. Он как раз воспринимается на хорошо знакомом «безмузыкальном» фоне чтения стихов, с одной стороны, а с другой — на фоне иных музыкально-песенных жанров. Ритм, потерянный при эстрадном чтении, здесь компенсируется ритмом музыкального сопровождения и мелодией. Семантика собственного ритма текста теперь выражается не самим текстовым ритмом, а музыкой, мелодией и голосом. Это тоже «перепрочтение» или «перевод», но, судя по всему, он одновременно и возврат (или выведение наружу, экспликация) к глубинному отправному «ритму-гулу», предшествующему как бы вывернутым наизнанку — он нужен и поется затем, чтобы вернуться к его исходной инстанции (см. 6.3 — разбор *Творчества* Ахматовой и выдержку из Маяковского). Это отчетливо заметно в случае такого исполнителя стихов, положенных на музыку, как Ewa Demarczyk, особенно тогда, когда слова текста начинают распадаться и возвращаются в свое, так сказать, предартикуляционное, предсловесное состояние (ср., например, в ее исполнении *Цыганку* Мандельштама или *Карусель с Мадоннами* Бялошевского — см. грамзаписи: С 60-05139-40 (а) фирмы Мелодия, XL 0318a-b фирмы Muza, LP-033/1-2 фирмы WIFON).

Противоположным актерскому исполнению стихов является исполнение самих поэтов. Как правило, большинство поэтов читают свои вещи плохо, но всегда сохраняют и подчеркивают их ритм (вплоть до монотонности).

Несмотря на индивидуальные различия (Блок, Гумилев, Мандельштам, Ахматова, А. Белый), у них есть одна общая для всех манера — подчеркивать ритм особыми нажимами (иногда даже с помощью жестов, но ритмического, а не психологического характера) и превращать интонацию в распев. 'Логические' ударения затушеваны, эмоции не выделены — никакой инсценировки нет (Эйхенбаум 1969, с. 520).

Самый верный способ чтения стихов вслух — декламация или рецитация. В искусстве декламации Эйхенбаум отмечает два следующих закона (Эйхенбаум 1969, с. 540):

Первый конкретный эстетический закон декламационного искусства состоит в том, что произнесение должно быть построено на ритмической основе. Ритмическое произнесение неразрывно связано с особым рода интонированием, которое далеко не

совпадает с интонациями естественной разговорной речи. Поэтому превращение стихов в прозу не может разрешить проблему интонирования. Интонация декламатора должна быть построена в неразрывной связи с ритмом, одним из выражений которого она и является. Таков второй конкретный закон.

Эти два закона диктуются природой стиха и могут быть установлены на основании теоретического изучения его природы. Все остальное относится уже к области фразировки («выразительности») — тут главным образом и должны сказываться индивидуальность декламатора и его художественное «направление», именно эта сторона почти отсутствовала в чтении поэтов, потому что они не были мастерами декламации. [...] Само собой разумеется, что разные поэтические стихи требуют разной фразировки. [...] В общей форме можно сказать только одно — что фразировка стихотворения должна быть в полном соответствии с его ритмико-мелодической основой. Она должна представлять собою детализацию этой основы — должна быть непосредственным и органическим ее развитием, а не присоединением.

Легко догадаться, что «интонирование», связанное с ритмом, ослабляет общелингвистические речевые интонации и являет собой некий промежуточный тип произношения текста между обычной «репликой» и песенным исполнением. Это удерживает текст в сфере стиховой сегментации. «Фразировка» же учитывает лингвистическую сегментацию. Так — в идеале — в данном случае осуществляется двойственность сегментации стиховой речи. Наиболее же адекватный способ чтения с данной точки зрения — чтение «про себя», не только гарантирующее сохранность многократной сегментации, но и связь стихов с «внутренней речью» (см. 6.3).

6.6. ФУНКЦИИ РИТМА

Пора подвести итоги сказанному и вкратце остановиться на основных функциях ритма.

Одна из наиболее очевидных функций ритма — это организация и единение материала, посредством которого данный ритм манифестируется. Такое единение осуществляется двояко: носители ритмически слабых и сильных позиций становятся по отношению друг к другу эквивалентными и однородными, гомогенными, независимо от их физических разниц, почему и воспринимаются как принадлежащие одному и тому же ряду; конституируясь как «повтор повтор», ритм строит все более крупные единицы, которые охватывают собой предшествующие более мелкие единицы, и этим самым прежде составное превращает в одно целое, а прежде целое — в часть более крупного целого. Так ритм обеспечивает единство (связность) ритмизированному речевому потоку или любому иному объекту.

Другая функция, родственная первой, заключается в том, что именно ритм как нельзя лучше противостоит внешней «аморфной» или иноструктурной среде и всяким внешним помехам. Ее можно определить как отграничение или отключение от окружения. Тут, в частности, реализуется и эстетическая функция ритма как рамок, позволяющих сосредоточить внимание на объекте (речи) ради не-

го самого (см. 1.0 и 5.10). Причем данное отграничение происходит на уровне поглощения ритмом занимаемого им (и его носителем) места и времени — ритм сам становится основой текста, но вместе с тем и первостепенным, структурно значимым, уровнем этого текста.

Организованный ритмически объект ритм переводит в иной ранг. Он не только создает условия для эстетической функции (для сосредоточения внимания на самом этом объекте), но и переорганизовывает его путем вводимой в объект сегментации и вторичной организации вычлененных сегментов. Подлежащий ритмизации объект внутренне перестраивается: его составные (вычлененные) элементы вступают друг с другом в новые связи и создают новую систему эквиваленций. Взаимодействуя с собственной структурой объекта (речевого текста, скульптуры, фигур в живописи, конструктивных элементов в архитектуре, растительности и топографии в садах), новая — ритмическая — система эквиваленций выявляет уже не столько их семантику (структурную значимость в объекте), сколько их семиотику, т. е. то, что в неритмических условиях осталось бы не активным (ср. выше — в 6.1 и 6.2 — примеры с переносом и палиндромными образованиями). Там, где ритмизованный объект собственными значимостями не обладает (например, в абстрактной живописи или в орнаменте, забывшем о породивших его фигурах и ставшем чисто «формальным»), ритм коммуницирует сам себя, свою собственную психофизическую значимость. Такова, в частности, функция напевов без слов: организация психофизического состояния как самого напевающего, так и реципиента этого напева (ср. роль колыбельных, имеющих своей целью отключить ребенка от окружающей среды и перевести его в состояние аутизма).

Будучи наиболее универсальным и наиболее естественным выражением бытия, ритм в состоянии нести в себе наиболее универсальный смысл (подлежащий постепенному расчленению и постепенной конкретизации). Будучи же естественным поведением организма и нейрофизиологических процессов, ритм сообщается (индуцируется, возбуждается) непосредственно и гарантирует идентификацию отправителя и получателя. Этим самым ритмическое сообщение является собой глубинную коммуникацию «Я — Я», т. е. аутокоммуникацию (подробнее об этом см. в статье: Лотман 1973с, с. 227–243). Когда Бахтин говорит, что «поэт выголашивает слова от чужих интенций» (см. 6.3), то он, конечно, прав, но в ином смысле, чем предполагал. Снятие «чужих интенций» значит также снятие и своей интенции и переход на «общее для всех» или «свойственное всем». «Поэт» в этом случае вовсе не некто «другой, иной», не некий «Ты», а «такой же, как и Я». В определенных социумах не каждый имеет право быть «поэтом». Это право (право слагать и петь стихи) он получает от своего общества, а сама эта функция «быть поэтом» окружена своеобразным культом. Это значит, что «поэт» говорит нечто для социума жизненно важное и, будучи устами этого социума, выражает нечто иначе и иным членом социума невыразимое. Древняя культура и фольклор знают своих «поэтов» и «сказителей», но тем не менее их тексты функционируют как без-авторские, «всехные». Вот это и значит

аутокоммуникацию универсального «Я» данного социума с самим собой, культурную аутокоммуникацию. Не трудно распознать аналогичную роль поэта и в культуре нового времени. Хотя, казалось бы, романтизм создал автономную неповторимую индивидуальность, тем не менее за поэтом сохранилось место народного (национального) певца, выражающего «всех». Таково, к примеру, место Мицкевича или Словацкого в польской культуре (их даже принято называть не «поэтами», а архаическим понятием «пророк-певец», польск. «wieszcz», буквально «вещий, вещун»), таково же и самоосознание своего места в культуре Пушкиным в его *Я памятник себе воздвиг нерукотворный...* «Поэт», таким образом, социален. Прозаик же, особенно романист, с данной точки зрения «внесоциален»: дабы сохранить «чужие интенции» в слове, надо это слово произнести как не свое, остаться в стороне. «Социальное слово» прозы — это слово только определенного социума, а не всего народа. Поэтому прозаик уже индивидуален, уже авторская инстанция. Отчужден и индивидуален тут и читатель: он опознает в читаемом не себя, а свой социум среди других социумов, смотрит на себя и на устройство своего общества со стороны. Поэт в итоге моносоциален. Прозаик — многосоциален. В разноречивом сложном обществе поэт выражает поэтому устойчивое, неизменное, общенациональное. Прозаик же — историческое, формирующее национальность (данную культуру в данный исторический период). Поэтому поэзия начинает доминировать тогда, когда общество переживает кризис и активизирует несознательные, так сказать, общечеловеческие архетипические энергии, отодвигая на второй план условные цивилизованные и культурные регламентации. Чередование в литературе периодов с доминацией поэзии и периодов с доминацией прозы можно с этой точки зрения толковать как чередование «панисторического» и «исторического», инварианта и варианта. Проза, следующая за поэзией, читалась бы тогда как трансформация поэзии в прозу, «архетипического» в «актуализованное». Переход же к доминации поэзии имел бы тогда смысл как результат измельчания актуализаций, потери ими связи с исторической базой культуры или, иначе, потери обществом памяти о базе коммуникативных средств, которыми актуально данное общество пользуется и якобы должно интегрироваться. Думается, что в области ритма (его конкретных форм) такая точка зрения прояснит не одно темное место: ритм прозы станет тогда не на место оппозиции к ритму поэзии, а на место его трансформаций. Вряд ли случайно после доминации поэзии проза в своей начальной стадии ритмичнее своей обычной нормы (ср. такие промежуточные фазы, как проза Пушкина и Гоголя после расцвета поэзии или проза — ритмизованная, орнаментальная — 20-х годов после поэтического взрыва первых двух десятилетий нашего века). И вряд ли случайно поэзия не дублирует свои прежние ритмы, а расшатывает их после периодов расцвета прозы (ср. переход на тонический стих и свободный стих в начале века, т. е. после Толстого и Чехова).

Качественная мена ритмов (во всех искусствах: в музыке, танце, в архитектуре, в поэзии и т. д.) еще не получила в науке своего истолкования (и даже систематического описания). Но, несомненно, она связана с меной мироощущения

и меной идентификаций человека с его меняющейся цивилизованной, социальной и культурной средой. В рамках каждой культурной формации вырабатывается не только свой ритм, но и целый ритмический репертуар. Поэтому отдельный ритм (какого-нибудь танца или стихотворного размера) следует рассматривать в системе всех актуальных для формации ритмов. При этом надо отдавать себе отчет в том, что каждый отдельный ритм связывается с определенными значимостями в данной системе культуры и, вероятнее всего, отражает разную степень идентификации человека, что ведет к тому, что ритм часто выполняет роль носителя определенных эмоций, настроений, мироощущений и 'самочувствий'. Так формируются и устойчивые культурные ассоциации определенных ритмов со статусом в данной культуре определенных явлений, поведения, тем, т. е. ритмы становятся их опознавательными знаками. Правда, любое явление или настроение можно описать при помощи любого ритма, но культура такой произвольностью не пользуется. От ритма и темы требуется их внутренняя идентификация, взаимосогласование, в частности, по ценностному статусу употребленного ритма и объекта или предмета речи, статусу, приписываемому им данной культурной формацией. Рассогласование обеих ценностных шкал приведет чаще всего к комическому эффекту, но может быть воспринято и как «пощечина общественному вкусу». В этих случаях всегда необходимы дополнительные указания (сведения), к чему данный ритм отсылает, и знание, из какого репертуара ритмов и ценностных шкал он взят. Замедленный ритм может ведь выражать не только нечто возвышенное и монументальное, но и опасное (таков прием драматизации темпа показа в кино или в цирковых номерах), не только просветленное, но и угнетенное, подавленное состояние, а также — сладостную лень. Сам по себе ритм безоценочен — оценка, как и во всех остальных случаях художественного материала, привносится извне: из культуры, ее ценностной шкалы или даже из шкалы, создаваемой в пределах данного текста, но тогда она должна получить свое отчетливое выражение (текст должен научить этой шкале ценностей своего реципиента — см. 1.3).

Благодаря своей регулярности, ритм в состоянии создавать и свое отрицание — неупорядоченность, которая на фоне упорядоченности всегда будет значима (либо как разрушение положительного гармонического мира, либо как противовес застывшему, косному миру, принимая на себя значимость типа 'стихия жизни'). Как правило, однако, такая «неупорядоченность» или «неритмичность» создается при помощи того же ритма. Это значит, что один ритм на фоне другого тогда играет роль «не-ритма». Таким же образом значимы будут всякие ритмические перепады и смена ритмов (ср., например, богатейшую мену ритмов, наподобие балетов Стравинского, в *Царь-Девуце* Цветаевой). Но для этого всегда необходим устойчивый основной ритмический фон — иначе мы получим лишь набор разных ритмов, никак не связанных друг с другом. Эти ритмы сами должны меняться в определенном темпе, т. е. самая их мена должна быть ритмически организована. Более того, мена ритмов и роль некоторых из них в произведении как «не-ритмов» предполагает их опознаваемость реципиентом (так, к

примеру, Стравинский в ранних балетах и в *Свадебке* своего ритма не создает — он пользуется ритмами разных культур и эпох; так же поступает и Цветаева в *Царь-Девушке*, когда своей ритмикой передает разнообразные ритмы фольклорных жанров — от былинных по плясовые).

Иначе говоря, тогда, когда сформировался устойчивый репертуар ритмов и их значимостей, ритм может стать вторичным материалом литературы и вводится в произведение на таких же правах носителя определенных значимостей и смыслов, как и мотивика (с устойчивой общекультурной значимостью упоминаемых явлений и объектов), фонетика, артикуляция, слово, синтаксис и т. д. Этот случай со всей строгостью необходимо отличать от основной и первичной функции ритма — организующей. Это тот случай, к которому можно вполне неметафорически применить парафразу Бахтина 'ритм, сохраняющий чужую интенцию', где «чужая» может значить как определенный жанр определенной культурной формации, так и определенного поэта. Продолжая параллель, можно сказать, что, располагая определенным ритмическим репертуаром, мы располагаем своеобразным ритмическим «разноречием» или «разноязычием». Это ведет к иной возможности — к использованию ритма как «чужого слова» или как «цитаты». Само собой разумеется, что, рассчитанный на опознание, такой ритм предполагает не идентификацию с ним, а дистанцированное — интеллектуальное — его восприятие. По формуле «я слышу и понимаю этот ритм, но не я его носитель, я им не пользуюсь». Пиши современный поэт пушкинскими ямбами, он будет воспринят как отсталый и бездарный поэт (если и вовсе не как плагиатор). Но те же пушкинские ямбы в роли изображаемых (цитированных или стилизованных) могут свидетельствовать о высоком мастерстве данного поэта. Письмо мальчика Курдюкова — всего лишь обычное письмо, но, став письмом персонажа рассказа Бабеля *Письмо*, оно уже имеет иной семиотический статус (см. 5.10) и коммуницирует не только то, что коммуницирует другому персонажу-получателю, но и свои модальные рамки (модальность этой коммуникации) и менталитет обеих общающихся сторон. Костюм и прическа 40-х годов естественны для репертуара внешностей того времени, сообщают нечто об их носителе, включают его в определенный, пусть даже не формальный социум, тогда как те же костюм и прическа в 80-е годы явственно иносистемны и коммуницируют не столько нечто о носителе, сколько семиотику того «внешнего вида», «той фигуры». Так и опознаваемые «чужие» ритмы сообщают не то, что сообщали: быв организаторами текста, выдают теперь семиотику этого своего организующего начала (теперь не ритм сообщает некий текст, а текст сообщает этот, а не иной тип ритма). Современный (актуальный) репертуар ритмов, жанров, походов, наружностей, жестов, мимики (физиогномий) воспринимается всегда как системный и этим самым как «естественный». Сам по себе он не значим, он значит только то, что при его помощи или в его рамках сообщается и является условием понимания сообщения (его, так сказать, правильности). Ретроспекция или авангард внесистемны, подчеркивают системность актуального репертуара и идеологичность (семиотичность) авангардного или возобновляемого старого. Возоб-

новляемый давний, однако, не давний, а заново сделанный якобы «давний». При этом сделан он актуальной системой и в рамках этой актуальной системы. «Сделан» — значит «прочтен», «осмыслен» в коде актуальной системы (поведений, наружностей, движений, ритмов, жанров и т. д.). Если поэтому цитируются ритмы прежних ритмических систем, то их нельзя отождествлять с теми прежними: они созданы вторично и вторично «перечитаны» актуальной ритмической системой данной культурной формации или, по крайней мере, данного произведения. Едва ли не самый эксплицитный пример такого подхода являет собой *Тема с вариациями* Пастернака, и особенно вариация 2 — *Подражательная*, начинающаяся с буквальной во всех аспектах цитаты инициальных стихов *Медного всадника* Пушкина:

На берегу пустынных волн
 Стоял он, дум великих полн.
 Был бешен шквал. Песком сгушенный,
 Кровавился багровый вал.
 Такой же гнев обуревал
 Его, и, чем-то возмущенный,
 Он злобу на себе срывал.
 [...]
 [...] Его роман
 Вставал из мглы [...]

Быв пушкинскими и познаваемые как пушкинские, первые два стиха стали тут пастернаковскими и говорят другое (хотя и похожее), чем говорили пушкинские: те говорили о Петре I, эти то же говорят о Пушкине. Иначе, текст тут переадресован, изменил свой референт на уровне предмета высказывания, а на уровне ритма и организации стал знаком поэтики Пушкина. Остальные стихи этой вариации уже не повторяют Пушкина, а строят модель пушкинского творчества и выявляют его семиотику, конечно, так, как ее понимает Пастернак, и так, какое понимание позволяет ему его собственная поэтика.

Описанием и изучением стиховых ритмов (но и всех прочих вопросов стихотворной речи) занимается стиховедение (см. 2.4.6). В настоящее время это самостоятельная научная дисциплина с огромным опытом, который уже не поддается краткому изложению. Поэтому тут рекомендуется обратиться хотя бы к некоторым основным источникам¹⁰⁷.

7. ЛИНЕЙНОСТЬ И ДИСКРЕТНОСТЬ

Ритм покоится на наиболее фундаментальном явлении — на дискретности. И даже если бы ритмизованный объект не обладал собственной дискретностью, ритм со всей необходимостью такую дискретность ему бы навязал. В случае речи ритм тоже не всегда «считается» с естественным членением речевого потока: границы стоп в силлабо-тонической системе редко совпадают с границами словоформ (более того, такое совпадение обеих систем членения данной ритмической системе нежелательно), границы стихов не всегда совпадают с границами синтагм (ср. явление межстихового и межстрофного переноса), а авангардная практика часто прибегает даже к разрыву словоформы между стихами — ср. у Цветаевой в *Поэме Лестницы*:

Гамма приступов
От подвала — до

Крыши — грохают!

или в цикле *Скифские* (2: *Колыбельная*):

Как из моря из Каспий-
ского — синего плаща,
Стрела свистнула да...

Само собой разумеется, что, реализуясь во времени, ритм также и в определенной степени линейен — предполагает некую протяженность ритмизованного потока. В этом отношении противоречия между ритмом и речевым потоком не возникают: физическая речь иначе не существует, как только во временной последовательности, в виде линейно выстроенного акустического ряда.

Однако, покоясь на повторе, ритм эти же дискретность и линейность снимает: вычленяемые ритмом, сегменты эквивалентизируются и образуют единую парадигму, существующую одновременно (не воспринятая как единство, такая парадигма распалась бы на набор разрозненных и совершенно автономных единиц).

И все-таки, несмотря на всю ритмическую организованность текста и несмотря на собственную лингвистическую связанность такого текста, его естественная — языковая и речевая — линейность и дискретность не уничтожается в

пространстве текста, т. е. на всей его протяженности, некие единицы будут значимы как 'предшествующие' или 'последующие', 'инициальные', 'срединные-промежуточные' и 'финальные' (см. 5.10). Наш вопрос формулируется поэтому так: как используется и какими функциями нагружается это неустранимое свойство речи, т. е. ее дискретность и линейность? Но прежде чем на него ответить, необходимо отдать себе отчет в том, что в случае языка мы имеем три типа дискретности и один — линейности.

Одна дискретность — это иерархическое устройство языка от наиболее элементарных и исчислимых дистинктивных фонемических признаков до лексем, высказываний и неисчислимых текстов (см. 1.5). Эта проблема возникнет перед нами во всей полноте при разборе звуковой организации художественного текста.

Другая дискретность носит понятийно-семантический характер и в основном выражается в языке уровнем лексики (иначе — 'семантем'). Эта дискретность непосредственно связана с нашей картиной мира: соответственно с ней членится и мир на отдельные явления, объекты, признаки, состояния, действия. Тут мы не всегда осознаем, что исходит от нашего языка, а что от самого мира и от взаимодействия наших органов восприятия с окружающим миром. Тем не менее сопоставление разных языков позволяет судить, что во многом кажущаяся нам дискретность мира есть результат используемого нами языка (его фонда 'семантем'). Конечно, в этом случае кинокадр или, скажем, живописный натюрморт будет нами восприниматься как «дискретный»: в конце концов, мы в них опознаем и вычленим, например, «дерево» и рядом стоящую «человеческую фигуру», «две мандолины», а на них «книжку» и зрелую «грушу».

Принято, однако, считать, что кино или живопись недискретны. Под этим подразумевается и то, что тут нет таких единиц, как в первом случае (нет иерархии единиц), и то, что из этих изображений нельзя составить «словарь», нельзя употребить их повторно в другом тексте (в другом фильме и в другой картине). Дерево в фильме Феллини *Amarcord* не будет тем же в его же фильме *Fellini — Roma*, а тем более в фильмах Антониони, Занусси или Вайды. И дело не в том, что у разных режиссеров и в разных фильмах они получают иную структурную позицию (а этим самым и иной смысл), а в том, что они совершенно другие в их чисто внешнем визуальном качестве (даже если бы все эти «деревья» были одной и той же породы). И третья причина недискретности живописи или фильма (особенно цветного, ослабляющего, как известно, контраст) — слабая отграниченность изображений друг от друга, отсутствие контурных линий (рисунок, контурная живопись или витраж в этом значении гораздо более дискретны).

Но даже на уровне 'семантем' или 'объектов' дискретность киноизображения или картины иная, чем дискретность словесного описания. Дерево, изображенное на картине, обозримо если и не все целиком, то в нескольких своих качествах одновременно. Описанное же при помощи речевых средств, оно распадается на ствол, ветви, листья, высоту и целый ряд иных признаков и свойств (ср. стихотворение Заболоцкого *Искусство* в 3.1). Сказать об этом кон-

кретном дереве мы в состоянии столько, сколько способны вычленить в нем отдельных элементов и признаков и сколько подберем к вычленным элементам и свойствам языковых единиц. Но на самом деле это дерево не понимается нами дискретно, расчлененно: рисунок, изображающий отдельно и в некоей линейной последовательности ствол, ветви, листья и их цвет, был бы нам непонятен, во всяком случае показался бы довольно странным. Это значит, что дискретность и линейность в данном случае не свойство самого мира (тут: «дерева»), а свойство используемой нами коммуникативной системы (тут: «языка»).

В условиях, когда язык мы получаем уже сформировавшийся, возможна такая ситуация, что полученный язык навязывает нам свое, заключенное в нем создававшими его генерациями расчленение окружающего мира. Иначе говоря, мы в состоянии заметить столько и сказать столько, сколько предлагает нам наш язык. Эта крайняя, идеальная, ситуация никогда, однако, не осуществляется. В окружающем мире мы замечаем значительно больше, по крайней мере на чувственных уровнях. Тогда возникает обычно конфликт с языком: чувствуя его ограничения, мы начинаем его перестраивать — то создаем новые слова (неологизмы), то меняем синтаксис (прибегаем, в частности, к тропам), то вводим в наше высказывание дополнительные комментарии и оговорки. В связи с этим показательны постоянные «жалобы» на язык в художественных текстах (главным образом в поэзии XIX века; авангардные формации XX века таких сетований не знают). Бунин, считающийся крупнейшим мастером слова, в *Жизни Арсеньева* пишет так:

Как передать те чувства, с которыми я смотрю порой на наш родовой герб? [...]

Как же передать те чувства, с которыми смотрел я, мысленно видя там, в этой комнате, Лизу. [...]

Как выразить чувства, с которыми мы вышли утром из вагона...

Конечно, эти фразы произносит не Бунин, а его герой Алеша Арсеньев, и Алешу они как раз и характеризуют. Невозможность вербализации переживаемого вводится, таким образом, в текст романа с определенной целью, в частности, с целью построить сверхчувственный уровень универсума романа (ср. 5.8). Но именно факт, что нечто может быть использовано как художественный материал (точнее, как моделирующее средство), доказывает, что данное нечто действительно имеет место и действительно присуще языку. В условиях же, когда язык формируется, он формируется согласно нашему пониманию и расчленению окружающего мира. Отдельно словесное выражение получают те элементы и аспекты мира, которые являются существенными для создающего данный язык общества. Несущественные элементы отдельного выражения не получают, не санкционируются обществом. По словам Степанова (1971, с. 61; тут Степанов пользуется результатами американского этнографа Холла — см. Hall 1961 и ср. Hall 1976, а также см. главы *Gramatyka — przekazywanie treści* и *Przeżycie kategorii gramatycznych* в книге: Mayenowa 1979; s. 173–185):

В языке аборигенов Бразилии есть множество слов для обозначения разных видов попугаев и пальм, в лапландском языке — для обозначения разных видов снега, во французском два разных слова для обозначения двух видов каштана, в русском же по одному слову попугай, пальма, снег, каштан и т. д. и т. п. [...] Слово человек имеется во всех индоевропейских языках, но в древнегреческом и древнеиндийском оно произведено от корня 'смертный', в латинском и литовском — 'зем(ля)ной'

7.1. ЛИНЕЙНОСТЬ — ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ — ГРАДАЦИЯ

Само собой разумеется, что любое формальное свойство текста останется чисто формальным приемом, если у него не окажется никакой опоры в том же тексте (в такой опоре могут не нуждаться только кодифицированные культурой средства выражения, т. е. обладающие своей устойчивой семантикой по образу знаков-слов, символов и т. д.). Наиболее естественная опора линейности речи — такой мир или его проявления, который и вне речи представляется нам длящимся во времени или обладающим пространственной последовательностью. Тогда речевая линейность окажется повтором (дублем) линейности строящегося в тексте мира (в случае таких согласований или семантической обоснованности дубликатов обычно говорят о «мимезисе» или об «изобразительности», но это не совсем так: «изобразительность» — «мимезис» — предполагают внеположенный референт, мир, находящийся вне текста, тогда как в художественном образе одно и другое имеются в пределах текста и соотносятся друг с другом как «объект — атрибут», где «объект» — называемый мир, а «атрибут» — формальные свойства этих именований; так и линейность повествования воспринимается как эксплицированное свойство повествуемого мира, т. е. как «атрибут» самого мира произведения)¹⁰⁸

В нашей культуре в виде линейной последовательности понимаются и воспринимаются, например, время, т. е. всякие временные процессы, некоторые разновидности пространства (обычно это дорога, путь), всякие шкалы, градации, метаморфозы, преобразования (трансформации) и, скажем, причинно-следственные связи. Так, в одну линию (последовательность) мы можем без особых усилий «вытянуть» жизнь персонажа, вызывающие друг друга события, физическое передвижение в пространстве, мену признаков этого пространства или шкалу возрастания или убывания отмеченного признака. Поскольку мы располагаем относительной свободой выбора не только начальной и конечной точек (состояний), но и всех промежуточных точек (состояний), то совершенно ясно, что линейность способна выражать (создавать) весьма сложные и разнообразные смыслы. Так, некий «кабинет» или некая «комната» могут обозреваться персонажем (выстраиваться повествователем или режиссером в случае фильма) от «окна» к «двери» или от «входа» к «окну» и «виду за окном». Обрыв на «двери» тут может получить смысл 'пространства с выходом' и вообще 'бытового пространства'; обрыв же на «окне» и «виде за окном» может получить смысл либо 'безвыходности' либо 'выхода в трансцендентное', не 'бытовое', а сам

«кабинет» или «комната» получают тогда статус 'переходного, трансформирующего локуса' (таковы, в частности, последовательности описаний «кабинетов» и «комнат» с названными «окнами», но без упоминания «дверей» у Пастернака — и в стихах и в прозе, особенно в *Докторе Живаго*).

В европейских представлениях жизнь человека целиком помещается в интервале между рождением и смертью или между рождением и настоящим моментом жизни. Так строятся у нас все биографии (описания чужой и своей жизни) как в учебниках, так и в энциклопедических справочниках. Достаточно, однако, обратиться к другим культурам или к древним состояниям нашей, чтобы убедиться в условности этой схемы и что она не обязательна и универсальна, а всего лишь одна из многих возможных других концепций. Так, в китайской традиции начало человеческой жизни ведется не с рождения, а с момента зачатия. Эта точка зрения не чужда и европейцам: она свойственна христианским воззрениям (что, в частности, выражается в запрете аборта) или, например, научным и даже бытовым психологическим концепциям, согласно которым пребывание в лоне матери определяет дальнейшее физическое и психическое развитие человека. В индийских философиях душа человека вообще не рождается и не умирает, а лишь вселяется и затем переселяется из одного физического обиталища в другое (поэтому иначе там переживается физическая смерть как близких, так и своя собственная). Эта концепция в какой-то мере актуальна и в Европе: согласно христианским верованиям, смерть — явление временное, предполагающее воскресение, а во время отсутствия телесной оболочки душа христианина пребывает в ином — потустороннем — мире (в случае же смерти святых — особенно мученической — эта смерть описывается и называется как «второе», подлинное, рождение; ср. хотя бы средневековые жития святых покровителей Польши Войцеха и Станислава); по светским же представлениям отмирает лишь единичная телесная оболочка, продолжает «жить» «дело» усопшего — идеи, произведения (любые: картины, постройки, стихи, организации, институты и т. п. — ср. хотя бы *Памятник Пушкина*), его потомство, род и т. д. Короче говоря, в одних случаях человек рассматривается как законченная, отъединенная самостоятельная единица, в других же — как часть более крупного и более значимого непрерывающегося целого рода, народа, культуры, самого мира и всего космоса (ср. ряд разных моделей в: Jacob 1973; Wyburn, Pickford 1970, s. 243). Обычно в культуре сосуществуют разные — противопоставляющиеся и взаимоосвещающиеся — концепции. Особенно ярко это видно в искусстве и, прежде всего, в литературе (ср. трактовку «вечной души» в стихотворении *Ангел* Лермонтова и его трансформации у Цветаевой или понятие «смерти» у символистов и, например, у Заболоцкого).

Наличие в культуре разных представлений о «начале» и «конце» человеческой жизни ведет к тому, что выбор любой начальной или конечной точки создаваемого в художественном тексте мира семантически небезразличен, он значим уже хотя бы по признаку отказа от возможных других выборов.

Наиболее строго в линейном порядке строится жизнь персонажей в хрониках, житиях, в сагах, в классическом английском романе XVIII века или в автобиографических жанрах. В русской классике образцами таких построений могут считаться, например, *Шинель* Гоголя, трилогия Льва Толстого *Детство. Отрочество. Юность*, автобиографический роман Короленко *История моего современника*, трилогия Горького *Детство. В людях. Мои университеты*, роман Бунина *Жизнь Арсеньева* или роман Пастернака *Доктор Живаго*. Однако несмотря на формальное сходство по признаку линейности, сама эта линейность играет во всех так упорядоченных текстах не одинаковую роль и несет разную функциональную и смысловую нагрузку. Эти функции и смыслы зависят как от системы повествований (упорядоченностей) в данный исторический период (линейность после инверсионных построений будет восприниматься иначе, чем предваряя инверсионные структуры), так и от выбора промежуточных состояний, от критерия их упорядоченности.

Так, например, вся жизнь Тома Джонса между его рождением и женитьбой заполняется сплошными приключениями. В результате биография героя, ставшего хрестоматийным литературоведческим примером, романа Филдинга *История Тома Джонса, найденныша*, состоит в основном из исключительных событий, мелочи жизни в нее не попадают. Жизнь же бунинского Арсеньева, наоборот, составлена из сплошных мелочей, приключений как таковых в ней нет. А жизнь Тристрама Шенди, вопреки многообещающему заглавию *Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена*, можно сказать, и вообще не состоялась в романе — свое повествование Стерн начинает с описания момента зачатия героя, но потом доводит его лишь до момента, когда герою исполняется едва пять лет (заметим при этом, что роман состоит из пяти томов — 515 страниц современной стандартной печати в русском переводе). Даже по этому несистематическому сопоставлению хорошо видно, что за всем этим стоит неодинаковое понимание жизни, биографии, а в конечном счете и человека вообще.

Для Филдинга и его читателей важны были внешние события. Это требовалось от литературы. В самой же реальной жизни не все англичане строили свое поведение по приключенческому образцу, хотя эпоха географических открытий и невероятных «карьер» этому способствовала. Кстати сказать, такая «событийная» схема биографии ощущается и в нашей повседневности: наши рассказы о себе избирательны, и если ничего «особенного» в нашей жизни не произошло, мы затрудняемся ответить на самую обычную просьбу «Расскажите что-нибудь о себе» или написать школьное изложение, хотя, тем временем, современная наша же проза бессобытийна (поэтому так сильно всех смущает жанр официальной биографии, где требуются только «факты»).

Для Бунина более важны внутренние переживания и осмысления, внешние же события могли бы у него и вовсе не происходить. Но, подчеркнем это, оба писателя — Филдинг и Бунин строят мир своих произведений из двух компонентов: есть в нем герой и есть в нем внешнее окружение, причем первый является в определенной мере организующим центром второго, «осью» окружающе-

го мира. Все, что попадает в текст романа, имеет определенное отношение к герою и едва ли не атрибутирует его. Сложные, якобы «безвыходные», ситуации, которые создает для своего героя Филдинг, подобраны по принципу испытания стойкости, честности и доброты Тома Джонса. Роман завершается окончательной победой героя, обретением «найденным», т. е. «ником», субъектного автономного статуса, и в финале — счастливой женитьбой. В конце романа он, собственно, таков же, как и в начале: меняется лишь его возраст, зато его моральные качества не меняются, они лишь упрочиваются. С такой точки зрения у Тома Джонса, собственно, и нет никакой биографии (за исключением меня социального статуса). Иначе обстоит дело с Алешей Арсеньевым: окружающий его мир тоже организуется вокруг него и атрибутирует его, но по другому принципу, по принципу контактности с этим миром: непосредственный, чистый контакт со всей вселенной в самом начале жизни и текста и более опосредствованный под конец; постоянный контакт и постепенное его разрушение, постепенное разъединение с внешним миром; быв органической частью и едва ли не эквивалентом «космоса», Алеша переходит в статус формальной части все более хаотического мира, из «субъекта» трансформируется в «объект»

Вот первые события в жизни Арсеньева:

Самое первое воспоминание мое есть нечто ничтожное, вызывающее недоумение. Я помню большую, освещенную предосенним солнцем комнату, его сухой блеск над кособором, видимым в окно, на юг — Только и всего, только одно мгновенье! [...]

[...] А поздним вечером, когда сад уже чернел за окнами всей своей таинственной чернотой, а я лежал в темной спальне в своей детской кроватке, все глядела на меня в окно, с высоты, какая-то тихая звезда... Что надо было ей от меня? Что она мне без слов говорила, куда звала, о чем напоминала?

После этого мы читаем:

Детство понемногу стало связывать меня с жизнью, — теперь в моей памяти уже мелькают некоторые лица, некоторые картины усадебного быта, некоторые события...

Завершается же роман так:

— Отец не желает вас видеть. Она же, как вам известно, в отсутствии.

Это был тот гимназист, что так бешено носился в ту осень с Волчком вверх и вниз по лестнице. [...]

— Уходите, пожалуйста, — прибавил он тихо, и видно было, как под косовороткой бьется его сердце.

И все-таки всю зиму, каждый день, я упорно ждал от нее письма, — не мог поверить, что она оказалась столь каменно жестокой.

XXXI

Весной того же года я узнал, что она приехала домой с воспалением легких и в неделю умерла. Узнал и то, что это была ее воля — чтобы скрывали от меня ее смерть возможно дольше.

Тут, как видно, биография героя составляется из иных компонентов: от столкновения с вечностью («солнце», «высота», «звезда») до столкновения с ее обратной стороной, с ее земным вариантом — смертью, которая управляет земным универсумом романа. Эту биографию можно было бы назвать биографией «контакта» и «осмысления».

Не вдаваясь во все тонкости сопоставления, тут позволительно обратить внимание на то, что *Жизнь Арсеньева* пишется как «воспоминания», хотя и соблюдает хронологическую последовательность. В этой связи очень показательна судьба Юрия Живаго у Пастернака. Все переживаемое Юрием переживается дважды: сначала спонтанно, на бытовом уровне, и этот уровень в романе хронологичен, реализован в рамках линейной последовательности; затем «осмысленно» — былые детали, встречи, наблюдения «узнаются» героем еще раз и выявляют свой, прежде не выявлявшийся смысл, а сам этот открывающийся ‘смысл’ не растворяется в ‘воспоминаниях’, а результируется в виде общечеловеческого опыта и текста — в виде завершающих роман *Стихотворений Юрия Живаго*, своей структурой реализующих каноническое (иконное) ‘житие’

Совершенно иные пропорции в романе Стерна — его герой не успевает стать героем романа, его действующим лицом. Внимание повествователя то и дело отклоняется в сторону, предлагая то свои размышления («мнения»), то увлекаясь событиями, окружающими Тристрама, но не организованные вокруг него, а протекающие автономно и отдельно. В результате мы получаем картину без организующего центра, ее герой — Тристрам лишь один из многих элементов потока жизни. Интересно, что этот тип повествования и структурирования мира появится в европейской литературе лишь под конец XIX века. Возникнув в иных условиях, он уже читается не как противовес приключенческих образований, а как противовес схем предшествующего — позитивистского — романа с его картиной жизни, организованной вокруг какого-нибудь центра (одного или нескольких героев). Но, чтобы отказаться от линейной схемы и от организованной картины жизни, надо также отказаться и от таких факторов текстового построения, как «начало» и «конец». Попутно отметим, что и у Стерна оба они размыты. Роман начинается так:

Я бы желал, чтобы отец мой или мать, а то и оба они вместе, — ведь обязанность эта лежала одинаково на обоих, — поразмыслили над тем, что они делают, в то время, когда они меня зачинали. [...]

— Послушайте, дорогой, — произнесла моя мать, — вы не забыли завести часы?

— Господи Боже! — воскликнул отец в сердцах, стараясь в то же время приглушить свой голос, — бывало ли когда-нибудь с сотворения мира, чтобы женщина прерывала мужчину таким дурацким вопросом?

— Что же, скажите, разумел ваш батюшка?

— Ничего.

Размытость начала заключается здесь в том, что повествование начинается задолго до рождения Тристрама. После процитированного эпизода следует несколько сот страниц (включая подробности самого акта рождения и всяческих

смежных и посторонних обстоятельств) и лишь потом в мире романа появляется сам Тристрам. Еще более размыто и окончание романа: Тристрам уже давно не упоминается, а повествование все еще длится и длится. Сама же концовка вообще не имеет ничего общего с заглавным героем — речь идет о неотелившейся корове и быке:

— Господи! — воскликнула мать, — что это за историю они рассказывают?

— Про БЕЛОГО БЫЧКА, — сказал Йорик, — и одну из лучших в этом роде, какие мне доводилось слышать.

Заключительная фраза окончательно замыкает текст: его продолжением может быть лишь повторение всего заново (по образцу шуточной персеверативной структуры популярной «сказки про белого бычка»). Текст замкнут. Завершен он и тематически: с проблемой зачатия и рождения мы ведь встретились уже с первых слов романа. Размытость на одном уровне компенсируется строгой организованностью на другом. Замкнутость, кольцевое строение *Жизни и мнений Тристрама Шенди, джентльмена* можно истолковать как выражение идеи бесконечного круговорота жизни. Аналогичный смысл можно усматривать также и в том, что текст романа не ограничивается пределами жизни его заглавного героя (интертекстуальный же полемический смысл этой конструкции будет ясен только при учете ближайшей традиции английского романа и связей с предшествующей европейской литературной традицией вообще).

В том, что в рассматриваемых произведениях линейность их мира значима, легко убедиться, упорядочивая описанные в них события в обратном направлении: больше всего изменится смысл *Жизни Арсеньева*, несколько меньше — *Тома Джонса*, и почти не изменится смысл *Жизни и мнений Тристрама Шенди, джентльмена*, а *Доктор Живаго* построен так, что он сам себя как бы перечитывает и переосмысливает в обратном порядке (но это уже принцип, так сказать, палиндромной дешифрующей или эксплицирующей установки авангардного искусства XX века).

Совершенно необратимые последовательности вырабатывает роман XIX века. По нескольким причинам. Жизнь вообще понимается в нем как процесс, покоящийся на причине и следствии: каждое последующее состояние мира в той или иной степени зависит от его предшествующих состояний. Мир, жизнь превращаются в однонаправленный поток. Обратная картина привела бы к абсурду. Меняется и понимание человека, его биография: у литературных героев возникает цель, локализованная впереди. Их поведение регулируется этой целью и ей подчиняется. Обратное прочтение жизненного пути такого героя давало бы и противоположный результат: например, отказ от цели либо невозможность ее достижения. Человек понимается еще и иначе: он меняется психологически, развивается, вырабатывает мировоззрение, становится идейным; каждое последующее его состояние нетождественно его состоянию предшествующему, а порой и отрицает это предшествующее. Обратное чтение этой последовательности

давало бы картину регресса и оскудения внутреннего мира героя. В результате вся романная схема целиком получает вид стрелы, направленной в будущее. Устойчивость этой схемы дает и положительные результаты: многие писатели намеренно меняют ее направление с целью демаскировки истинного состояния вещей. Так поступает, например, Толстой в *Смерти Ивана Ильича*, когда сообщение о смерти героя помещает в начале рассказа, а потом уже заставляет его проследить и проанализировать свой жизненный путь. Чтобы понять замысел Толстого, достаточно передвинуть начало рассказа в его конец. Весь мир текста получит вид стрелы, направленной к полюсу «смерть». Смерть получит в этом случае смысл цели жизни. Тем временем, Толстого волнует иная проблема — жизнь как реализация нравственного личностного начала человека.

Модель упорядоченности истории, жизни, событий, биографии между полюсами «начало» и «конец» настолько прочно вошла в обыденное сознание человека XIX века, что ее воспринимали как естественное свойство самого мира, а не как один из возможных способов упорядочивания мира человеком. И когда под конец столетия Чехов обнажает условный, конвенциональный, характер этой модели и отказывается от нее, его не только не понимают, но и отказывают ему в элементарных знаниях художественного мастерства. Приведем несколько наиболее характерных упреков тогдашней критики (цит. по: Чудаков 1971, s. 225–266, там же и ссылки на цитируемые рецензии) — о рассказе *Бабье царство*:

На нас этот рассказ производит впечатление начала обширной повести или даже романа [...]. Но коль скоро мы имеем перед собой «рассказ», мы вправе требовать, чтобы он имел начало и конец.

О *Мужиках*:

Это даже не рассказ, а просто картина [...] без начала и конца.

О повести *Три года*:

Старое, вечное правило, гласящее, что каждое произведение искусства должно иметь начало и конец, оказывается вовсе не лишенным здравого смысла [...] жизнь каждого человека состоит, в сущности, из целого ряда отдельных более или менее незаконченных эпизодов, имеющих свое начало, свое развитие и свой конец и могущих поэтому служить темами для отдельных повестей и рассказов. [...] Все это — правила элементарные, но вполне разумные и основательные, выработанные тысячелетним опытом, и нарушить их безнаказанно никому не удастся, как бы даровит он ни был. Не мог их безнаказанно нарушить и г. Чехов.

В чем же тут дело, какую закономерность нарушает Чехов? И что значит, что в тексте должно быть «начало» и «конец»? Ведь как бы мы ни строили свое высказывание, и «начало» и «конец» у него непременно будут, иначе мы бы были вынуждены говорить безостановочно, даже после смерти или до своего рождения. Совершенно очевидно, что во всех этих случаях речь идет не о начале текста как словесного образования, а о начале конструируемого в этом тексте мира и об особых формулах, такое начало строящих. Там же речь идет не о кон-

це текста как такового, а о завершении повествуемых в этом тексте событий и, само собой разумеется, о соответствующих формулах или хотя бы сигналах «конца». Если в оговаривавшихся выше текстах Филдинга, Стерна, Бунина и Толстого начало текста совпадает с началом создаваемого там мира, то у Чехова нет как раз этого совпадения: рамки его текстов значительно уже мира, о котором повествуется в данных текстах. В текст попадает лишь небольшой фрагмент мира. В живописи аналогично поступает в это время Дега: рамки его картин пересекают изображенные на них фигуры совершенно неожиданным образом (неожиданным в пределах норм живописи, но повсеместным явлением в быту, когда поле зрения перекрывается некой помехой: ширмой, забором и т. д.). В результате у Дега демонстрируется условность самих рамок, их необязательный и случайный (чисто исторический и конвенциональный) характер; случайный характер получает и сам мир (его фрагмент) и благодаря этому производит впечатление более естественного, более «подлинного», а не специально подобранного и специально аранжированного в законченное целое и этим самым — «сочиненного», «вымышленного», «искусственного». Именно этот эффект и имеется в виду в несовпадении границ рассказа и границ повествуемого мира у Чехова.

Но у традиционного повествования есть и свой конец, завершение, и «развитие». Как мы уже видели, эти категории предполагают организованность мира текста, у такого мира есть свой «центр». Таким центром может быть либо герой, являющийся точкой отсчета всего остального мира, либо конфликт — действия всех персонажей направлены на разрешение этого конфликта. В живописи, как правило, такой композиционный центр мира помещается по соседству с центральной точкой полотна, точкой пересечения диагоналей (но не в ней). В литературе он обычно смещен к концу текста и почти совпадает с текстовым концом (аналогично и в фильмах, и в театральных постановках, и в балете, и в музыке, т. е. во всех временных искусствах). Смещение центра к концу приводит к тому, что мир текста получает характер устремленности, вид стрелы. Тем временем, внетекстовый мир по крайней мере полицентричен, разнонаправлен. Это осмыслил Чехов, это осмыслили и художники, в первую очередь — импрессионисты. Живопись отказывается от традиционной перспективы — вводит несколько перспектив (точек зрения) одновременно, как, например, Ван Гог. Чехов же лишает мир своих рассказов и пьес однозначного центра — у него их либо несколько, либо они находятся за пределами текстов.

С этой точки зрения очень интересно построена *Чайка*. Ее герои мыслят свою жизнь по традиционной схеме, «сюжетно»: им нужны происшествия, события, вынесенная вперед цель, которая бы регулировала их поведение и сообщала им и этому поведению определенный смысл. Жизнь же, в которую их помещает Чехов, именно бессюжетна, почти статична. Герои пьесы от этой жизни отказываются, не включают ее в свою биографию, и если даже не конфликтуют с ней, то ею тяготеют как бессмысленным существованием. И лишь по истечении некоторого времени обнаруживают, что это и была жизнь, но ведь они от

нее отказались. То, что им казалось в начале пьесы не-событием, то, чего они не хотели включить в свою биографию, в конце пьесы осмысливается ими же именно как событие, как один из важнейших моментов их духовной биографии. *Чайка* показательна и в другом еще отношении: в ней со всей четкостью обыгрывается семиотика «начала» и «конца», т. е. рамок мира и текста, особенно в случае «театра в театре», т. е. в сцене ожидания постановки пьесы Треплева (детальный анализ этих аспектов *Чайки* см. в: Фагуно 1976 и см. еще разбор *Стени* в 5.4).

И если чеховское сюжетосложение стоит в оппозиции к ему современному и к предшествующему пониманию текста и мира, то этот предшествующий тип сюжетопостроения был, в свою очередь, оппозицией к более раннему — романтическому. Конечно, романтикам тоже знакома линейность, «стрела», но она направлена не вперед, а назад, вверх либо вглубь. Так, например, многие пушкинские тексты начинаются с повторного посещения мест, знакомых лирическому «Я» в его подразумеваемом прошлом (ср. хотя бы знаменитое начало: ...Вновь я посетил...» или «Ты вновь со мною, наслаждение [...] Холмы Тавриды [...] Я снова посещаю вас...»). С тем, однако, что такое повторное «путешествие» назад происходит не по эмпирическому пути, а во внутреннем мире героя и получает вид возврата к давно утраченному первичному (идеальному, чистому) состоянию души (подробнее об этом см. в моей статье 1975 года о времени и пространстве у Пушкина). Такое не внешне-событийное понимание человека (антипросветительское) требует отказа от прямой линейности: внешняя последовательность событий тут игнорируется, подвергается инверсии, новая последовательность организуется по иному принципу, и прежде всего по принципу градационному или иерархическому. Самый яркий пример такого принципа организации текста — *Герой нашего времени* Лермонтова.

Согласно событийной последовательности надо было читать так: *Тамань* — *Княжна Мери* — *Бэла/Фаталист* — *Максим Максимыч*. Лермонтов же расположил эти главы так: *Бэла* — *Максим Максимыч* — *Тамань* — *Княжна Мери* — *Фаталист*. Первый порядок — линейный, он означает: по пути на Кавказ Печорин останавливается в Тамани; потом следует в Пятигорск; за дуэль сослан оттуда в крепость, где более-менее одновременно происходят события *Бэлы* и *Фаталиста*; и, наконец, по дороге в Персию встречается повествователю всего романа, а возвращаясь из Персии, умирает. Второй порядок иерархичен. Но, чтобы его понять, необходимо учитывать, что повествование романа ведется в трех лицах: повествователь — некий «Я»; Максим Максимыч, который хорошо знал Печорина, так как они одно время пребывали вместе в крепости; сам Печорин — последних три главы лермонтовской последовательности объединены общим заголовком *Журнал Печорина*.

Первые сведения о Печорине читатель получает из третьих рук: «Я» передает нам рассказ о Печорине, услышанный от Максима Максимыча (*Бэла*). В следующей главе — *Максим Максимыч* — читатель получает обычные для литературы сведения из вторых рук — от повествователя: «Я» наблюдает за Печориным, рисует его портрет, вводит свои комментарии, оговариваясь, однако, что

они могут быть и неверны; в *Журнале Печорина* дистанция «читатель — герой» снимается целиком: читатель получает сведения о герое от него же. Более того, записки Печорина не цензурированы и не приукрашены, так как не рассчитаны на какого-либо читателя. Это свойство *Журнала* сильно подчеркнуто самим повествователем («Я»):

Перечитывая эти записки, я убедился в искренности того, кто так беспощадно выставлял наружу собственные слабости и пороки. История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа, особенно когда она — следствие наблюдений ума зрелого над самим собою и когда она писана без тщеславного желания возбудить участие или удивление. Исповедь Руссо имеет уже тот недостаток, что он читал ее своим друзьям.

Таким образом, «расстояние» читателя от Печорина все уменьшается и наконец совсем исчезает: читатель заглядывает во внутренний мир героя без его ведома; одновременно усиливается степень истинности повествуемого: исповедь более истинна, чем рассказ очевидца, а этот несколько достовернее, чем перерассказ чужого рассказа (детальный разбор повествовательных структур и нарративных «масок» в *Герое нашего времени* см. в: Дрозда 1985).

По принципу углубления во внутренний мир Печорина построен и сам *Журнал*: поверхностное любопытство в *Тамани*, глубинный анализ своего поведения в *Княжне Мери*. Причем с окружающего мира, с поведения встречающихся Печорину людей постепенно снимается их конвенциональность, которой они сами не осознают; Печорин ведет поиск на более глубоких уровнях, не подлежащих конвенции, ищет окончательную точку опоры своего «Я». И это предел иерархии или градации. Какой ответ находит Печорин и какую модель создает при помощи Печорина Лермонтов — это уже вопрос иного порядка и иного типа анализа текста. Заметим только, что в направлении, намеченном Лермонтовым, будет строить своих героев Достоевский. Очень осторожно можно было бы тут усматривать и параллель в последовательности авангардных текстов. Эти последовательности тоже инвертированы и иногда буквально строятся вспять (что не совсем удачно до сих пор принимается читателями и исследователями как поэтика абсурда). Таковы, например, сценка Хлебникова *Мирскóнца*, где герои постепенно «молодеют» и из стариков превращаются в младенцев, так сказать, живя свою биографию обратно, к рождению, или *Значенье моря* Введенского, начинающееся словами

чтобы было все понятно
надо жить начать обратно
и ходить гулять в леса
обрывая волосы
[...],

где, в свою очередь, «метаморфозы вспять» уже не «биографичны», а общекультурны: собирательное «мы» (в смысле «род людской») продвигается по диахронии культуры и библейской истории (в частности, через «чрево кита», подобно

Ионе) к началу начал мира и к его первопричине, именуемой в финале «Бог универсальный». Но это не механическое проследование вспять по историко-культурным событиям и периодам, а дешифровка культурных напластований вплоть до исходной семио-, культуро- и миро-генной инстанции (иначе можно сказать, что тут имеет место «палиндромное» прочтение культуры в обратном направлении и выявление ее семиотики). Это, конечно, повсеместный принцип авангардного тексто- и сюжетопостроения, реализующийся чаще всего в области мотивики и семантики. Само собой разумеется, что и человек понимается тут иначе. У него уже нет персональной биографии и чаще всего он вообще не вычленяется в дискретную обособленную личность (персонаж). Этот человек — творение и носитель культуры. Вот этот культурный состав и эксплицируется авангардом, с основной задачей ответить на вопрос «Что есть культура?» и «На чем она зиждется?»

Итак, как прямая линейность текста и его мира, так и ее инверсия и образность несет в художественном тексте очень существенную семантическую и семиотическую нагрузку. Она, с одной стороны, концептуализует (моделирует) мир, а с другой — интерпретирует его. Интерпретация — семантика — возникает и за счет связываемых с данной последовательностью данной культурой значений, и за счет выбора как отправных, так и промежуточных и финальных состояний конструируемого мира. Моделирующий же (концептуальный) смысл той или иной последовательности раскрывается на фоне предыдущего состояния литературы (т. е. предпочитаемых ею последовательностей) и на фоне бытовых представлений о 'естественности/инверсированности' тех или иных последовательностей.

Если темпоральный аспект мира довольно естественно создается линейностью текста (даже без временных показателей, как в фильме, вторая дискретная единица — кадр, мотив — воспринимается как 'более поздняя' по отношению к первой), то его пространственные аспекты представляют для линейности определенные трудности. Линейность речи (или, скажем, последовательность кадров в фильме) заставляет «вытягивать» в одну линию (последовательность) и само пространство и даже «овременять» его. Однако, как у всякого неудобства, и у этого есть свои достоинства.

Наше обычное, «бытовое» представление о пространстве можно изложить так: мир непрерывен — каждая его точка соприкасается с предыдущей и последующей; из одной точки мира в другую можно попасть, не минуя ни одной из промежуточных (нельзя попасть в другую точку, предварительно не побывав во всех точках промежуточного характера). В данном случае, как видно, мы получаем пространство вытянутого вида, линейное, которое может быть либо ограниченным с обеих сторон отправной и конечной точками, либо неограниченным, бесконечно продолжающимся в обе стороны или хотя бы в одну из них. В реальном мире таких пространств мало, самые элементарные из них — реки, дороги, коридоры, маршруты самолетов и пароходов, тоннели метро, железнодорожные пути и т. п. Само собой разумеется, что пространства этого типа мо-

гут строиться речевыми средствами без затруднений — самым простым путем последовательного перечисления очередных пространственных точек. Единственное условие, которое тут требуется выполнить, — это сегментация, расчленение такого пространства на дискретные единицы и поименование этих единиц. Обратимся к примеру — из *Жизни Арсеньева* Бунина:

И вот — скотный двор, конюшня, каретный сарай, рига на гумне, Провал...

Как видно, такое перечисление-поименование пространственных точек не нейтрально семантически. Во-первых, оно предполагает 'передвижение' (пусть даже всего лишь ментальное) и этим самым задает пространству направленность, устремленность. Во-вторых же, оно предполагает смысл 'удаление' либо 'приближение' от/к точке отсчета и этим самым задает пространству характер целенаправленности. Последнее зависит от критерия подбора промежуточных звеньев. В данном примере речь об удалении от неназванного 'дома' (вне контекста процитированная фраза предполагает элементарное знание планировки усадьбы) и приближение к 'неизвестному, таинственному', — но это следует из семантики этимона топонима *Провал* (и, опять же, из бытового опыта и знаний, что такое «провал»). Надо полагать, что тут и кончается граница мира, известного говорящему, — дальше начинается либо мир, ему неизвестный, либо вообще «конец» его мира.

Возьмем теперь противоположный пример — из *Дороги* Полонского (с другой точки зрения разбавившейся в 5.7):

Глухая степь — дорога далека,
Вокруг меня волнует ветер поле,
Вдали туман — мне грустно поневоле,
И тайная берет меня тоска.

Как кони ни бегут, мне кажется, лениво
Они бегут. В глазах одно и то ж:
Все степь да степь, за нивой снова нива...

В отличие от предыдущего текста, здесь перечисляемые точки пространства однородны, более того, едва ли не тождественны. И хотя тут сохраняется смысл передвижения, но меняется его темп — оно производит впечатление неподвижности или сильно замедленного движения. Одновременно происходят изменения и в других аспектах: теряется представление об отправной и конечной точках пространства, а в результате и о направленности движения и пространства и его устремленности к цели. В итоге образуется иной, противоположный смысл 'неизменности' и 'бесконечности'. Сами по себе эти категории семантически безразличны — определенное значение они получают за счет остального контекста. В данном стихотворении они семантизируются как 'тоска, грусть, безнадежность'. Но в других контекстах могли бы интерпретироваться как раз положительно (как 'ширь, покой, умиротворение'). Сравним хотя бы со

следующим пейзажем из *Жизни Арсеньева* (на уровне цветохарактеристик его мы рассматривали в 5.4):

В полдень я был уже за Балаклавою. Как странен был этот нагой горный мир! Белое шоссе без конца, голые, серые долины впереди, голые, серые ковриги близких и дальних вершин, одна за другой уходящие и куда-то томительно зовущие своими сиреневыми и пепельными горами, знойным и таинственным сном своим...

С одной стороны, однообразный серый пейзаж оценивается здесь положительно — такую роль играют, между прочим, архаизм «нагой», определение «таинственным» и поэтическая синтаксическая конструкция «сном своим», законченная к тому же многоточием. С другой стороны, здесь интересно отметить особое использование «движения», предполагаемого всяким вытянутым (перечисляемым линейно) пространством: оно приписывается самому пейзажу (миру) словом «уходящие» и истолковывается как «втягивающее» смотрящего, что выражено словом «зовущие». Причем не думается, что это произвольная интерпретация героя романа (или сочинившего одно и другое Бунина): за ней стоит более объективный, хотя и не всегда осознаваемый, закон зрительного восприятия мира. Его прекрасно знают и с успехом подчиняют своим целям живопись и архитектура. Вот что по этому поводу пишет Арнхейм (1974, с. 282):

По мере того, как глаз движется в сторону центра [картины. — Е. Ф.], линии, расположенные по соседству, приближаются друг к другу все быстрее и быстрее до тех пор, пока не достигается почти невыносимая степень сжатия. Этот эффект использовался в те периоды искусства и теми художниками, когда и кому приходилось по душе чувство наивысшей взволнованности. Даже архитектурная перспектива в искусстве стиля барокко была подчинена целям создания этого впечатляющего эффекта. На офортах Пиранези длинные фасады вдоль римских улиц засасывались пространственным фокусом с захватывающим дух крещендо. Среди современных художников очень любил пользоваться сильной конвергенцией Ван Гог. Другие художники всячески избегали эффекта удаляющихся линий. Поль Сезанн пользовался ими редко [...] ¹⁰⁹

Возвращаясь к пейзажу Бунина, отметим еще и такой факт: по мере удаления пространства оно становится все более плотным, «тягучим»: первый план строится из «белого», «голового» и «серого», т. е. из просторного, легкого, нематериального-неплотного, холодного; самый дальний же — из «тягучего» («томительно зовущие»), «плотного, горячего» («сиреневыми и пепельными прудами, знойным [...] сном...»). Зная основной критерий выбора компонентов мира в *Жизни Арсеньева*, легко заметить, что этот критерий осуществляется и в строении и истолковании даже пространственных характеристик этого мира. Само собой разумеется, что за этим стоит имманентный закон художественного текстопостроения вообще — закон семантической дубликации и повтора повтора (см. 5.10, 6.1 и 7.0.).

И последний пример на это редко нами осознаваемое свойство вытянутого пространства — *Земные пределы* Винокурова:

А что там путь? Переставленье ног
До той черты, где облаков престолы.

И ты идешь, велик и одинок,
Тебя вбирают в глубь себя просторы.
И наконец усвоенный совсем
И без остатка растворясь в пейзаже,
Ты станешь вдруг невидим, глух и нем...

Но это ты и не заметишь даже.

В данном стихотворении активность приписывается уже не созерцающему пейзаж, а самому пространству. В литературе, таким образом, пространство может быть *активным*. Как правило, это всегда линейное пространство (во всяком случае узкое или сужающееся, смыкающееся в некоей далекой перспективе), широкие же пространства обычно пассивны, к тому же и описываются они совершенно иначе. Последние два свойства и различия очень часто использует Гоголь. В *Шинели* улица Петербурга описывается так:

Акакий Акакиевич имел особенное искусство, ходя по улице, попевать под окно именно в то самое время, когда из него выбрасывали всякую дрянь, и оттого вечно уносил на своей шляпе арбузные и дынные корки и тому подобный вздор. [...]

Есть в Петербурге сильный враг всех, получающих четыреста рублей в год жалованья или около того. Враг этот не кто другой, как наш северный мороз, хотя, впрочем, и говорят, что он очень здоров. В девятом часу утра, именно в тот час, когда улицы покрываются идущими в департамент, начинает он давать такие сильные и колющие щелчки без разбору по всем носам, что бедные чиновники решительно не знают, куда девать их. [...] Акакий Акакиевич с некоторого времени начал чувствовать, что его как-то особенно сильно стало пропекать в спину и плечо, несмотря на то, что он старался пробежать как можно скорее законное пространство.

«Улица», как видно, наделяется здесь определенной активностью и даже агрессивностью по отношению к Акакию Акакиевичу. Зато совершенно иначе ведет себя широкое пространство — площадь:

Он приблизился к тому месту, где перерезывалась улица бесконечною площадью с едва видными на другой стороне ее домами, которая глядела страшною пустынею.

Вдали, Бог знает где, мелькал огонек в какой-то будке, которая казалась стоящею на краю света. [...] Он вступил на площадь не без какой-то невольной боязни. [...] Он чувствовал, что в поле холодно и шинели нет, стал кричать, но голос, казалось, и не думал долетать до концов площади. Отчаянный, не уставая кричать, пустился он бежать через площадь прямо к будке, подле которой стоял будочник и, опершись на свою алебарду, глядел, кажется, с любопытством, желая знать, какого черта бежит к нему издали и кричит человек. [...] Будочник ответил, что он не видал ничего, что видел, как остановили его среди площади какие-то два человека, да думал, что то были его приятели [...]

Не имея собственных дифференцированных признаков, за исключением «концов», эта «площадь» описывается при помощи эпитетов, семантически дублирующих ее единственный признак — «беспризнаковость» — и этимологическую связь названия «площадь» с «плоский», «равнина», «широкий». Она — «бесконечна», «глядела страшною пустынею», «(он чувствовал, что) в поле (холодно)». Такая автодубликация лишает это пространство «пространственной коммуникативности», превращает его в самодостаточный локус, подменяющий

собой весь мир (ср. «будка» «казалась стоящею на краю света»), но особый локус — способный к трансформациям-метаморфозам (ср. меню имен: 'городская' «площадь», пересекающаяся с «улицей», а точнее, это «улица» пресекалась — «перерезывалась» «бесконечною площадью» — «глядела страшною пустынею» — «поле» — «издали» — просто «среди площади»), что уподобляет его локусам мифопоэтического мира народной культуры. Сам по себе такой локус пассивен, как пассивна и безразлична данная «площадь» к Акакию Акакиевичу. Но он — 'н е к о м м у н и к а т и в е н' ни в пространственном, ни в медиальном аспектах: сам он не знает пространственных ориентиров (и этим самым — организованности), ничего ни с чем не сообщает и, кроме того, не способствует и коммуникации в его пределах («голос, казалось, и не думал долетать до концов площади»). У Гоголя дополнительно выведен и еще один аспект этого локуса: его 'кажимость, мнимость, призрачность', т. е. отсутствие конституирующего признака пространства — ср. насыщенность описания «площади» словами «глядела страшною пустынею», «казалась стоящею», «казалось», где 'казаться' сближается с 'мерещиться' и 'иметь статус призрака' (что отчетливо видно в употреблении форм творительного падежа, вводящего оттенок метаморфозы). Такой локус опасен не столько своей физической вредоносностью для попавшего туда, сколько тем, что он, не будучи объектом, не допускает и субъектности и, в лучшем случае, ставит человека в позицию объекта. У Гоголя таков тут Акакий Акакиевич: некие двое снимают с него шинель, а «будочник» «глядел, кажется, с любопытством».

Примечательно при этом, что и активность «улицы», и пассивность «площади» результируют одинаковым образом — лишают Акакия Акакиевича субъектности. «Улица», правда, 'одаривает' его, но всё это атрибуты 'не-человека': он «уносил на своей шляпе арбузные и дынные корки и тому подобный вздор», а мороз 'раздает' «сильные и колючие щелчки без разбору по всем носам», где 'щелчок по носу' — общекультурный жест со значением 'лишение субъектности партнера'. Когда же Акакий Акакиевич наконец обрел свой атрибут, конституирующий его как 'субъекта', тут, в свою очередь, этот атрибут (т. е. «шинель») у него отнимают на открытом пространстве, обернувшись не 'пространством', а 'призрачным локусом'. Так Акакий Акакиевич и не стал 'субъектом'. А мир *Шинели* — мир, где для субъектности вообще нет места.

Похождения Чичикова в первом томе *Мертвых душ* строятся линейно — тут дается последовательное описание поочередных визитов к помещикам. Присмотревшись, однако, внимательнее, мы обнаружим, что линейность реализуется тут лишь на темпоральной оси. Пространственная же линейность путешествия Чичикова постоянно нарушается.

Первый визит — к Манилову — осуществляется согласно намерениям самого Чичикова. Но ему предшествуют следующие якобы нейтральные описания:

Едва только ушел назад город, как уже пошли писать, по нашему обычаю, чушь и дичь по обеим сторонам дороги: кочки, ельник, низенькие, жидкие кусты молодых со-

сен, обгорелые стволы старых, дикий вереск и тому подобный вздор. [...] Бабы с толстыми лицами и перевязанными грудями смотрели из верхних окон; из нижних глядел теленок или высовывала слепую морду свою свинья. Словом, виды известные. Проехавши пятнадцатую версту, он вспомнил, что здесь, по словам Манилова, должна быть его деревня, но и шестнадцатая верста пролетела мимо, а деревни все не было видно, и если бы не два мужика, попавшиеся навстречу, то вряд ли бы довелось им потрафить на лад. На вопрос, далеко ли деревня Заманиловка, мужики сняли шляпы, и один из них, бывший поумнее и носивший бороду клином, отвечал:

— Маниловка, может быть, а не Заманиловка?

[...]

— Направо, — сказал мужик. — Это будет тебе дорога в Маниловку; а Заманиловки никакой нет. Она зовется так, то есть ее прозвание Маниловка, а Заманиловки тут вовсе нет. Там прямо на горе увидишь дом [...] Вот это тебе и есть Маниловка, а Заманиловки совсем нет никакой здесь и не было.

Поехали отыскивать Маниловку. Проехавши две версты, встретили поворот на проселочную дорогу, но уже и две, и три, и четыре версты, кажется, сделали, а каменного дома в два этажа все еще не было видно. [...] Деревня Маниловка немногих могла заманить своим местоположением.

Сам по себе, в своем лингвистическом решении, этот маршрут ничем не примечателен: диковатый чахлый пейзаж и запрятанность имения Маниловка с «дворцовым» видом (в выдержке отсутствует) — все это отражает реальные контрасты тогдашней России даже в глубокой глуши и может быть воспринято как «подлинный список» с самой действительности. Одновременно, однако, в процитированном отрывке существует и другой тип упорядоченности. Во-первых, пространство наделяется здесь признаком движения: город «ушел назад»; кочки, ельник и т. д. «п о ш л и п и с а т ь [...] ч у ш ь и д и ч ь»; шестнадцатая верста «пролетела». Во-вторых, оно несколько фантастично, бесновато: «чушь и д и ч ь», «обгорелые» сосны, «д и к и й вереск», из окон во встречных деревнях глядят «бабы» и «свиньи». В-третьих, оно безмерно, удивительно растяжимо: сколько Чичиков ни едет, а деревни все не видно. А в четвертых, усадьба стоит в стороне от большой дороги, тоже на неопределенном от нее расстоянии, и «на г о р е» (ср. дальше: «Дом господский стоял одинокий на юру, то есть на возвышении, отрытом всем ветрам, каким только вздумается подуть»). Принцип же, по которому подобраны все перечисленные свойства данного пространства, дан в четырехкратном повторении ложного названия деревни — «Заманиловка» — и в раскрытии его этимологии, его связи с «заманивать», «манить» «подзывать», «искушать», «морочить-обманывать» и, возможно, «мана» — «смерть» в народных представлениях («Деревня Маниловка немногих могла з а м а н и т ь своим местоположением»). Короче говоря, тут налицо все топологические признаки бесовского, колдовского пространства, локуса «кажимостей»

Читатель может, конечно, сказать, что это чистая случайность. Посмотрим поэтому, что происходит дальше. От Манилова Чичиков направляется к Собакевичу. Но не попадает к нему:

Чичиков уже начал сильно беспокоиться, не видя так долго деревни Собакевича. По расчету его, давно бы пора было приехать. Он высматривал по сторонам, но темнота была такая, хоть глаз выколи.

[...]

Между тем Чичиков стал примечать, что бричка качалась на все стороны и наделяла его сильными толчками; это дало ему почувствовать, что они свортели с дороги и, вероятно, тащились по взборозженному полю. Селифан, казалось, сам смекнул, но не говорил ни слова.

[...] Затем начал он слегка поворачивать бричку, поворачивал, поворачивал и наконец выворотил ее совершенно набок. Чичиков и руками и ногами шлепнулся в грязь.

[...] Но в это время, казалось, как будто сама судьба решилась над ними сжалиться. Издали послышался собачий лай. [...] Свет мелькнул в одном окошке и достигнул туманную струю до забора, указавши нашим дорожным ворота. [...]

— Кто стучит? Чего расходились?

— Приезжие, матушка, пусти переночевать, — произнес Чичиков.

— Вишь ты, какой остроногий, — сказала старуха, — приехал в какое время! Здесь тебе не постоялый двор, помещица живет.

— Что ж делать, матушка: вишь с дороги сбились. Не ночевать же в такое время в степи.

— Да, время темное, нехорошее время, — прибавил Селифан.

Так Чичиков попадает к Коробочке. Казалось бы, что теперь-то он доедет и до Собакевича: погода отличная, да и Коробочка дала ему провожатого. Но выясняется, что провожатый, девочка лет одиннадцати, не знает, где левая, а где правая сторона. А кроме этого:

Хотя день был очень хорош, но земля до такой степени загрязнилась, что колеса брички, захватывая ее, сделались скоро покрытыми ею, как войлоком, что значительно отяжело экипаж; к тому же почва была глиниста и цепка необыкновенно. То и другое было причиной, что они не могли выбраться из проселков раньше полудня.

Попав на столбовую дорогу, они все-таки не едут дальше — останавливаются в трактире, где встречают Ноздрева. Визит к Собакевичу на некоторое время снова отменяется. От Ноздрева Чичиков почти бежит, и сам Чичиков, и Селифан, и даже кони — «все были недовольны».

Но скоро все недовольные были прерваны среди излияний своих внезапным и совсем неожиданным образом. Все, не исключая и самого кучера, опомнились и очнулись только тогда, когда на них наскочила коляска с шестериком коней и почти над головами их раздался крик сидящих в коляске дам, брань и угрозы чужого кучера [...].

Однако это происшествие кончается уже благополучно: Чичиков никуда уже не сворачивает и едет прямо к первоначальной цели своего путешествия — к Собакевичу.

В принципе мы здесь наблюдаем типичную схему приключенческого романа — отклонения от намеченного пути диктуются непредвиденными обстоятельствами. Но если в авантюрном, приключенческом романе на первый план выдвигаются именно эти обстоятельства, а промежуточные «нормальные» (ничем не возмущенные) состояния играют роль лишь связующих звеньев и почти вовсе не рассказываются (они, в порядке связей, лишь бегло излагаются — ср. хотя бы *Тома Джонса*), то в *Мертвых душах* пропорции меняются: дорожные

возмущения (приключения) весьма банальны, даже откровенно антиавантюрные, и, кроме того, они выступают в подчиненной связывающей роли. Из этого следует, что запутанность маршрута Чичикова, так настойчиво подчеркиваемая Гоголем помимо исключительной тривиальности дорожных помех, предполагает некую иную функцию и иную смысловую нагрузку, чем в авантюрных жанрах.

Первый и наиболее очевидный признак и смысл этой запутанности — случайность. Случайность попадания к таким, а не иным помещикам выдвигает на первый план идею закономерности и повсеместности их характеров и образа жизни. Повторяя друг друга, эти «помещики» выстраиваются в градиционную последовательность: будучи взаимотрансформациями, они — на уровне гоголевского описания — продвигаются к своему сущностному инварианту.

Вторая, менее очевидная, но более существенная — абсурдность и фантастичность изображаемого мира вообще, и то как на его поверхностных, чисто внешних уровнях, так и на уровне конституирующего этот мир инварианта. На деле это не обычный мир, а бесовский локус: всюду торгуют мертвыми душами мертвые же души, а само физическое пространство «взвихрено», «закручено», оно не знает ни направлений, ни какой-либо иной упорядоченности (в нем неразличимы не только «правое» и «левое», но и сами расстояния к нему не приложимы — одни предполагаются, а другие актуализируются в странной безмерности и растяжимости, в результате чего пространство лишено тут идентифицирующих его как «пространство» 'пространственных' признаков-атрибутов).

На очередном уровне текста характер этого 'анти-мира' выявляется еще явственнее, в виде вывернутости наизнанку, мены местами объектности/необъектности и субъектности/несубъектности: тут умерших захваливают как живых и как за живых требуют цену, живые же подобны мертвецам. Примечательны в этом отношении две следующие детали в финальном визите Чичикова. Вход в дом Плюшкина обрисован так:

Он вступил в темные широкие сени, от которых подул холодом, как из погреба. Из сеней он попал в комнату, тоже темную, чуть-чуть озаренную светом, выходящим из-под широкой щели, находящейся внизу двери. Отворивши эту дверь, он наконец очутился в свету и был поражен представшим беспорядком.

[...] Никак бы нельзя было сказать, чтобы в комнате сей обитало живое существо [...]

Сам Плюшкин тоже теряет человеческие черты, он атрибутируется как нечто неопределенное. Даже наблюдательный глаз Чичикова не скоро опознает в нем искомого хозяина:

Пока он рассматривал все странное убранство, отворилась боковая дверь и вошла та же самая ключница, которую встретил он на дворе. Но тут увидел он, что это был скорее ключник, чем ключница. [...] Чичиков, давши вопросительное выражение лицу своему, ожидал с нетерпением, что хочет сказать ему ключник. Ключник тоже с своей стороны ожидал, что хочет ему сказать Чичиков. Наконец последний, удивленный таким странным недоумением, решился спросить:

— Что ж барин? У себя, что ли?

— Здесь хозяин, — сказал ключник.

— Где же? — повторил Чичиков.

— Что, батюшка, слепы-то, что ли? — спросил ключник. — Эхва! А вить хозяин-то я!

Эпизод показателен в нескольких отношениях. Во-первых, Плюшкин тут лишен идентифицирующих его атрибутов: он не опознается не только как «барин» (с него снята социальная атрибуция), но и как «мужчина» (деактуализуется признак «пола»). Он — некое «существо», но вряд ли «живое», да к тому же вряд ли и «мертвое». Идентификация Плюшкина как «ключника»/«ключницы» (пусть даже и ошибочная) атрибутирует его, во-вторых, как «привратника мертвого царства», «владельца преисподней» (ср. «сени» — не только «темные», но и уподобленные «погребу»). Настойчивая же вариативность словоформ «ключница» и «ключник», снимая признак «пола», вводит смысл «бесполости» обитателей потустороннего мира и, может быть, контаминирует две мифологемы — «привратник» и «смерть». В-третьих, «неузнавание» — устойчивый мифический признак принадлежности к «царству мертвых». У Гоголя он поддерживается дополнительно дублем этого же признака — мотивом «слепоты»: «Что, батюшка, слепы-то, что ли? — спросил ключник». И, наконец, невозможность «локализовать» «хозяина», хотя он тут же, рядом: «Здесь хозяин, — сказал ключник». «Где же? — повторил Чичиков» (при этом Плюшкин не именует себя «барином», а говорит о себе «хозяин», т. е., согласно мифонародной системе, называет себя «хозяином мертвого царства, преисподней»). Но это не всё.

Заминка обоих персонажей получила тут одинаковое словесное выражение: двоекратное «ожидал, что хочет сказать ему» и «ожидал, что хочет ему сказать», относящееся пока к каждому отдельно, контаминируется в неразграниченном «удивленный таким странным недоумением» (где «удивляться» и «недоумевать», собственно, синонимы; к тому же ряду примыкает здесь и слово «странным»), в результате чего снимается разница между Чичиковым и Плюшкиным. Чичиков, фигурально выражаясь, встретил тут самого себя. Диалог же о присутствующем (Плюшкине) ведется как об отсутствующем, чем создается эффект невозможности увидеть себя со стороны.

Все эти смыслы, особенно смысл «царства мертвых, преисподней», подготовлены всеми предыдущими визитами: «колдовской» пейзаж по пути в Маниловку, сама «Маниловка» с ее этимологией и «суконностью», локус Коробочки с мотивами «пугал» и «змей», мотивы картин и натюрмортов (в буквальном смысле «мертвых» или даже «умерщвляемых» жизней), равно как и градация имен посещаемых персонажей, градация, ведущая «вовнутрь» и к «сущности» (более детальный разбор некоторых мотивов поездки Чичикова и их градации см. в: Рагуно 1979b; Мильдон 1986). Окончательно же смысл «преисподней» эксплицируется и оформляется фразой, завершающей всю эту поездку Чичикова (разрядка моя. — Е. Ф.).

Наконец брчка, сделавши порядочный скачок, о п у с т и л а с ь, как будто в я м у, в ворота г о с т и н и ц ы [...]

Это станет еще явственнее, если сказать, что 'гостиница' — устойчивая мифологема 'царства смерти' (см. хотя бы: Фрейденберг 1978, где также речь о 'купле/продаже' как о мене сущностями — с. 69–70 и др.; Фрейденберг 1982, с. 678–683), и держать в памяти фразу о первом въезде Чичикова в губернский город и потом о первом его выезде из этого города по делам покупки «мертвых душ»:

В ворота гостиницы губернского города въехала довольно красивая рессорная небольшая бричка [...].

С громом выехала бричка из-под ворот гостиницы на улицу. [...] Чичиков понесся наконец по мягкой земле.

Чичиков совершил, таким образом, круг, замыкая его на уровне Плюшкина-«инварианта» и обретая там свою подлинную сущность. Но этот круг — всего лишь вариант более сущностного другого — исторического и судьбоносного — круга-«полета», начало которого намечается в заключении первого тома *Мертвых душ* и соотносится с судьбой России:

Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади. [...] Русь, куда ж несешься ты? Дай ответ.

И опять, смысл этого образа станет ясен, если учесть именно парадигматическое соотношение посещаемых Чичиковым помещиков, т. е. если помнить, что Плюшкин — инвариант Манилова и эквивалент Чичикова и что Манилов по своей атрибуции и статусу — художественный эквивалент Николая I. См. по этому поводу исследование Лихачева (1971), где, в частности, сказано (с. 306–307), что Манилов

[...] подражал «первому помещику России» — Николаю I и его окружению. Гоголь изобразил маниловщину верхов через ее отражение в провинциальной среде. Маниловщина Николая I и его окружения предстала перед читателем окарикатуренной не Гоголем, а самой жизнью. Гоголь указывал на эпигонов, имея в виду «самого» и «самих».

Тем не менее финальный образ «Руси»-«тройки» так и остался бы гадательным (многие исследователи, а особенно — школьные программы литературы пытаются толковать его положительно), если бы структура текста не атрибутировала Чичикова (= 'Плюшкина/Николая I') именно как 'птицу-тройку', как 'ездок' и 'повозку' Прослеживая мотивику, связанную с Чичиковым, Мильдон приходит к следующему заключению (Мильдон 1986, с. 220–221):

[...] поскольку речь идет о расчеловечивании Гоголем персонажей, то образ Чичикова-козла-борова-птицы-лошади, несомненно неким гиппогрифом, представляет не две разные сути — ездока и экипажа, а некое трудно вообразимое целое, отдаленно-ассоциируемое с тем конем, который вынес героя *Пропавшей грамоты* из преисподней и обратился в прах. Образ «птицы-тройки» в таком понимании знаменует вступление отрицательной динамики метаморфоз в новую, еще более мрачную фазу: прежде говорилось об уродствах, низводивших человека до уровня животности, ныне интегрируются уродства самой животности; если раньше существовал кентавр, человеко-конь, ныне — коне-коляска, интеграция животности и мертвой вещественности, человеческого не осталось и следа.

Как уже говорилось, линейная организация времени и пространства в ее чистом виде встречается не так уж и часто. В ней едва ли не в обязательном порядке присутствует упорядоченность и иного типа: упорядоченность по наличию (нарастанию либо убыванию или же обе одновременно) какого-нибудь признака во всех звеньях дискретной линейной последовательности элементов. В *Герое нашего времени*, например, нарастает признак истинности и убывает (сокращается) дистанция между читателем и Печориным; в *Жизни Арсеньева* нарастает возмущающее действие житейского уровня, а ослабевает непосредственная связь с уровнем космическим, трансцендентным; в *Мертвых душах* постепенно обнажается истинный — мертвящий и умерщвляющий — характер их мира и персонажей.

Иначе говоря, во всех этих случаях линейность превращается в градацию и иерархию, становится шкалой состояний по признаку 'менее интенсивный/более интенсивный'. Причем 'более интенсивный', если градация предусматривает только один признак, ведет в пределе к вытеснению объекта, к подмене его чистым признаком. Такова, например, 'зелень бузины' в *Бузине* Цветаевой:

Бузина цельный сад залила!
Бузина зелена, зелена!
Зеленее, чем плесень на чане.
Зелена — значит, лето в начале!
Синева — до скончания дней!
Бузина моих глаз зеленей!

А потом — через ночь — костром
Ростопчинским! — в очах краснó
От бузиной пузырьчатой трели, —

где, превратившись в собственный 'цвет' и только 'цвет', «бузина» исчезает даже как объект и на грамматическом уровне текста: во второй строфе речь уже не о «бузине», а о «бузиной пузырьчатой трели», т. е. «бузина» потеряла позицию подлежащего (переход же от 'зеленого' к 'красному' и «трели» объясняется тут иначе — см. разбор этого стихотворения в: Фарно 1986а, 1988с).

В свою очередь 'менее интенсивный' ведет к беспризнаковому объекту, отчего он становится 'не-объектом', неким состоянием, лишенным конституирующего его как объект всякого признака-атрибута. Такова, в частности, «площадь» в *Шинели*, таков Плюшкин в *Мертвых душах* и таково же, собственно, все пространство *Мертвых душ*, по крайней мере пространство поездки Чичикова по помещикам.

Градация предполагает наличие одного и того же признака в следующих друг за другом дискретных состояниях объекта (мира). Это значит, что как таковая градация является разновидностью повтора. Теперь, если градацию рассматривать как повтор, то ясно станет, что очередное звено в той или иной мере является собой трансформацию предшествующего (его приближением к 'инварианту' или же к 'частному варианту'). Несложно также заметить, что в случае разных внешних выражений два таких соседних состояния приближают-

ся друг к другу как два звена метаморфозы, как два звена трансформации первого во второе. Полное превращение, полная метаморфоза требует неких дополнительных условий, и в первую очередь презумпции 'одно и то же' или 'один и тот же объект' по отношению к разным вычленяемым состояниям мира. Если этой презумпции нет, если мы имеем дело с 'разными объектами' (как в случае серии помещиков, посещаемых Чичиковым), то метаморфоза или превращение как таковые тогда не осуществляются — такая серия объектов (персонажей) остается на статусе взаимных вариантов с менее или более отчетливой выраженностью инвариантной сущности.

Бесконфликтность характера шкалы (градаций) и линейного характера речевого высказывания приводит к тому, что в некоторых случаях доминирует именно шкала и что тогда мир строится исключительно по иерархическому принципу.

Доминация иерархического шкалярного принципа влечет за собой снижение роли пространственного пути (пространственной последовательности) и временной оси вплоть до их упразднения (в предельном случае). Так, в *Герое нашего времени*, где доминирует именно иерархический принцип, последовательность пути Печорина и темпоральная последовательность событий почти безразличны: на первое место выдвигается именно последовательность степени опосредованности, т. е. последовательность нарративных дистанций, покоящихся в самом тексте. Более того, сам такой текст неизбежно распадается на ряд относительно самостоятельных субтекстов — у Лермонтова исходящих даже якобы от разных повествующих субъектов. Их связь на лингвистическом уровне прерывается, каждый из них начинается как бы сызнова (ср. мысль Смирнова о 'двухначальности' длинных нарративов — Смирнов 1987, с. 108–122, глава *Короткие/(длинные) нарративы*). Не рискованно даже сказать, что принцип хронологической последовательности явно препятствовал бы замыслу Лермонтова или, по крайней мере, превратил бы *Героя нашего времени* в совершенно иной жанр с совершенно иным смыслом.

Легко заметить, что в этом случае текст, языковое высказывание, не согласуется с конструируемым в этом тексте миром. Текст тут получает полную независимость от мира и более существенным становится не то, о чем рассказывается, а то, как это нечто рассказывается. Само такое построение приближается к серии вариаций на одну и ту же тему (или иногда на разные темы, но одним и тем же способом) — ср. хотя бы такие образования, как *Герой нашего времени*, *Повести Белкина* или — наиболее яркий жанр авангарда — *Тема с вариациями* Пастернака.

Одно из несовпадений текста и мира мы уже рассматривали на примере расхождения границ текста и границ мира у Чехова. Однако там подчеркивается лишь случайность границ текста и манифестируется неограниченность самого мира. Текст как таковой получает условный характер — важен не он сам, а созданный мир. Аналогично и в живописи: рамки подчеркивают свою необязательность и лишь усиливают подлинность изображенного, картины как таковой нет — есть лишь мир; картина тщательно скрывает свое физическое присутствие,

свою 'картинность': краски налагаются гладко, полотно скрыто под слоем красок, у красок нет фактуры, а если и есть — она выдается за фактуру изображаемого, цвет тоже не цвет красок, а цвет объектов мира, существующего якобы автономно. В случае же полной независимости текста от мира наблюдается нечто совершенно иное.

В живописи картина уже не имитирует «окна»: ее мир не расположен за рамками или за стеной, а весь целиком осуществлен по эту сторону «стены» — на полотне, а то и вовсе вторгается в пространство «комнаты» (иллюзионистски или рельефно выходя из рамок). Рамки уже не проем в стене, а элемент самой картины (поэтому с конца XIX века рамки картин становятся все более плоскими и тонкими, сначала редуцируясь до почти незаметной окантовки, а потом и вовсе исчезая). Более того, картина демонстрирует свое физическое существование: появляются неравномерности в наложении красок — в одних местах они создают рельеф, в других же просвечивает холст, часто оставаясь и вообще не покрытым красками (ср.: Арнхейм 1974, глава *Рамы и окна* в разделе *Пространство*). Мира вне данной картины нет (картина никуда не отправляет) — есть только мир на картине. Картина уже не «изображает», а предлагает некую интерпретацию, идеологию и т. п., интеллектуальные конструкции или же демонстрирует семиотику самой живописи как таковой, ее собственных средств (таковы абстрактные композиции Кандинского и Малевича — первый эксплицирует семиотику линии и точки, второй — квадрата; см.: Kandyński 1986; Malewicz 1983; Malevics 1986).

Аналогично и в литературе. В авангардных построениях единственной реальностью становится реальность языка и любых его свойств. Если мир тут и возникает, то это мир фоно-морфо-грамматических и семантических преобразований (но об этом речь пойдет в других главах). Пока будем придерживаться менее радикальных решений, таких, когда мир текста исчерпывается в самом себе, не отправляет к внешнему миру, а предлагает его истолкование. Истолкование же осуществляется в принципе подбора таких, а не иных компонентов данного текста и в их последовательной иерархической (градационной) упорядоченности. Так, если *Мертвые души* на одном уровне (на уровне временной и пространственной последовательности) можно читать как изображение состояния современной Гоголю России, то обнаруживаемый шкалярный иерархический принцип организации этих последовательностей — не что иное, как именно интерпретация (и оценка) изображенного состояния. В большинстве художественных произведений организация обоих этих типов их материала присутствует одновременно: свойства речевого материала 'миметически' совпадают со свойствами конструируемого мира. Возможны, однако, и такие, где мы имеем дело лишь со вторым, шкалярно-иерархическим принципом. В чистом виде мы его наблюдали в стихотворении Кубяка *Хаос в разгаре лета* (см. 1.3) — там, в частности, показательно 'исчезновение' мира как 'объекта' и превращение его в чисто условное бытие («зима» сменяется «весной», но «лета» уже нет — оно подменено отчужденной культурой «барокко»; на уровне синтаксиса это выражено тем, что «лето» теряет позицию подлежащего и получает статус приложе-

ния). К этому свойству художественного текста нам придется возвращаться еще не раз, поэтому мы временно воздержимся от рассмотрения других конкретных примеров и перейдем теперь к иному вопросу — к реляции «линейность высказывания — нелинейные аспекты мира».

Окружающий нас мир воспринимается нами не только не линейно и не только не плоскостно, но и объемно. А происходящие в нем события — симультанно и не всегда расчлененно. Речь, будучи по природе своей устройством линейным, вынуждена переводить все эти аспекты мира на линейную последовательность. Для передачи же нелинейных отношений она вырабатывает специальную систему дополнительных указаний: временные и пространственные предлоги, наречия, деепричастия, сильно развитые в некоторых языках системы времен для выражения одновременности описываемых процессов, союзы, широко разветвленные системы сложных предложений, так называемые текстовые грамматики (механизмы связности сверхфразовых образований, но связывающие не столько самое эту речь, сколько создающие общий 'проект' многоаспектного или многообъектного предмета высказывания и затем этот проект реализующие) и т. д. Тем не менее, как уже говорилось, формальная (а не семантическая) линейность не устраняется и присутствует в любом высказывании.

Наше обычное представление о плоскостном или объемном пространстве можно изложить так: любая часть имеет общие точки со всеми окружающими ее частями, ни одной из частей пространства нельзя передвинуть, не вытесняя какой-либо другой. Точка линейного пространства может быть передвинута во второе или третье измерение (вбок или вверх-вниз, но не вперед-назад), точка двумерного пространства может быть передвинута в третье измерение (по обе стороны плоскости) — в этих случаях образуется лишь разрыв (линия превращается в две) или брешь (создается возможность перехода с одной стороны плоскости на другую). Передвижение точки объемного пространства исключается — ее можно лишь уничтожить, уничтожая и само пространство, а если это объем материальный — образуются пустоты (полости), удаленный же материал становится самостоятельным объектом.

Легко заметить, что в отличие от линейности плоскость и объемность не обладают направленностью и не предполагают устремленности, движения. Наоборот, они предполагают статичность, хотя и сохраняют некие пространственные ориентиры (верх-низ, правый-левый, внешний-внутренний и т. д.).

Несложно заметить и другое: перевод плоскости или объема на линейную запись (высказывание, фильм) приписывает и чуждые им категории дискретности, подвижности и направленности, т. е. определенным образом их деформирует. Мы — вследствие навязанных нам нашей культурой и языком категорий — ни пространства плоскостного, ни пространства объемного не воспринимаем в их чистом виде. Все окружающее нас пространство деформировано и эту его деформацию мы обычно склонны считать естественным его состоянием. Приведем пример описания одного небольшого предмета из *Жизни Арсеньева*:

[...] И как передать те чувства, с которыми я смотрю порой на наш родовой герб? Рыцарские доспехи, латы и шлем со страусовыми перьями. Под ними щит. И на лазурном поле его, в середине — перстень, эмблема верности и вечности, к которому сходятся сверху и снизу своими остриями три рапиры с крестами-рукоятками.

И сам описываемый предмет (герб) и его описание тут строго организованы. Предположим, что герб — данность, необходимость. Но в такой, а не иной последовательности его описания (если только это не геральдическое блазонирование) нет никакой необходимости, она произвольна, целиком подчинена воле описывающего — Алеши Арсеньева. А ведь изображение этого герба также естественно начать с «перстня», переходя потом постепенно к его окружению; либо не сверху, а снизу. Сам герб от этого несколько не изменится — символика отдельных его деталей сохранится, как сохранится и «синтаксис» этих деталей. Изменится нечто другое — его интерпретация.

Необходимость перевода плоскости и объема на последовательное линейное описание и относительная произвольность порядка этого описания создают для литературы весьма богатые возможности построения всяких дополнительных смыслов. Сами по себе, однако, эти смыслы не возникнут: они зависят от выбора предмета описания, от выбора исходной и конечной точек этого описания, от заполнения промежутка между этими точками, от направления и т. д. и конечно же от проекции описания на «визуальное знание» описываемого предмета реципиентом (читателем). Это «знание» конструируется общелингвистическим механизмом, задающим «проект целого». Ему же противостоит формальная последовательность и на его фоне она и воспринимается. Тут мы возвращаемся к уже знакомым нам возможностям обычного линейного описания. Но кроме этих есть и новые: плоскость и объем позволяют строить описание замкнутое (возвращение к отправному пункту) и разомкнутое, беглое и детальное, направленное вовнутрь или вовне. Процитированное описание герба направлено вовнутрь — рапиры «сходятся сверху и снизу» к центру, в котором помещается «перстень, эмблема верности и вечности». Но формально оно начинается с мотива «рыцарских доспехов» и завершается «крестами-рукоятками», т. е. акцентирует смысл нравственного рыцарско-христианского кодекса. Аналогично строятся у Бунина и другие описания — они тоже чаще всего направлены (или останавливаются) во внешний мир.

Солнце уже за домом, за садом, пустой, широкий двор и тени, а я (совсем, совсем один в мире) лежу на его зеленой холодеющей траве, глядя в бездонное синее небо, как в чьи-то дивные и родные глаза, в отчее лоно свое. [...]

А не то вижу я себя в доме, и опять в летний вечер, и опять в одиночестве. Солнце скрылось за притихший сад, покинуло пустой зал, пустую гостиную [...] а я лежал в темной спальне в своей детской кроватке, все глядела на меня в окно с высоты какая-то тихая звезда... Что надо было ей от меня? Что она мне без слов говорила, куда звала, о чем напоминала?

Оба этих описания повторяют структуру первого и этим самым повторяют и композицию герба и его семантику. Теперь в их центре локализован не «перстень», а «Я». Подчеркнутое «одиночество» этого «Я» («совсем один в мире», «и

опять в одиночестве») знаменует собой отключение от внешнего бытового ('дневного', 'суетного') уровня мира и переход на 'аутизм' и контакт с уровнем трансцендентным. Этот смысл отчетлив в мене «перстня» на «Я», которая, с одной стороны, ставит «Я» в позицию носителя «герба» и его смысла («Я» отождествляется тут со всем 'родом' и с конституирующим этот род 'кодексом', выраженным эмблематикой «герба»), а с другой — в позицию «верности и вечности». Но этот же «герб» повторен и вовне: «бездонное синее небо» — повтор «лазурного поля» гербового «щита»; «глаза» и «отчее лоно» — повтор, в свою очередь, «перстня» = «верности и вечности». «Я», таким образом, 'созерцает' (как и во всяком аутизме — см. 6.2–6.3) само себя, а точнее, свою 'космическую родословную', с которой соотносится как 'вариант' с 'инвариантом'. Обрамление этих описаний последовательностью «Солнце → какая-то тихая звезда» создает выход за пределы 'подсолнечного мира', а мена «глаз» и «лона» на «звезду» совместно с той же позицией «рапир» «с крестами-рукоятками» в первом описании создает парадигму «кресты-рукоятки → глаза/отчее лоно → глядела [...] звезда», явственно эксплицирующую семантему 'крест' как символ христианства и Христа (см. в *Откровении* — 22: 16 — именование Христа звездой: «Я есмь корень и потомок Давида, звезда светлая и утренняя»).

То, что в гербе-объекте помещено в центре как самое значимое, в описании сдвинуто к концу, к точке устремления текстовой последовательности. Внешне 'периферийная' позиция в описании оказывается его центральной позицией в семантическом отношении. Нельзя, однако, сказать, что это обязательное условие. Обязательно тут другое — повышенная значимость конечных позиций линейных построений. То же, что в эту позицию ставится художником, зависит от системы его предпочтений и шире — от авторского кода, от его моделирующей системы (см. 1.5).

Очень показательны в данном отношении последовательности Пастернака. Мотив дома едва ли не самый частый и самый центральный мотив его поэтики. Но, как уже говорилось, дом этот не совсем обычный — в его состав входят «комнаты», «кабинеты», «подвалы», «чердаки», «окна», но исключительно редко упоминаются двери, а из утвари на первое место выдвигается всегда письменный стол, иногда перегородки и занавески. Этот дом — двойник пастернаковского «Я поэта», локус поэтического творчества. Отсутствие «дверей» знаменует в нем именно прекращение метаболизма с окружающей средой, погружение в себя и выход в 'трансцендентно-поэтическое'. 'Выход' же обозначается мотивом «окна», играющего роль канала связи с инвариантной сущностью мира (мирового универсума), даже если этот мир представлен «веткой» заоконного дерева («черемухи», «клена» и др.). Пастернаковское «окно» разделяет (физически) весь мир на внешний и внутренний, но единит обе этих сферы в области 'сверх-видения' и 'взаимо-видения'. Поэтому обе сферы устремлены к «окну» и в этой точке и соприкасаются. Ясно теперь, что искать у Пастернака описаний «комнаты» (интерьера) или внешнего мира (экстерьера) в обратном направлении — от окна — бесполезно. Такой порядок принципиально изменил бы смысловую нагрузку мира его текстов. Это хорошо видно тогда, когда пас-

тернаковский мир начинает рушиться и обретает черты трагического: в этих случаях появляется мотив «двери». Ср., например, открывающее *Стихотворения Юрия Живаго* и пророчествующее крестный жизненный путь героя стихотворение *Гамлет* с его инициальным мотивом «дверного косяка» и ср. в свою очередь открывающие текст романа «Два окна на уровне земли» и заканчивающее его «где-то высоко у раскрытого окна», «друзьям у окна казалось, что эта свобода души пришла [...]». И книжка в их руках как бы знала всё это и давала их чувствам поддержку и подтверждение». Короче, всё, что происходит в пределах инициальных и финального окон романа, — это ‘увиденная = понятая’ сущность человеческого бытия и страдания, переведенная в ранг иконно (житийно) организованных стихов Юрия. Но и здесь крайне примечательно одно обстоятельство: то, что в романе было в центре, так сказать, «между окнами», в общей композиции, в общей последовательности вынесено еще раз в финальную — заключительную — позицию, семантически и семиотически наиболее значимую.

Аналогичным образом вынуждены строиться и описания временных отношений в тех случаях, когда предмет описания — событие с несколькими участниками. Положение, реакции и действия каждого из них описываются отдельно. Хотя общий лингвистический ‘проект’ и задает некую ‘целостность’ и ‘одновременность’ (например, путем предлогов, синтаксиса, наречий, деепричастий и т. д.), тем не менее на чисто формальном уровне образуется несколько параллелей, семантически устремленных к одному и тому же месту и одному и тому же моменту во времени, но в силу свойств речи, выстроенных в некую последовательность. И если общезыковая семантика и общезыковой ‘проект’ создает мир, то последовательность формальная этот мир с его семантикой осмысляет еще раз, вводит определенную иерархию значимостей, локализуя на конце самое существенное. Конечно, с бытовой и фабульной точки зрения это звено может быть даже и второстепенным. Но ни быт, ни фабула сами себя не объясняют и не интерпретируют. Их интерпретирует и осмысляет (объясняет) как раз строение их описания, в котором отнюдь не второстепенную роль играет именно его формальная последовательность.

7.2. ДИСКРЕТНОСТЬ — БЕГЛОСТЬ — ПОДРОБНОСТЬ

В общих чертах дискретность языка и речи мы уже обсудили и отметили, что в определенной мере лексико-семантическое расчленение языка соответствует нашей классификации и сегментации внешнего, т. е. внеязыкового, мира. Но на некоторых уровнях нашего восприятия внешний мир кажется нам недискретным. Недискретны, например, время и пространство. Их расчленение вторично, оно — результат и реальность культуры, результат практикуемых определенным социумом или культурной формацией способов отсчета времени (счет по дням и ночам, по солнцу и луне, по погоде, по поколениям, по праздникам и будням, по событиям, по занятиям или, наконец, по хронометрам и по календарям) и пространства (по времени, требующемуся для преодоления данного пространства-

расстояния, т. е. по дням или по часам, как, например, исчисляются туристические маршруты в горах, или по разным иным мерам). Современные метрические системы унифицировали и время и пространство, вводя, с одной стороны, некоторую дискретность, а с другой — упраздняя всякую дискретность. Она дискретна на уровне языка измерительных приборов, на уровне же измеряемых объектов основной единицей дискретности остается сам этот вычленяемый и измеряемый объект, 'приборные' же единицы в самом объекте никак не вычленяются. Дело в том, что единицы метрического языка, прилагаемые к миру, лишены каких-либо дифференциальных признаков — все они одинаковы, а границы между ними отмечаются и существуют только на автономно существующих и отдельно хранимых приборах (линейках, циферблатах, счетчиках). Объекты по этим метрическим системам теряют свои всякие индивидуальные различия, кроме одного — количественного. Весовщику безразлично, какое изделие он взвешивает: два разных перстня он будет атрибутировать не их ювелирным жанром, не мастерской, их изготовившей, и не культурной эпохой, а всего лишь их весом. Тем временем всякая дискретность предполагает как наличие границ, так и наличие дифференциальных признаков в пределах этих границ. Поэтому, выработав универсальные унифицирующие метрические системы, отдельные культуры не на всех своих уровнях ими пользуются и не на всех уровнях отменяют свои прежние членения. Так, в быту отдельным временным и пространственным единицам мы стремимся присвоить им присущие (с нашей точки зрения) отличительные признаки и особые названия-имена, в результате чего пространства превращаются в индивидуальные локусы, а единицы времени — в эвенементы, поры, временá. Одни и другие в наших представлениях обладают особыми свойствами и требуют от нас особых поведений (см. 5.8). Тем не менее и унифицирующие и индивидуализирующие метрические системы одинаково условны и одинаково культурны, всего лишь по-разному организующие наш мир и наше поведение (из которых, в той же культуре, одни рассматриваются как более искусственные, а другие как более естественные). Эта культурная, моделирующая функция времясчислительной системы (поставленной в один ряд с условностью языковой системы) тонко подмечена и художественно осмыслена в стихотворении Шимборской *Widok z ziarnkiem piasku* — Szyborska: *Widok z ziarnkiem piasku*, где отправной мотив «песка» трансформируется в финале (базируясь на общекультурном стереотипе 'песок = время = бренность', в том числе и на известном измерении времени песочными часами) в мотив «секунд», 'бега времени' и 'напоминания о смерти':

Zwiemy je ziarnkiem piasku.
A ono siebie ani ziarnkiem, ani piasku.
[...]
Mija jedna sekunda.
Druga sekunda.
Trzecia sekunda.
Ale to tylko nasze trzy sekundy.

Czas przebiegł jak posłaniec z pilną wiadomością.
 Ale to tylko nasze porównanie.
 Zmyślona postać, wmówiony jej pośpiech,
 a wiadomość niehumanitarna.

При этом, снимая с мира моделирующие категории языка и культуры, Шимборска снимает с него и всякую признаковость. Вне реальности языка и культуры мир и его отдельные объекты лишаются своей 'объектности/субъектности' и становятся 'безучастным, безразличным' бытием, чистым существованием (ср. аналогичную ситуацию, рассмотренную на примере *Шинели* Гоголя в 7.1), знающим всего лишь состояние 'прехождения'. И если реальность языка-культуры субъективна, то единственной объективной реальностью является именно 'без-объектность/без-субъектность' и 'без-субъективность/без-рефлексивность' мира и — в итоге — его «бесчеловечность».

Совершенно иначе проблема дискретности и метрических систем решается в повести Мысливского *Голый сад* (русский перевод см. в сборнике: *Польские повести: Вильгельм Мах. Жизнь большая и малая; Веслав Мысливский. Голый сад; Ежи Вавжак. Линия*, Москва, 1978, с. 131) — Wiesław Myśliwski: *Nagi sad*:

Pewnie już nigdy nie pozbędę się tego dziwnego przekonania, któremu nawet pamięć moja przeczy, że do tej wsi, rodzinnej przecież, w której dzieciństwo swoje spędziłem, młodość, a mogę już chyba powiedzieć, że i całe życie, przybyłem skądś z dalekiego świata, a było to w dniu, kiedy przywiózł mnie ojciec z nauki w mieście; to był jedyny, jak dotąd, powrót w moim życiu, dlatego do tej pory czas tego dnia nie zamgłił. Chociaż z miasta do wsi było raptem dwadzieścia kilometrów, a jak mówiono za mojej młodości: trzy mile, a za młodości mojego ojca: osiemnaście wiorst — koniem, a wiorsta mniej — piechotą, na ścieżki, licząc od krzyża rozpiętego przed wsią przeciwko burzom z południa, do żydoswkiej karczmy, od której zaczynało się miasto.

[...] Ale tak po prawdzie, to nie wyobrażałem sobie, abym mógł jechać gdzie indziej, a nie do swojej wsi rodzinnej, poza którą świata nie widziałem.

W świecie zresztą byłem tyle, co na tej nauce, i nie przyzwyczaiłem się jakoś do niego.

Тут сначала заметим, что одно и то же расстояние членится по-разному в разное время: на километры в современности повествователя, на мили в его юности, на версты в детстве его отца. Правда, эти три системы во внетекстовой реальности сменяли и отменяли одна другую. Но в реальности повести они выстраиваются в историческую парадигму и продвигаются по последовательности перечисления в прошлое повествуемого мира, на котором и будет сосредоточена повесть. Метрические системы, таким образом, получают здесь статус 'эпохопоказателей'

Другой тип деления пространства (расстояния) — по признаку средств передвижения — «на лошадях» и «своим ходом». Третий — по граничным признакам отдельных локусов: начало/конец деревни отмечены крестом с распятием; начало/конец города — еврейской корчмой. Четвертое же деление: свой мир («родная деревня») — чужой и чуждый мир («город»), где дополнительно свое пространство атрибутировано «крестом», а чужое — «корчмой» ('безбожным заведением'). Любопытно при этом, что хотя повествование начинается с возвращения «Я» из города в свою деревню, счет расстояний в финале абзаца явст-

венно меняет точку зрения и переселяет «Я» в деревню, в свой локус: «начиная от креста, распяленного перед самой деревней во спасение от суховеев с юга, и до еврейской корчмы, откуда уже шел город». Этим самым «город» мыслится как постоянно ‘внешний’ и постоянно ‘чужой’ мир, т. е. мена локуса не меняет устойчивой ментальной пространственной ‘карты’ мира «Я» (что затем реализуется как на мотивном, так и чисто формальном уровнях всей повести).

Теперь обратим внимание на факт, что оба отграниченных пространства имеют тут свои названия: «деревня» и «город», «мир» и что все время речь идет лишь о них. Расстояние же между ними безымянно (в разное время оно измеряется по-разному и не тождественно самому себе в случае разных путей — средств — сообщения) и трактуется как некая прореха, как разрыв: его требуется лишь преодолеть, но само по себе не может быть целью путешествия, тогда как «город» и «деревня» — пусть и противопоставленные, но тем не менее индивидуальные и целевые точки пространства. Промежуток этими свойствами не обладает, он лишен статуса ‘локуса’

Пространственное мышление и пространственная модель *Голого сада* во многом совпадает с бытовым, уходящим своими корнями в глубокую древность, где критерий дискретности пространства топологичен, а не математичен. Ср. знаменитую формулу Жана Пиаже — известного исследователя психологии мышления (цит. по: Арнхейм 1974, с. 187): «Пространство прежде всего является топологическим, а потому уже Евклидовым». Так же не математично (не хронометрично) и наше, в основном доставшееся нам от прежних состояний культуры, членение времени — его счет ведется, как уже говорилось, по эвенемертам, по событиям, бессобытийные же звенья ‘переживаются’ в настоящем и ‘забываются’ в прошлом, в лучшем случае они заполняются подготовкой к ‘событийным моментам’, к знаменательным датам, праздникам и т. п. Даже во время краткосрочно обязующего нового календаря и нового летосчисления (с октября 1930 года СССР перешел на пятидневную неделю, т. е. четыре рабочих дня и один выходной, и на летосчисление не с рождения Христа, а с 1917 года, т. е. новый год должен был начинаться 7 ноября; эта система была отменена в июне 1931 года) несколько праздничных дат все-таки сохранилось, хотя и с новым смыслом (праздничными были 7–8 ноября, 22 января и 1–2 мая — см.: Селешников 1977, с. 169–171; Флейшман 1987, с. 252–255). Эта новая календарная система вошла, в частности, в структуру стихотворения Хармса *Разрушение* (детальный его разбор и контексты см. в: Флейшман 1987, с. 247–258):

Неделя — вкратце духа путь.
Неделя — вешка, знак семи.
Неделя — великана дуля.
Неделя — в буквах неделима.
Так неделимая неделя
для дела дни на доли делит,
в буднях дела дикой воли
наше тело в ложе тянет.

Нам неделя длится долго:
мы уходим в понедельник,
мы трудимся до субботы,
совершая дело в будни.

Но неделю сокращая,
Увеличим свой покой:
через равный промежуток
сундучок в четыре дня. —
Видишь, день свободных шуток
годом дело догоня,
видишь, новая неделя
стала разумом делима,
как ладонь из пяти пальцев —
стало время течь неумолимо.
Так мы строим время счет
По закону наших тел.
Время заново течет
для удобства наших дел.
Неделя — стала нами делима.
Неделя — дней значок пяти.
Неделя — великана дуля.
Неделя — в путь летит как пуля.

Ура, короткая неделя,
ты все утратила!
И теперь можно приступить к следующему разрушению

все

Начато 6 ноября — кончено
20/21 ноября 1929 года.

Без знания обеих внетекстовых календарных реальностей данное стихотворение будет, конечно, мало понятным. Но, с другой стороны, эти знания не являются содержанием данного текста, они всего лишь его художественный материал или моделируемый объект. Традиционная семидневная неделя моделируется тут как нечленимая временная единица, где 'неделимость' эксплицируется из созвучия словоформ 'неделя — не делить'. Атрибут «знак семи» восходит к семидневному составу традиционной недели, с одной стороны, а с другой — к старшему названию недели — «седмица». Зато «вкратце духа путь» и «наше тело в ложе тянет» активизируют представление о неделе как завершающейся «воскресением», т. е. христианским знаком 'воскресения из мертвых'. Поэтому «неделя» как «вкратце духа путь» осмысляется тут как модель христианского жизненного пути человека. Этимологизация 'не-дели — не-деления' как 'доли' и 'дела' извлекает из «недели» ее смысл как 'доли = судьбы', но и 'труда' в мире сем. «Знак семи», в свою очередь, актуализует архаическое представление о вселенной, о мироздании как о семичленной структуре. В этом отношении «неделя» получает статус модели мироздания. Данная модель уточняется атрибутами «великана дуля» и «в буквах неделима». «Дуля», т. е.

‘груша’, — устойчивый символ ‘земной юдоли, земных страстей’; «дуля» же как ‘фига, кукиш’ напоминают о грехопадении человека и об изгнании его из рая. «Великан» в этом контексте — Творец мира сего, а «неделя» — Его творенье, т. е. весь тварный мир. «Буква» — ‘закон’ Здесь, разумеется, — закон Божий, предписывающий, в частности, человеку трудиться в поте чела своего и чтить день седьмой (в библейско-иудейской традиции — субботу), повторяя этим акт творенья мира и прекращения дел всяческих на седьмой день. Поэтому финальный стих строфы «наше тело в ложе тянет» читается и как возврат к первосостоянию мира, и как ‘смерть’, предполагающая воскресение в мир тот (некогда человеком утраченный).

«Мы» у Хармса тяготеют этой моделью «недели»-‘мира’ и вводят новую, члена прежнего мирозданье на четырехдневные с одним выходным временные единицы. «Сундучок в четыре дня» со своим «четыре» отсылает к иной — четырехчасовой — модели мира, соотносимой прежде всего с миром земным, с земной его организацией. «Сундучок» же равным образом актуализует как смысл ‘гроба’, так и смысл ‘подвижности-скитания’, что потом вербализуется в мотивах стронувшегося с места времени, его ‘ис- и вы-текания’ и ‘неумолимости-беспоощадности’ («стало время течь неумолимо» и «Неделя — в путь летит как пуля»). «Сундучок» как знак ‘скитания’ результирует в последней строфе смыслом ‘утраты’ («Ура, короткая неделя, ты все утратила!»), а «пуля» — смыслом ‘разрушения’ («И теперь можно приступить к следующему разрушению»). Если «неделя» в первой модели предполагала ‘воскресение’-‘второе, следующее, рождение через земную смерть’, то во второй модели получается обратное — «следующее разрушение» или ‘вторая смерть’, что весьма однозначно связывается со второй — окончательной — смертью Апокалипсиса (ср. соответствие начальной и конечной моделей стихотворения с первой и последней *книгами Священного Писания*, т. е. с *Бытием* и с *Откровением* Иоанна Богослова). Повтор «Неделя — великана дуля» в IV строфе читается теперь уже только как ‘кукиш’, а в более широком контексте — как ‘смех Господень’ (ср. мотив смеха в книге Иова: 8: 21; 22: 19). Прежнее «семь», подмененное теперь числом «пять», а «знак» — «значком», — это не что иное, как мена ‘макрокосма’ ‘микрокосмом’, ‘Бога’ — ‘человеком’ (число ‘пять’ в распространенной европейской символической знаменует собой именно человека). Мерой вещей и мира в этой модели становится ‘человек’: «новая неделя стала разумом делима, как ладонь из пяти пальцев» и «Так мы строим время счет По закону наших тел. [...] для удобства наших дел» (причем прежняя «буква» подменена «пальцами» ‘завет’ — ‘законом тел’, а «дух» — ‘разумом», но этот ‘разум’ уже не «дикая воля» = ‘вольная воля’ библейского человека, а ‘осмеяние’: день отдыха тут уже не день почитания Творца, а «день свободных шуток»). Так деление предвечно установленного миропорядка оборачивается крушением мира, «разрушением» и ‘небытием’, ‘смертью второй’ (см. *Откровение* 2: 11; 20: 6, 13–15).

С точки зрения метрических систем членение мира остальными уровнями нашей культуры и природными чувствами восприятия выглядит грубо и непоследовательно, но тем не менее оно создает нашу культурную реальность и об-

служивает существенные стороны существования человека и его социума. Такое членение производится лишь в определенных диапазонах нашего восприятия. Современная техника расширяет их, показывает, что промежутки между вычленяемыми нами состояниями не образуют «пустот», что они заполнены и что на самом деле данный уровень мира континуален. Разница между техническим и обыденным образом мира (его расчленения) более глубокая, чем это обычно думается. Во-первых, техническое членение нам доступно только в переводе на нотационные системы приборов. Это значит, что мы его мыслим либо показаниями этих приборов, либо только о нем знаем, не имея никакого непосредственного представления о референтах этих показаний и знаний, и этим самым язык техники ставим в позицию реальности. Во-вторых, выработанное культурой и базирующееся на наших собственных чувствах восприятия расчленение воспринимается как необычное и оценивается либо положительно, либо отрицательно, всегда, однако, локализуется в сфере 'сверх-обычного' (наподобие сферы — безразлично, сакральной или же демонической — сверхъестественного, вне-нормального в мифонародных представлениях). Как уже говорилось, границы картин Дега рассекали изображенные фигуры шокирующим по тем временам образом: на полотне видно, например, лишь часть человеческой фигуры, пересеченной наискось (ср. его танцовщиц по краям картин, представленных, например, одной ногой и кистью руки). Привычным же тогда было иное сечение, да и то лишь в некоторых жанрах — прежде всего в портрете: вся фигура целиком помещается на полотне, фигура до колен (американский план), фигура до пояса (бюст), голова (лицо, профиль). Групповой портрет не предполагал только голов, тем более не знал сечения крайних фигур. Сечение Дега играет, конечно, определенную семиотическую и семантическую функции, но сначала оно воспринималось как противоестественное и ему надо было публике учиться, во всяком случае привыкать к нему. Аналогично воспринимались и первые фотографии (к ним предъявлялись требования тогдашней портретной живописи), и особенно первые фильмы, а вернее, кинематографическая расчлененность мира (кстати, самые ранние фильмы были монокадровы — снимали всю сцену целиком и этим самым были подобны более поздним телетрансляциям одной неподвижной кинокамерой). Напомним два характерных, вошедших в историю кинематографа, свидетельства по этому поводу Белы Балаша и Айвора Монтегю. У Монтегю мы читаем (цит. по: Лотман 1973b, с. 39, в примечании 3):

Когда зрители увидели первый фильм с использованием крупного плана, они решили, что стали жертвой издевательств. Появление на экране таких кадров сопровождалось криками: «Покажите ноги!»

А Балаш вспоминает (цит. по: Лотман 1973b, с. 39):

Один из моих московских друзей рассказывал мне однажды о своей домработнице, которая недавно приехала в город из какого-то сибирского колхоза. Это была умная молодая девушка, окончившая школу, но по разным причинам она никогда не видела ни одного кинофильма. (Этот случай произошел очень давно.) Хозяйка отправила ее в кинотеатр, где показывали какую-то комедию. Вернулась она бледная, с мрачным лицом.

— Ну, как тебе понравилось? — спросили ее. Она все еще находилась под впечатлением увиденного и некоторое время молчала.

— Ужасно, — сказала она наконец возмущенно. — Не могу понять, как это здесь в Москве разрешают показывать такие гадости.

— А что ты видела?

— Я видела людей, разорванных на куски. Где голова, где ноги, где руки.

Известно, что в голливудском кинотеатре, когда Гриффит впервые показывал кадры, снятые крупным планом, и огромная «отрубленная» голова заулыбалась публике, началась паника.

Членение мира, отраженное в нашем языке, согласовано с некоторой обаяющей в данное время нормой членения. Если эта норма меняется, в лексике, ее отражающей, наблюдаются семантические сдвиги и появляются новые слова. Это появление хорошо известно, например, в области цветообозначений или в фабричной номенклатуре продуктов и других изделий.

На уровне синтаксиса (особенно в случаях описаний) мир может то «плотнеть» — перечисляются все подробности, то «разрезаться» — многие детали в описании пропускаются. Сравним два таких описания. Портрет Печорина из *Героя нашего времени*:

Он был среднего роста; стройный, тонкий стан его и широкие плечи доказывали крепкое сложение [...] пыльный бархатный шюрточек его, застегнутый только на две нижние пуговицы, позволял разглядеть ослепительно чистое белье, изобличающее привычки порядочного человека; его запачканные перчатки казались нарочно сшитыми по его маленькой аристократической руке, и когда он снял одну перчатку, то я был удивлен худобой его бледных пальцев. [...] С первого взгляда на лицо его я бы не дал ему более двадцати трех лет, хотя после я готов был дать ему тридцать. В его улыбке было что-то детское. Его кожа имела какую-то женскую нежность; белокурые волосы, выходящие от природы, так живописно обрисовывали его бледный, благородный лоб, на котором только при долгом наблюдении можно было заметить следы морщин, пересекающих одна другую и, вероятно, обозначавшихся гораздо явственнее в минуты гнева или душевного беспокойства. Несмотря на светлый цвет его волос, усы его и брови были черные — признак породы в человеке, как черная грива и черный хвост у белой лошади. Чтоб закончить портрет, я скажу, что у него был немного вздернутый нос, зубы ослепительной белизны и карие глаза; о глазах я должен сказать еще несколько слов.

Как видно, Печорин описан неравномерно. Некоторым деталям уделяется больше внимания, чем другим: общий вид фигуры составлен бегло; туалет — несколько внимательнее, с особым выделением перчаток и рук; лицо, можно сказать, подробно, но и тут на первое место выдвинут лоб, губы же не упоминаются, а о глазах, по заявлению повествователя, речь пойдет отдельно. Одновременно отсутствует описание нижней части фигуры — ни слова о ногах, брюках, обуви. В какой-то мере данный портрет соответствует нашей интуитивной культурной норме языкового описания человека — обычно мы описываем еще менее детально — в наши описания попадает, как правило, лишь то, что отличает данного человека от других, его индивидуальные особенности. В лермонтовский текст попадает то, что в состоянии «выдать» информацию (пусть даже ошибочную, т. е. загаданную портретирующим) о характере портретируемого. Кстати, это описание в данном отношении очень знаменательно: большинство отмеченных черт Печорина сразу же получает характерологическое истолкование, все

они прочитываются как признаки внутренних свойств Печорина (что косвенно характеризует и портретирующего — степень его 'проницательности'). А это значит, что вводимая текстом детальность или беглость отнюдь не нейтральны — они предполагают определенную семантику.

Культура запрещает «рассматривать» человека — это делается без ведома партнера. 'Рассматривание' для рассматриваемого унижительно, превращает его в вещь, предмет, лишает субъектности. Более того, анатомические детали или костюм — саморазумеющиеся свойства человека. Отметить их наличие равносильно акту перевода описываемого в сферу экзотическую, непривычную. Это некие дикари приключенческих жанров обладают глазами или руками, ибо стереотип 'дикаря' вызывает ожидание и его иного — 'дикий' — анатомического строения. Поэтому когда такие детали отмечаются в описаниях данной культуры, они всегда играют роль индивидуализирующего атрибута, с одной стороны, а с другой — субъективирующего, т. е. отражающего характер и душевный склад описываемого. Когда говорят, например, о глазах, то этим отмечается не факт наличия глаз, а то, чего свидетельством они являются. Отсюда, цвет глаз менее всего идентифицирует человека, в первую очередь он функционирует как показатель духовности этого человека. Ср., например, систему цветообозначений «глаз» у Цветаевой, прослеженную в: Зубова 1987, с. 68–81 и 1989, с. 131–136 и др. Так же характерологичны и остальные детали портрета. С тем что, как правило, они рассчитаны на актуальную в данном социуме характерологическую символику. Если система автора и система читателя расходятся, то обычно в произведении вводятся данные авторской системы.

Перейдем теперь к другому портрету. В стихотворении Шимборской *Обездвиженность* (оно полностью процитировано в главе 5.7) говорится о снимающейся в фотографическом ателье известной танцовщице Айседоре Дункан. Портрет как таковой присутствует в нем лишь в третьей строфе, но он составлен из второстепенных для портрета деталей. Отмечаются: руки, колено, ступня левой ноги с более подробным описанием:

Grube ramiona wzniesione nad głową,
węzeł kolana spod krótkiej tuniki,
lewa noga do przodu, naga stopa, palce,
5 (słownie pięć) paznokci.

Описание построено исключительно интересно: в него попадает не то, что отличает данный предмет — ступню Айседоры Дункан — от других аналогичных, а общеизвестное, то, что свойственно всякой ступне — пальцы и ногти; причем последние пересчитаны — дается их количество (общеизвестное, не подлежащее сообщению) в особой отчетно-бюрократической записи: «5 (прописью пять) ногтей».

Итак, если сам по себе выбор этих именно деталей мотивирован объектом изображения, а точнее, отправной культуремой «Дункан — танцовщица» («голая ступня» отсылает к факту, что Дункан танцевала босиком), то их словесное оформление с бессмысленным перечнем «ногтей» противоречит фактическому

существо этого же объекта: танец предполагает, наоборот, динамику, движение, его недискретность и неуловимость для глаза мелочей. Такое разительное противоречие тут дано абсолютно сознательно и имеет первостепенное значение: оно призвано компрометировать фотографическую семиотическую систему, ее абсурдный объективизм, неселективность, безразличие к сущности отображаемого и механическую подробность. Напомним еще, что в данном тексте имеется и другой — сущностный — портрет Дункан (в первой строфе). Он строится иначе:

Miss Duncan, tancerka,
jaki tam obłok, zefirek, bachantka,
blask księżycy na fali, kołysanie, tchnienie.

Kiedy tak stoi w atelier fotograficznym,
z ruchu, z muzyki — ciężko, cieleśnie wyjęta,
na pastwę pozy porzucona,
na fałszywe świadectwo.

Все определения «танцовщицы» тут эквивалентны, все они приложимы к «Дункан» одновременно, и ни одно из них не в состоянии выразить его сущность «правильно» или «полно» («куда там облачко, зефир, вакханка»). Дункан в танце не поддается языковому описанию, ее танец недискретен. И эта «невывразимость» и «недискретность» выражена у Шимборской серией поэтических сравнений-метафор в отличие от назывной референтной лексики третьей строфы. Но и этот портрет не однозначен. Он не столько собственный портрет текста Шимборской (хотя может читаться и так), сколько «портрет портрета» — модель распространённого мифа о Дункан-танцовщице. Дело в том, что второй стих в контексте четвертого (первого второй строфы) может переводиться с негацией: «какое же вам облачко, зефир, вакханка [...]. Когда она стоит в фотографическом ателье, из движения, из музыки — грузно, телесно изъятая». Негация, конечно, принадлежит «фотографии»

Оба этих портрета Дункан противопоставляются друг другу и еще по одному признаку: «легкость, нематериальность — тяжеловесность, телесность», «неуловимость движений («зефир», «лунный трепет на волнах», «зыбкость», «дуновенье/вздых») — неподвижность»

Небезынтересна и последняя строфа текста: в ней описывается не известное и не видимое (весь остальной текст построен на визуальном восприятии танцовщицы). И опять в нем подчеркивается документальный, протокольный характер мира вне искусства (тут — не «танца»). Конфликт же двух временных перспектив («в сумочке билет на пароход, отплытие послезавтра, то есть шестьдесят лет тому назад, но зато точно в девять утра») дискредитирует претензии фотографии на вечность.

Культура XX века — культура аналитическая и этим самым дискретная. Тем поразительнее поэтому факт, что искусство этого же века, тоже будучи аналитичным и дискретным, все-таки ставит дискретность на отрицательном полюсе своей моделирующей системы. Дискретности противопоставляются либо полюс универсалий, либо полюс целостного, нечленимого. Такова, например,

поэтика Цветаевой: членимое, дробное, измеряемое у Цветаевой 'косно, мертво и мертвяще' Такова, например, у нее *Минута*:

Минута: минущая: минешь!
 Так мимо же, и страсть и друг!
 [...]
 Минута: мерящая! Малость
 Обмеривающая, слышь:
 То никогда не начиналось,
 Что кончилось. Так лги ж, так лсти ж

Другим, десятиричной кори
 Подверженным еще, из дел
 Не выросшим. Кто ты, чтоб море
 Разменивать? Водораздел

Души живой? О мель! О мелочь!

Само собой разумеется, что и у Цветаевой и у других поэтов авангарда оппозиция 'измеримое, членимое, дробное, частичное ↔ неизмеримое, сплошное, целое' не равна оппозиции 'мелкое, маленькое ↔ крупное, большое': 'крупное' может оказаться измеримым и расчлененным, и тогда оно попадает в сферу отрицаемую, 'мелкое, маленькое' же может оказаться и 'неизмеримым' и 'целостным' и этим самым получить статус наивысшей ценности. Таковы, в частности, всякие «мелочи» в системе Пастернака и такова же — энтузиастическая — на них реакция Цветаевой в ее эссе *Световой ливень*, посвященном книжке Пастернака *Сестра моя — жизнь*.

Казалось бы, что сказанному противоречит Хлебников, с его вычислениями и математическими формулами, избыточными не только в декларациях и статьях, но и в поэмах и стихотворениях. Немало числовых мотивов и у Пастернака, да и у самой Цветаевой чисел больше, чем это может показаться на первый взгляд. Но при более внимательном рассмотрении этой мотивики в общей поэтической системе отдельного текста, автора или же всего авангарда оказывается, что вся эта «математика» (с хлебниковской включительно) — иррациональна, за-умна, символична: за всяким числом стоит не словесно выраженный целостный смысл и целостная модель если не всего мироздания, то конкретного явления. Число тут не перечисляет, не дробит на некоторое количество единиц-частей, а выражает 'сущность' явления и соотносится с его идеальным (помимо-материальным вариантным) бытием. Так, «семь» у Цветаевой или у Хармса — не семь единиц, не нечто целое, разделенное на семь частей, а универсальный показатель структуры мироздания; «три» у Пастернака — не три разрозненных объекта, а всегда 'троица' с разной степенью сопричастности к идее теологической Троицы: «пять» у Хармса или у Булгакова (см. 5.10) знаменует собой 'микрокосмос' = 'человека', но если это пять отдельных единиц, то и 'человек' и его сущность распадаются (см. результат пересчета человека и мира на «пять пальцев» у Хармса в его *I Разрушении* или хотя бы смысл расчленения атрибута Понтия Пилата «Пятый» на '4' и '1' в *Мастере и Маргарите* Булгакова: Пилат в

этих случаях теряет свое самотождество, раздваивается, страдает гемикранией, а другие персонажи и психически и буквально 'теряют голову'). Формулы Хлебникова — отчасти верифицируемые, отчасти квази-математические. Но дело не в этом. Они не исчисляют-дробят, а выражают 'закон' мира, событий, вещей, т. е. стоят на месте чистых 'сем' (чисто ментальных структур) и равны смыслу (сущности, структуре), именуемому самим Хлебниковым «за-умным», этого мира. Нарушение такой формулы влечет за собой и катастрофу мира. Короче говоря, числовые показатели авангарда не дробящи — наоборот, они входят в сферу искомым универсалий.

В отличие от универсалий символистов, получаемых свыше, универсалии авангарда извлекаются из самого мира. Одна из процедур художественного извлечения таких универсалий (сущностей) у авангардистов — дробление, крошение, разламывание, переламывание и перемалывание мира, его материальной вариантной оболочки. Все дробильные машины, мельницы, турбины, доменные печи, сталеварные заводы вплоть до мотивов обычной кухни и стряпни от Хлебникова до Пастернака и от футуристов до обэриутов (Вагинов, Введенский, Заболоцкий, Хармс и др.) играют роль лишь трансформирующих механизмов, позволяющих снять 'поверхностное' и выявить 'глубинное', 'сущностное', 'инвариант'. На уровне языка и культуры, тоже подлежащим дроблению и разрушению в плане выражения, выявляются фактические (но и мнимые, но это не имеет специального значения — в пределах художественного текста они не 'мнимы', а 'реальность') этимоны вплоть до самых древних и 'архе-семь' или, на ином языке, архетипы вплоть до исходных культуро- и семио-генных инстанций. На уровне текстопостроения это оборачивается серией экспликаций, палиндромных обратных прочтений и т. д. на уровне, так сказать, мотивном или фабульном — всяческими превращениями, метаморфозами, алхимическими процессами вплоть до мифонародной колдовской варки, с одной стороны, а с другой — вплоть до биологических процессов брожения и гниения (ср., например, мотивы 'смеси, грязи, ферментации' и др. у Пастернака и мотивы метаморфических разложений трупов у Заболоцкого). Отрицательный полюс авангардной системы — это полюс разрозненных, законченных вариантов, неспособных к превращениям. Превращения, метаморфозы и трансформации, требуя разрушаемости материального плана выражения мира, по своей сущности непрерывны, недискретны. Прерывность, дискретность прекращает трансформации и оборачивается для такого мира 'смертью', а точнее, потерей 'сущности' и потерей связи с сущностью всего макрокосма. Обособившееся в этой системе оказывается выключенным и выброшенным за пределы мира, оно теряет и статус объекта и статус субъекта (хотя материально якобы и существует). Дискретность в процессе трансформаций-метаморфоз имеет иной смысл: это критические моменты потери одной материальной формы и перевоплощения в другую, более истонченную (и приближающуюся к инвариантному, сущностному, духовному нематериальному состоянию). На уровне мотивики эти моменты чаще всего выражаются всякими состояниями 'смерти' (от сна по распад, от болезни по разъятие тела), после которых наступает символическое 'воскресение' (пастер-

наковское 'второе рождение'). Но послекризисное состояние уже не тождественно состоянию предкризисному, чистой ре-продукции тут нет. Самый сложный и самый трудный для читателя, привыкшего к системам XIX века, тот случай, когда формально предкризисное и послекризисное состояния тождественны. Тогда возникает впечатление абсурда или формалистического повтора. Тем временем, последующее состояние семиотически по крайней мере на один ранг выше предшествующего: по отношению к предшествующему оно играет роль его 'семь', 'смысла', 'сущности'. Вот элементарнейший пример, который можно считать наиболее адекватной формулой авангардного мышления и миро-и тексто-построения. Герой *Апеллесовой черты* Пастернака поэт Гейне вынужден доказать своему сопернику поэту Релинквимини, что он 'настоящий поэт'. От доказательства требуется кратчайшая форма, аналогичная черте художника Апеллеса, которую он оставил своему сопернику Зевксису, и аналогичная еще более лаконичному знаку Зевксиса, оставленному в ответ на черту Апеллеса. Пастернаковский Гейне оставляет Релинквимини клочок «какой-то рукописи»:

[...] Клочок этот заключал в себе часть фразы, без начала и конца: «но Рондольфина и Энрико, свои бывшие имена отбросив, их сменить успели на небывалые доселе: он — "Рондольфина!" — дико вскрикнув, "Энрико!" — возопив — она».

Прежние имена «Рондольфина» и «Энрико» отброшены, их носители — Рондольфина и Энрико становятся другими, уже не именами, а сущностями. И теперь, как сущности, они опознают друг друга и вызывают друг к другу не старыми именами (те отброшены), а этими ментальными сущностями: 'Рондольфина' и 'Энрико'. Хотя формально обе словоформы у Пастернака и одинаковы, тем не менее семиотически и онтологически они принципиально разные. Метаморфоза или трансформация состоялась, дискретность же выражена при помощи отказа от первой формы (в иных решениях это может быть разрушение, смерть и т. д.). Однако эта дискретность не членит на два объекта ни Рондольфину, ни Энрико (их не становится по двое), она лишь условие перехода на иной статус бытия. Авангардная дискретность — трансформирующая; ее противоположностью в авангардной системе будет дискретность мультиплицирующая, тиражирующая, остающаяся в пределах одного и того же уровня и членящая целое на части. Членение с меной уровня — вот позитивная авангардная дискретность или сегментация (как текста, так и выстраиваемого в этом тексте мира). Легко заметить, что этот механизм авангарда очень близок к работе ритмического механизма (см. 6.1–6.4 и 6.6). Поэтому нельзя исключить, что авангард тематизирует и выводит на поверхность самый фундаментальный механизм художественного текстопостроения, что он есть искусство, демонстрирующее свой собственный секрет. Фрагмент из *Апеллесовой черты* показателен и в этом отношении: он не написан Гейне, а вырезан из «какой-то рукописи», т. е. может считаться вовсе не собственным текстом Гейне. Тут «чужой текст» становится не тождественным самому себе семиотически в моментмены его рамок и включения в иной коммуникативный акт. В результате, согласно всей этой операции, искусство понимается не как тема, содержание, мотивика или даже текстовое

выражение (все это второстепенно, все это лишь материал), а как акт семиотической трансформации (ср. в этой связи формулу «эстетической функции» Мукаржовского — см. 1.0; совпадение, думается, не случайно: и авангард, и Мукаржовский, и Якобсон с его поэтической функцией — все это проявления одной и той же культурной формации, одного и того же состояния сознания, разница между ними — разница уровней культуры: одни реализуют уровень художественных образований культуры, а другие — рефлексивный уровень (дискурс) этой же культуры). Очевидно, что отсюда уже только один шаг к характерному в XX веке жанру коллажа, с одной стороны, а с другой — к сплошной интертекстуальности (цитатности). И трансформация и интертекстуальность — бесконечны, одни и другие могут иметь только условный свой «конец» или только условное свое «начало». Записка пастернаковского Гейне «без начала и конца». Но «начало» не может тут быть фабульным, как не может быть фабульным и «конец»: одно и другое предполагают иные предшествующие и последующие семиотические статусы того же, что имеется и в тексте записки. Если бы этот текст записки по закону трансформации продлить вспять и вперед, мы бы получили бесконечный «повтор повтор», т. е. цепь мены семиотических статусов. Продлевать искусственно эту записку нет надобности, достаточно посмотреть, как строятся любые другие авангардные тексты: в собственных пределах они строятся именно по принципу «повтора повтор» и образуют цепь взаимотрансформаций, в отношении к другим текстам являют собой их «повтор», их трансформации и вариации. Этот механизм объясняет (во всяком случае проливает отчетливый свет) на композиционные принципы авангардных поэм, циклов, сборников, которые являют собой не что иное, как, говоря словами Пастернака, «темы с вариациями». Он же должен позволить и относительно четко определить и жанровую систему авангардных текстов (которая на фоне былых жанровых систем производит впечатление 'безжанровой', 'межжанровой', 'трансжанровой' и т. д.). Несомненно, по нынешнему состоянию науки об авангарде, одно: то, что основным жанровым показателем авангарда должна считаться трансформативность и вариантность (вариативность), которая порождает в свою очередь такие образования, как циклы или сборники, приближающиеся к 'поэме', или же 'поэмы' или романы, почти рассыпающиеся в 'циклы' (ср., например, циклы *Бессонница*, *Сугробы* и поэму *Переулочки* Цветаевой или сборник *Сестра моя — жизнь*, цикл *Волны* или поэму *Лейтенант Шмидт*, роман *Доктор Живаго*, рассыпающийся на 233 маленьких главки и 25 стихотворений, и во многом автобиографический очерк *Охранная грамота* Пастернака). Но вернемся к менее генерализующим вопросам дискретности.

Как видно на примере Шимборской, дискретность и недискретность создаваемого мира могут использоваться с определенной художественной целью и выступать в определенной семантической функции. Обычное деление мира на «видимый — невидимый» (в другом варианте на «известный — неизвестный») в литературе может сниматься (или активизироваться). Если в бытовые тексты попадает лишь «видимое/известное», а «невидимое/неизвестное» лишь предполагается и в текст не попадает (в исключительных случаях оно получает форму

догадок и оговорок), то в художественных текстах может описываться и «невидимое» («неизвестное»). В литературе мы не раз встретим мир «развернутый» — описание предметов со всех сторон, изнутри, извне, вовнутрь и т. д. Все это снимает наше нормальное расчленение мира, но одновременно вводит его расчленение на иное, непривычном уровне. Смена порога расчленения уже сама по себе производит сильное впечатление и часто принимается за признак «художественности» — такова начальная слава всяких операторских нововведений и ракурсов в кино; со временем, однако, оказывается, что там поражала нас лишь необычность, новизна съемки. Достаточно было ей повториться в других фильмах, как ее «художественность» превращалась в наших глазах в банальный эффект. «Художественность» мены порога обычного членения мира зависит от выполняемой ею функции, от того, выявляет ли она нечто существенное в объекте и этим самым меняет ли его семиотику и семантику. Так, в европейских условиях, т. е. в рамках системы визуальных перспектив, базирующихся на культуре бытовых поз и позиций человека, мы отмечаем особую экспрессивность перспектив в японском искусстве: наклонной в живописи, «лягушечьей» в кино. Тем временем для японцев это и есть норма. Живопись писалась и рассматривалась (созерцалась) с перспективы сидящего на полу, кинокамера японских операторов тоже помещается значительно ниже, чем у их европейских коллег. Всякая дополнительная (сверх-нормативная) функция любого эффекта (приема), а в результате и его «художественность» возможны лишь тогда, если у данного эффекта есть альтернатива, если он *н е о б я з а т е л е н*. Наш язык и наша культура членит мир по-своему, но они не навязывают нам одного единственного расчленения мира. Хотя бы потому, что, благодаря дискретности, допускают пропуски (в недискретной системе ни одно звено опущено быть не может). Поэтому любое языковое расчленение мира в художественном тексте *з н а ч и м о*, имеет свой смысл, выполняет свою функцию. Так, демонстративно «исчерпывающий» портрет Печорина имеет тот смысл, что потом оказывается слишком беглым и неадекватным — настоящий, истинный портрет читатель получит в его *Журнале*. Конечно, это возможно и еще по одной причине: в наших представлениях мы делим человека на внешность и внутренний облик. Но ведь, с другой стороны, нет никакой необходимости давать их оба в одном и том же тексте. Не раз мы можем столкнуться с такими произведениями, где внешний портрет вообще отсутствует (у Лермонтова — *Мцыри*; у Пастернака — *Детство Люверс*, где персонажи даны всего лишь какой-то одной деталью: так, отец Жени дан только его обувью, т. е. вовсе «не-портретным» атрибутом, а сама Женья — ерзающим на ней пальто, но без каких-либо деталей даже этого «пальто»), а также с такими, где отдается предпочтение как раз внешности, а отсутствует внутренний облик (он лишь угадывается или даже вообще исключается — в том же *Герое нашего времени* княжна Мери лишена своего внутреннего мира, она вся целиком соткана из конвенциональных предрассудков и поэтому так понятна и так неинтересна Печорину; Бэла же наоборот — дана исключительно своей внешностью, и богатый внутренний мир ее едва угадывается по некоторым реакциям).

Напомним еще стихотворение Винокурова *Не спешу* (другие его аспекты рассматривались в 5.7 и 6.4). Оно интересно тем, что производимое в нем членение мира — одной кинемы 'прикуривание сигареты' — значительно ниже привычного стандартного порога. Такая замедленность жеста вполне естественной была бы, скажем, в пантомиме или в некоторых жанрах восточных народов. Семантическая функция такого сверхдробного и сверхмедленного членения указана в самом стихотворении; оно противостоит большим скоростям. Но, заметим, не обычному уровню нынешних скоростей, а именно «сверхскоростям», от которых рвется и изгибается даже само пространство («пространство р в е т!»; «Подобно в и р а ж у, авто заносит [...] над п р о п а с т ь ю»). Не указанная, но очевидная, вторая функция заключается в другом: замедленность движений на уровне мира и подробность языкового описания на уровне текста ведет к более глубокому познанию (изучению) предмета (мира или себя). В *Не спешу* и вообще в поэтической системе Винокурова это познание состоит в самосозерцании, в углублении в себя, в авторефлексивности и в идентификации со своим психофизическим бытием и с бытием окружающего физического, вещественного мира. Скорости и крупные или хотя бы стандартные членения этому не способствуют. Вино можно выпить одним залпом, вовсе не ощущая, что это было вино, — оно почувствуется лишь по результату. Но можно и так, как его пьет лирический герой Винокурова:

Я ощущаю нёбом кислый вкус
Молдавского вина. Воспринимаю
Покалыванья. Тонкие оттенки
Смакую тщательно,
Я туго прижимаю
Язык к зубам, отдергиваю быстро,
Чтоб тут же быстро
Прикоснуться вновь.
Мои глаза вверх закатились,
Словно
В молебствии, в одну уставясь точку.
Губы
Как будто шепчут что-то...
«Нет! Довольно
Пить литры, залпом,
По-солдатски, кружкой.
Небрежно подбородок утирая
Ладони тыльной стороной!
Настала
Пора спокойствия, размеренности, нормы.
Мир хаоса приобретает стройность.

У языкового и культурного членения действительности есть и свой предел: оно оправдывает себя до тех пор, пока внешний мир делится согласно с его (мира) собственными структурными отношениями и с нашим знанием о них (получаемым на других уровнях культуры — в области точных наук). В таких случаях языковое членение является одновременно актом познания действительности и

актом вербализации этого познания. В художественной литературе языковое членение мира функционирует иначе. Оно не только определенным образом моделирует конструируемый мир, но и коммуницирует этот свой моделирующий смысл, свою собственную идеологичность (шире — семиотику). Это особенно четко выявляется тогда, когда в рамках одного произведения наличествуют по крайней мере две разные системы дискретности, как, например, у Шимборской. Есть они и у Винокурова: одна, постулируемая лирическим «Я», и другая — опровергаемая. Но эта другая не сочинена Винокуровым. Она легко опознается, с одной стороны, как бытовая, характерная для определенного типа поведения, а с другой стороны, как пропагандируемая современным Винокурову массовым искусством, где постоянен некий стереотип 'питья' и 'поведения', долженствующий (по системе этого искусства) свидетельствовать о 'культурной неизвращенности' героя, о его принадлежности к 'народу' и т. д. Так, как у Винокурова вино, в массовых фильмах жадно, без отрыва, утирая рот «Ладони тыльной стороной», пьют усталые после труда (или боя) их положительные герои (без такого эпизода даже трудно подыскать фильм 50-х и начала 60-х годов: он стал своего рода обязательной мифологемой).

Если язык вообще познает и классифицирует (интерпретирует) мир, то язык в литературе, члени некий мир таким, а не иным образом, предлагает не только новый образ мира, но и превращает его в явление, аналогичное языку: сообщает не только некий мир, но и при помощи значимостей этого мира, в том числе и при помощи значимостей его дискретности. Поэтому сегментация мира в литературе и искусстве вообще никогда не становится целью самой в себе, наоборот, она лишь средство, способ выявления некой информации. Поэтому одно и то же членение может нагружаться даже прямо противоположными смыслами. Достаточно сравнить хотя бы рассматриваемые здесь тексты Шимборской и Винокурова, чтобы убедиться, что подробность членения в одном случае расценивается как явление отрицательное ('омертвляющее'), в другом же — как положительное ('идентификация с самим собой', 'полный контакт с внешним миром' — тут с 'вином', в других стихах — с 'песком', 'мхом' и т. д., причем эта 'контактность' на уровне чувственных ощущений знаменует в поэтике Винокурова 'полноту человека' в отличие от официальной односторонности, т. е. только 'идейности', и в итоге — конституирует полноценную 'субъектность'). И если у Шимборской подробность истолковывается как противоестественная, неправильная, противоречащая сущности объекта, то у Винокурова — как раз как правильное, приобщающее к живой жизни, и противопоставляется пренебрежительному отношению к «мелочам жизни». И действительно, в наших повседневных представлениях жизнь наша и наше окружение достаточно выразительно делится на достойное внимания «необычное» и на не стоящее особого внимания, «быт». Текст Винокурова вводит другую ценностную шкалу.

Дискретность и недискретность, детальность и беглость по своим формальным признакам не абсолютны. Они всякий раз конституируются в пределах произведения и только в этих пределах некие описания воспринимаются как 'более детальные', а некие как 'менее детальные'. Эта внутритекстовая шкала

проецируется, в свою очередь, на две других, внетекстовых: на общекультурную и на литературную. На фоне массовой лирики Винокуров разительно подробен. Но на фоне пастернаковской традиции или французского «нового романа» — обычен, а то и подражателен.

Дискретность или недискретность могут моделировать и другие аспекты мира: его упорядоченность, разумность, структурность или хаотичность, аморфность, бессмысленность; в случае героев — их психическое состояние.

В *Носе*, в *Невском проспекте* или в *Записках сумасшедшего* Гоголя рушатся все привычные членения и классификации — мир получает фантастический, фантазмагорический характер. В *Мертвых душах* резко противопоставлены друг другу беспорядочность истинного состояния русской провинции и абсурдная сверхупорядоченность — вплоть до безжизненной искусственности — усадьбы Манилова. *Железный поток* Серафимовича начинается почти библейским хаосом, кончается же организованностью и сплоченностью коллектива, весь промежуточный путь — это путь формирования нового человека, нового сознания и нового мира.

Мир дискретен, устойчив и организован, когда герои Достоевского обретают душевное равновесие, когда же его теряют, окружающий их мир распадается на недискретный, хаотический поток разноречивых ощущений и обрывочных сигналов. В таких состояниях они часто не различают действительности и сновидения, внешнего и внутреннего, все эти сферы в их восприятии перемешиваются. Текст же, строящий такие состояния, организован Достоевским так, что и читатель не в силах провести соответствующие границы. И лишь особо внимательное чтение позволяет идентифицировать, что реальность, а что — галлюцинации персонажа. Но и на уровне персонажей привычная дискретность нередко размыта. Это происходит, в частности, потому, что тут персонажи дублируют друг друга и выстраиваются в некую общую идеологическую парадигму. Физическая обособленность — второстепенна, гораздо существеннее — субъектная. Когда условия субъектности не выполняются, когда герой лишен конституирующей его как субъект сущности, он, как правило, попадет в позицию объекта, принимая за собственную субъектность другого (такова реляция «Раскольников — Свидригайлов» или «Иван Карамазов — Смердяков») или собственную субъектность за другого (такова реляция «Иван Карамазов — черт»). Объяснить эту размытость только миметизмом (изобразительностью) по отношению к болезненным, бредовым, психически расстроенным состояниям персонажей — бесплодно. Равным образом ничего не объяснит в системе Достоевского и мотивация удвоений и раздвоений персонажей их психическими расстройствами. Семиотическая, семантическая и идеологическая сущность такого конструирования персонажей кроется в персонажах не раздвоенных (Соня, Алеша), т. е. в том, что конституирует у Достоевского их субъектность. В случае Сони или Алеши это — в последней инстанции — высшая санкция извне, исходящая от Евангелия и Бога. У раздваивающихся персонажей такой санкции, уполномочивающей их быть субъектами, нет. Ее они ищут в самих себе, что и ведет к первому этапу раздвоения. Но эта самим собой в самом себе установленная санкция

требует некоей точки опоры, некоторого оправдания, т. е. еще одной — более объективированной — санкции. И Раскольников и Иван находят ее в творящемся в окружающем социуме зле. И это второй этап раздвоения и этап галлюцинаций — из внешнего окружения вылавливаются сигналы зла и 'правомочия' для своей поведенческой программы. А на последнем этапе 'собственная программа' воспринимается как исходящая от окружения, как объективная санкция. Сам того не замечая, такой персонаж ставит себя в позицию объекта, теряет всякую возможность стать субъектом, а этим самым теряет способность различать границы между субъектностью и объектностью. В результате всякая дискретность снимается, персонаж и мир повергаются в хаос. Вся эта картина раздвоений и порождающий ее механизм очень близки к клинической картине шизофрении и к ее механизмам (ср. 6.3), но отнюдь не тождественны. Ошибочно было бы считать, что фабульная шизофрения героев Достоевского являет собой некий прием и некий мотив, почерпнутый извне. Наоборот, эта фабула или эта мотивика — результат, порожденный отправным отсутствием субъектности персонажей. Конечно, такой результат не обязателен, он — свидетельство идеологии Достоевского. Точно такой же переход на аутизм (со всеми шансами раздвоения личности) в *Творчестве* Ахматовой результирует иначе — стихами: «Но вот уже послышались слова [...] И просто продиктованные строчки Ложатся в белоснежную тетрадь». Стихами же завершаются систематически пребывающего в 'опьяненном/галлюциногенном' состоянии (в том числе и в 'бредовом', 'воспаленном', 'болезненном') аутизмы пастернаковского «Я»-«поэта». Почему санкция, конституирующая 'поэта' в искусстве XX века, не нисходит свыше — от Бога или от Муз, как это было у романтиков вплоть до символистов, — другой вопрос, и не только вопрос поэтики авангарда, но и общекультурологический. Во всяком случае, другой пример — пример эпилептика Мышкина из *Идиота* — явственно говорит о том, что шизофренический результат 'аутизмов' Раскольникова или Ивана — программный выбор Достоевским одного из возможных порождений (Мышкин, кстати, в своих видениях не раздваивается и, наоборот, упрочищает свою субъектность, но дело как раз в том, что санкция Высшей Инстанции наличествует в нем самом изначально, от чего проистекает и его особое свойство в возбужденных состояниях видеть 'больше других' и видеть в этих других 'другого', 'субъекта').

Совершенно иначе решается и функционирует расщепленность персонажа у Хлебникова в его экспериментальном произведении *Госпожа Ленин* (см. 4.6). Обычно внешний мир воспринимается человеком при помощи всех его чувств одновременно. У Хлебникова же это восприятие разъединено: отдельно даются «сообщения» слуха, зрения, осязания, разума, рассудка, соображения, памяти или воспоминания. В данном случае речь идет о больной, и такое расчленение строится у Хлебникова якобы изоморфно ее состоянию — подчеркивает замедленность реакций, разрыв между анализом получаемых извне импульсов и их осознанием и умственным синтезом. Синтез как таковой в этом тексте Хлебникова не осуществляется — эпизод завершается мотивом 'умирания' («ГОЛОС СОЗНАНИЯ: Все умерло. Все умирает»). Но, конечно, не он и был задачей ав-

тора и произведения. Основная задача та же, что и всей практики авангарда (особенно раннего) — разложение-анализ унаследованного языка, культуры, концептов (культурем) с любыми коммуникативными актами включительно и поиск инвариантов, универсалий. Разрозненное восприятие мира Госпожой Ленин ведет, в частности, к вычленению составных элементов как нашей речи, так и якобы нечленимой картины мира. Позже, в науке, подобный анализ и подобное разложение окажется необходимым в лингвистике, с одной стороны, и в кибернетике с ее задачами построить искусственный интеллект — с другой.

Пример из Хлебникова позволяет осознать очень существенную «очевидность» нашей культуры и обратить внимание на ее значимость. Вычленяемые в *Госпоже Ленин* восприятия и операции (во всяком случае, большинство из них) действительно поддаются обособлению. С таким явлением мы сталкиваемся повседневно и вовсе не в болезненном состоянии, но не привыкли обращать на него внимание. Опознавая кого-нибудь, мы иногда никак не можем вспомнить, кто это и где мы его уже встречали, хотя точно знаем, что видим его не впервые. В таких случаях нами овладевают лишь «память» — все усилия направлены на то, чтобы вспомнить, а остальные типы восприятия если и вовсе не устраняются, то по крайней мере отодвигаются на второй план. Кстати, это последнее явление играет существенную роль в произведениях Гофмана — его герои наблюдают внешний мир с большого расстояния и видят по сути дела «немые» сцены, но начинают их интерпретировать: участникам наблюдаемой и неслышимой сцены приписывают предполагаемые фразы; звуковой аспект «немых» картин становится их своеобразной интерпретацией (с семиотической точки зрения это явление обсуждается в: Степанов 1971, с. 136). Наша научная литература — не что иное, как обособленный «голос соображения», а энциклопедические справочники — объективированный «голос памяти».

Такая же разрозненность разных восприятий и их неравномерность свойственны и искусству в целом (живопись рассчитана на зрительное восприятие, музыка — на слуховое, литература — прежде всего на семантическое) и отдельным произведениям. Так, одни партии литературного текста строят лишь визуальный аспект мира, другие — его соносферу, а иные являют собой диалоги или рассуждения. В кино такая разрозненность — сильнейшее моделирующее средство. Это особенно хорошо видно в случае разъятия изображения и звука. В свое время Эйзенштейн даже говорил, что настоящее художественное звуковое кино появится лишь тогда, когда скрип сапога будет оторван от самого поскрипывающего сапога (в науке о кино это получило название контрапункта; см.: Иванов 1976, с. 229 и след.; Helman 1970, s. 86–87). Но и не прибегающее к таким приемам звуковое кино относительно скоро научилось владеть звуком по своему усмотрению. На первых порах с экрана звучали все звуки снимаемого мира (что диктовалось тогдашней техникой звукозаписи при съемках), потом же кино — будучи звуковым — стало «неметь» или «заикаться»: с экрана стало звучать только то, что было необходимо по художественным соображениям, остальные кадры стали сопровождаться внешней по отношению к миру фильма музыкой (тишина стала и противопоставленной, и получила иное символическое значение).

Так, к примеру, в фильме *Szpital Przemienienia* (реж. Żebrowski), кроме звяка ключей, других внутрикадровых звуков нет, если не считать диалогов персонажей. Одновременно кино научилось не только снимать естественные звуки мира, но и имитировать их и создавать свои.

В отличие от кино, литература находится в ином положении: ей не приходится расщеплять и изобретать разрозненность; дискретность лежит в основе литературного материала — в языке и речи. Наоборот, литературе приходится изобретать другое — техники симультанного целостного показа мира. Однако как ни дискретен язык, кинематографический эффект контрапункта в литературе достигается с трудом, хотя вполне свободно литература в состоянии «озвучить» свой мир, т. е. дать объект и звук одновременно. Но прежде чем перейти к этому вопросу, остановимся еще на нескольких аспектах дискретности.

Детальное распространенное описание подразумевает обычно сложность и важность описуемого и такого восприятия (с повышенным вниманием) ожидает и от читателя; беглое же, редуцированное изложение являет собой признак меньшей сложности, меньшего разнообразия и меньшей важности излагаемого (этими аспектами умело пользуется также и кино; в частности, замедляя наррацию детальным обозрением локуса, оно повышает напряжение и вводит элемент драматизма, убыстренность же наррации свойственна комедийным жанрам). Так, например, в стихотворении Фета *Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...* явно нарушены временные пропорции: один момент и по сути дела одна неизменная (или: две почти дословно одинаковых) ситуация выражена в 15 стихах текста, тогда как множество лет дано только одним стихом («И много лет прошло, томительных и скучных»), после которого следует повтор отправной ситуации, с той только разницей, что в иной временной момент:

И вот в тиши ночной твой голос слышу вновь,
И веет, как тогда, во вздохах этих звучных,
Что ты одна — вся жизнь, что ты одна — любовь.

Легко заметить, что беглость связана тут с преходящим, суетным, тогда как детальность и повтор — с 'непреходящим', возводимым в ранг 'вечного'. Более того, и 'детальность' тут особая: она не вводит разнообразия семантем, а варьирует едва ли не одну и ту же, т. е. нюансирует ее и этим самым максимально расширяет ее значимость (ср. хотя бы и дифференциацию и повтор в «веет [...] во вздохах» и на уровне звуковой организации «ВноВь — Веет — Во ВЗдохах — ЗВучных — ВСея жиЗнь — любоВЬ»; детальный разбор этого текста см. в: Farуно 1975b; об особой анаграмматичности поэзии Фета и о связи насыщенности его текстов звуком «з», видимо несознательно восходящем к имени возлюбленной поэта Марии Лазич, см. в: Топоров 1987a, с. 216–221).

А вот другой пример — из рассказа Тургенева *Мой сосед Радилов*. Встреча с Радиловым произошла случайно: повествователь забрел в чужой сад и там охотился за вальдшнепами; подстрелив одного, он вдруг столкнулся с владельцем сада:

Я извинялся, как мог, назвал себя и предложил ему птицу, застреленную в его владениях.

— Извольте, — сказал он мне с улыбкой, — я приму вашу дичь, но только с условием: вы у нас останетесь обедать.

Признаться, я не очень обрадовался его предложению, но отказаться было невозможно.

[...]

Я отвечал, что отвечают в таких случаях, и отправился вслед за ним. Недавно расчищенная дорожка скоро вывела нас из липовой рощи; мы вошли в огород. [...] Радилов остановился.

— Впрочем, — сказал он, добродушно и прямо посмотрев мне в лицо, — я теперь раздумал; может быть, вам вовсе не хочется заходить ко мне: в таком случае...

Я не дал ему договорить и уверил его, что мне, напротив, очень приятно будет у него отобедать.

— Ну, как знаете.

Мы вошли в дом.

Здесь интересно изложение ответа повествователя. В первом случае оно лаконично и бессодержательно: «Я отвечал, что отвечают в таких случаях». Во втором же оно более распространено и дает представление о содержании ответа: «Я не дал ему договорить и уверил его, что мне, напротив, очень приятно будет у него отобедать». Интересно еще и то, что реплики Радилова тут даны прямой речью (цитируются), а ответы повествователя лишь излагаются.

На фоне первого, чисто этикетарного ответа, второй выглядит уже как истинный, как действительное желание ближе познакомиться с Радиловым, как возросший интерес к новому знакомому. Заметим еще, что второй ответ дается сразу после описания «огорода» (о нем речь пойдет несколько ниже) и что это уже не вынужденный ответ, а спонтанный, добровольный («Я не дал ему договорить...»), возникший после предоставленной Радиловым свободы выбора (в первом случае повествователь очутился, так сказать, в «плёну»). Диковатое, стихийное состояние огорода, предоставленная свобода выбора и невынужденность ответа — все это является скрытым критерием организации мира данного рассказа. А там, где стихийность мира проявляется на поверхности, появляется и более подробное описание. Зная эту закономерность у Тургенева, нетрудно теперь следить и за остальным ходом повествования. Теперь ясно, например, почему столько внимания уделяется в начале текста «липовым садам» и что «остатки прежних "клумб"» в огороде — признак не разорения «дворянского гнезда», не «истребляющего» отношения Радилова к своей земле, а признак его сближения с «натурой», по принципу 'стихийности', ср. в конце рассказа:

[...] а через две недели [я] узнал, что он внезапно исчез, бросил мать, уехал куда-то с своей золовкой. [...] и я только тогда окончательно понял выражение Ольгина лица во время рассказа Радилова. Не одним состраданием дышало оно тогда: оно пылало также ревностью.

Парадоксально в этом отношении построена *Степь* Чехова. Весь текст насыщен указаниями на однообразие, неизменность и скуку степи:

Как душно и уныло! Бричка бежит, а Егорушка видит все одно и то же — небо, равнину, холмы... [...] Над поблекшей травой, от нечего делать, носятся грачи; все они похожи друг на друга и делают степь еще более однообразной.

[...]

Для разнообразия мелькнет в бурьяне белый череп или булыжник; [...] и — опять бегут мимо глаз бурьян, холмы, грачи...

[...]

Но вот промелькнула и пшеница. Опять тянется выжженная равнина, загорелые холмы, знойное небо, опять носится над землей коршун. Вдали по-прежнему машет крыльями мельница [...] Надоело глядеть на нее, и кажется, что до нее никогда не доедешь, что она бежит от брички.

[...]

Егорушка, задыхаясь от зноя, который особенно чувствовался теперь, после еды, побежал к осоке и отсюда глядел местность. Увидел он то же самое, что видел и до полудня: равнину, холмы, небо, лиловую даль [...]

[...]

Через минуту бричка тронулась в путь. Точно она ехала назад, а не дальше, путники видели то же самое, что и до полудня.

[...]

Когда он проснулся, уже восходило солнце, курган заслонял его собою, а оно, стараясь брызнуть светом на мир, напряженно палило свои лучи во все стороны и заливало горизонт золотом. Егорушке показалось, что оно было не на своем месте, так как вчера оно восходило сзади за его спиной, а сегодня много левее. Да и вся местность не походила на вчерашнюю. Холмов уже не было, а всюду, куда ни взглянешь, тянулась без конца бурая, невеселая равнина; кое-где на ней высились курганы и летали вчерашние грачи. [...] Но ничто не походило так мало на вчерашнее, как дорога. Что-то необыкновенно широкое, размашистое и богатырское тянулось по степи вместо дороги; то была серая полоса, хорошо выезженная и покрытая пылью, как все дороги, но шириною в несколько десятков сажен. Своим простором она возбудила в Егорушке недоумение и навела его на сказочные мысли. Кто по ней ездит? Кому нужен такой простор? Непонятно и странно.

Один парадокс *Степи* заключается в том, что «скука степи», вопреки семантике слова «скука», слишком настойчиво и слишком часто тут упоминается. И вместо миметического эффекта 'скупности' вызывает любопытство или, по крайней мере, предположение, что эта «скука» почему-то важна и этим самым «интересна». Второй парадокс состоит в явном игнорировании повествователем всех этих замечаний о «скуке» и «однообразии» степи: тут же за ними и вопреки их декларациям следуют обширные подробные описания той же «скучной степи» (в предложенных выдержках они — из-за экономии места — опущены). Еще один парадокс наблюдается и в последней выдержке: вопреки словам, подчеркивающим несходство новой картины с прежними («вся местность не походила на вчерашнюю»), в самом описании этой картины возобновляется прежнее однообразие: «всюду, куда ни взглянешь, тянулась без конца бурая, невеселая равнина [...] и летали вчерашние грачи»; «то была серая полоса [...] как все дороги». В чем же смысл этой явной непоследовательности и несогласованности описаний и комментариев?

Первое несоответствие решается просто: степь дана в рассказе с двух точек зрения. Прочитанная принадлежит Егорушке. Остальные описания степи являют собой некий 'объективный' взгляд на степь, дают ее самое. В результате читатель получает и самое эту степь и ее восприятие Егорушкой. С объективной точки зрения элементом описываемого мира является, естественно, и сам Егорушка. Опять же в двойной перспективе. Для иных внутренних наблюдателей и для читателя, вместе с его, Егорушкиным, восприятием. Внутритекстовый по-

сторонний взгляд на Егорушку особо знаменателен в двух эпизодах, когда одна из работающих в степи баб загляделась на «кумачовую рубаху Егорушки» и когда Егорушка встретил маленького Тита, который тоже «С тупым удивлением и не без страха, точно видя перед собой выходцев с того света... не мигая и разинув рот, оглядывал кумачовую рубаху Егорушки и бричку» (эти эпизоды подробнее рассматриваются в 5.4).

Егорушка степным жителям 'любопытен' и 'интересен', но на статусе «выходца с того света», чего-то экзотического. Егорушке же степь неинтересна, он ищет необычного ('сказочного'). Для повествователя эта же степь интересна и необычна сама по себе, какая она есть, со всеми ее мелочами, с проезжающим Егорушкой включительно и с его, Егорушкиным, стремлением к необыкновенному. Ключ к пониманию тщательного, подробного описания степи дает следующий пассаж повести:

А взглянешь на бледно-зеленое, усыпанное звездами небо, на котором ни облачка, ни пятна, и поймешь, почему теплый воздух недвижим, почему природа настороже и боится шевельнуться: ей жутко и жаль утратить хоть одно мгновение жизни.

В отличие от степи люди поступают иначе:

Пока ели, шел общий разговор. Из этого разговора Егорушка понял, что [...] все они были люди с прекрасным прошлым и с очень нехорошим настоящим; о своем прошлом они, все до одного, говорили с восторгом, к настоящему же относились почти с презрением. Русский человек любит вспоминать, но не любит жить; Егорушка еще не знал этого, и прежде чем каша была съедена, он уже глубоко верил, что вокруг котла сидят люди, оскорбленные и обиженные судьбой.

Дальше следует ряд страшных рассказов Пантелея о разбойниках, после чего говорится:

[...] странно одно, что теперь и во всю дорогу он, когда приходилось рассказывать, отдавал явное предпочтение вымыслам и никогда не говорил о том, что было пережито. Теперь Егорушка все принимал за чистую монету и верил каждому слову, впоследствии же ему казалось странным, что человек, изъездивший на своем веку всю Россию, видевший и знавший многое, человек, у которого сгорели жена и дети, обесценивал свою богатую жизнь до того, что всякий раз, сидя у костра, или молчал, или же говорил о том, чего не было.

Итак, почти болезненное, едва ли не сверхъестественное внимание ко всяким мелочам в однообразной на первый взгляд степи — признак сложности и высокой ценности любых проявлений жизни. По этой концепции «неинтересна» иная модель жизни — 'сюжетная', а особенно — 'вымышленная'. Поэтому отсутствие традиционного сюжета, событий, происшествий у Чехова значимо; значимо так же и невнимание его персонажей к мелочам жизни, но на правах отрицаемого полюса чеховской поэтики (ср. хотя бы его пьесы — *Чайку* или *Вишневый сад*). Поэтому острым сюжетным рассказам («вымыслам») Пантелея приписывается здесь характеристика «неправды». И по этой же причине скудным наблюдениям Егорушки в степи постоянно противопоставляются про- странные, подробные описания.

Другой парадокс, отмеченный нами в последней выдержке из *Степи*, имеет иной смысл. Дело в том, что теперь Егорушка пересаживается с брички на воз, из необычного явления, чуждого степи или от нее отчужденного (см. выдержки I и II в 5.4) он превращается уже в нечто более повседневное, попадает в гущу жизни и сам становится ее привычным элементом (прежде отличавший его «кумачовый» цвет рубахи больше в повести уже не упоминается). Попав в обоз и в среду степных людей, он почти тот же по своему объективному естественному составу внешний мир видит уже иначе — все больше начинает в нем замечать мелочей и «необычного». Более того, теперь уже нет описаний, противостоящих Егорушкину восприятию, теперь само это восприятие дается расширенно, детальнее. А кроме того, теперь как раз начинаются в повести и события (правда, еще с неразличением фантастического и реального): Вася, встреча со счастливым человеком, рассказы Пантелея (которые Егорушка принимает «за чистую монету»), ночная гроза. Подчеркнем, однако, еще раз, что при всем этом сама топография местности меняется незначительно — все это происходит во все той же степи.

Подробность и распространенность описания влечет за собой более детальное расчленение мира, выделение в описываемом предмете все новых дифференцированных признаков, что, как правило, влияет и на лексический состав описания, но это не обязательное следствие — тут может возрастать не столько состав семантем, сколько синонимия, минимальные семантические различия (как, например, у Фета или в объективированных описаниях степи в *Степи* Чехова). Беглое описание, наоборот, редуцирует количество дифференциальных признаков вплоть до однопризнаковости или вообще до абстрактной категории класса, а этим самым — вплоть до недискретности мира. Итог этих двух операций таков, что мы имеем дело с наличием либо отсутствием дифференцирующих признаков в мире произведения. Но еще не его семантику. Семантизация же и истолкование как самого факта наличия либо отсутствия признаков, так и их интенсивности и качества происходит уже на ином уровне организации текста. У разных авторов одна и та же черта в строении текста и мира может иметь весьма разное значение, часто даже и прямо противоположное. Подробность описания может, например, получить смысл ‘суетности, мелочности, конфликтности’, а краткость и беглость — смысл ‘гармонии, постоянства, цельности’ и т. д. Так, например, сопоставляя длину и краткость описаний (текстов) и учитывая не только стилистические показатели, но и ряд других структурных аспектов в рассказе Толстого *Три смерти* и в рассказе Чехова *Ионыч* (на основании их одинаковой трехчастной композиции), исследователи приходят, среди ряда других теоретических, очень существенных, к следующим выводам (Б. М. Гаспаров, Э. М. Гаспарова, З. Г. Минц 1971, с. 298–299):

Итак, оба текста, сближенные на основе сходства чисто количественных признаков, оказались родственными и по содержанию. Вместе с тем наложение оппозиции «пространный — краткий» на остальные антитезы рассказа Чехова позволяет обнаружить и весьма существенные — не различия даже, а принципиальные расхождения в художественном видении мира у обоих писателей.

У Толстого в качестве самого ценного выступает самый простой из трех миров рассказа (изображенный наиболее лаконично). Уменьшение интенсивности тех или иных признаков, вплоть до полного их исчезновения, — это уменьшение и исчезновение всего ненужного, излишнего: эгоизма, рассудка (лишь мешающего постижению великих истин), разделяющего людей личностного начала и т. д., и т. п. Исчезают признаки, негативная оценка которых самоочевидна для автора и настойчиво внушается читателю. При этом сам процесс «освобождения от признаков» изображается как восхождение к нравственной норме, а их отсутствие — как признак нормального бытия. При этом, в силу рассмотренного выше двустороннего соотношения планов содержания и выражения, сам принцип краткого описания становится адекватным описанию прекрасного, гармонического мира и — более того — синонимом гармонической структуры описания.

У Чехова повествование строится иначе и прямо противоположно. Наиболее ценный мир — это мир наиболее сложный (и изображенный наиболее развернуто). По мере превращения молодого, тянущегося к поэзии земского врача в разжиревшего мещанина происходит утрата лучших человеческих качеств: способности к контактам, глубины эмоций, широты интеллектуальных интересов. В противоположность рассказу Толстого, исчезают признаки, наполненные позитивным содержанием. Но одновременно, опять же в противоположность *Трем смертям*, в качестве нормы выступает полное, наполненное «всем человеческим», ярко выраженное и сложно-противоречивое бытие, а «процесс освобождения от признаков» становится синонимом страшной пустоты. Не случайно у Толстого по мере приближения к «миру, освобожденному от признаков», единственно возрастающим качеством оказывается красота, а у Чехова — богатство, деньги, вещи. Там, где Толстой видит идеал простой естественной жизни, — Чехов видит пустоту. Соответствующим образом противоположно Толстому оценивается и семантизированный критерий «быть подробно/кратко изложенным».

Так тема «Чехов и Толстой» превращается в важнейшую и еще недостаточно изученную тему чеховского противостояния патриархальным идеям Толстого, причем «полемика» из уровня прямых высказываний переносится на уровень собственно-художественных построений.

Как видим, количественные соотношения в художественном тексте, как и все вообще знаки в произведениях искусства, оказываются не только связанными с семантикой, но и неизбежно включенными в процесс окказионального смыслообразования и, в свою очередь, наполненными окказиональной семантикой.

Признак 'дискретности/недискретности' активен на всех формальных уровнях текста, начиная с оппозиции 'сплошной — членимый на части (разделы, главы, строфы и т. п.)' и кончая уровнем предложения с дифференциацией 'длинное — короткое' или 'сложное, распространенное — простое, однолексемное вплоть до моносиллабического'

С семантической точки зрения короткий текст беднее, проще, но одновременно абстрактнее: чем в меньшем контексте некая единица употребляется, тем неопределеннее ее смысл. Поэтому короткий текст значительно легче метафоризируется, чем длинный, который, активизируя целый ряд разных признаков, одновременно создает для каждого признака более широкий контекст и этим самым более строгие семантические рамки. Длинный текст легче конкретизируется, он более реалистичен (усложнение его семантики идет не путем метафоризации или не за счет афористичности, а за счет мультипликации связей между составляющими его единицами, за счет, так сказать, многоуровневости или многоканальности этих связей). Большая абстрактность и метафоричность (афористичность) короткого текста и большая конкретность длинного — свойства се-

миотические и относительно устойчивые. Но противоречия между семантикой (самой простой) и семиотикой (самой абстрактной) в случае короткого текста нет: это нечто простое семиотика возводит в ранг особо весомого, сентенциального. Поэтому независимо от оценки простого (отрицательной или положительной) оно обычно локализуется в конце текста. Конец, в отличие от начала, не может быть особо длинным и особо распространенным. Поэтому часто финальные главы или строфы значительно короче нормы глав или строф (нормы, установленной в пределах данного текста).

Абстрактность или пониженная (вплоть до полностью упраздненной) референтность последней (финальной) части текста, даже независимо от того, сегментирован ли данный текст на части автором или нет, находит свое обоснование в трансформативном принципе текста: последнее звено, стоящее в позиции последнего повтора, в рамках собственной парадигматики текста, являет собой наиболее существенную или наиболее глубокую экспликацию отправного мотива и, собственно, уравнивается с заглавием (см. 6.3 и 6.4). Если экспериментальным путем изъять промежуточные трансформативные звенья, то мы получим следующую схему: «экспланандум — эксплананс» или «подлежащее выявлению — выявленное», а еще иначе «план выражения — семантика». Это та же схема, которая так лаконично выражена меной имен на такие же в *Апеллесовой черте*. Ср. соотношение заглавия Хармса *Разрушение* и первого стиха «Неделя — вкратце духа путь» с финальной, самой короткой, строфой:

Ура, короткая неделя,
ты все утратила!
И теперь можно приступить к следующему разрушению,

где последнее 'разрушение' — смысл заглавного «разрушения»; «короткая» — смысл инициального «вкратце», но уже со значением 'укороченная, сокращенная', а «утрата» читается как 'утрата духа и пути' «Путь» же трансформируется в смысл поочередных разрушений, и «следующее разрушение» получает значение очередного, уже не духовного, а, видимо, физического разрушения.

Инициальная партия текста конкретна и референтна, но с недостающей семантикой, семантику требуется извлечь, развернуть в текст; финальная же — семантична и семиотична, но безреферентна: чтобы знать, чего эта семантика, надо помнить (знать) предшествующий текст, т. е. то, из чего и как она получена. Итак, если начало текста с его референтностью конкретно и может функционировать как самостоятельный текст (трудности тут возникают только за счет не всегда наличествующей идентификации этого референта, т. е. селекции в пределах одного и того же указанного класса референтов, — ср. сказочный зачин типа «Жили-были старик со старухой», но «В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой [...] в крытую колоннаду между двумя крыльями дворца Ирода Великого вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат»), то безреферентный конец несамостоятелен и, оторванный от целого, легко превра-

щается в метафору или афоризм со свободной референтной областью, которую читатель может выкраивать по-разному.

Конечный сегмент текста несамостоятелен и еще иначе. В свете структуры произведения каждый его элемент многократно связан с предшествующими на разных уровнях (мотивных, формальных, семантических) и требует памятования о всех его предыдущих вхождениях в текстовые парадигмы. Будучи «памятью» о прежних состояниях текста и мира, он куммулирует в себе все порожденные раньше смыслы. Таково, в частности, финальное имя «Маргарита» в сонете Иванова *Есть мощный звук: немолчною волной...* (см. 1.1 и 6.3–6.4), которое даже своим формальным звуковым составом становится эквивалентом целого текста (по принципу анаграммы), не говоря уже о семантике. То же самое наблюдается и при трансформативном подходе: последняя часть — не только повтор предшествующей, но и повтор всех повторов. В этом плане она — эквивалент целого. Тем не менее — не самостоятельна. Ее смысл не в ней самой. Ее смысл проще всего определяется вопросом «Что куммулируется?/Что повторено?» Не зная этого «что», мы можем избранное звено текста понять только в очень узком плане (общелингвистически) и, даже вникая в структуру этого звена, понять его превратно. Поэтому, читая любой художественный текст, необходимо задаваться не только вопросом «В какую парадигму входит данный элемент или признак текста и его мира?», но и вопросом «Чего он трансформацией является и во что он сам трансформируется?» (элементарнее: «Откуда взялся и куда девался?»).

Уровень предложения, пожалуй, самый сложный из всех уровней текста. Как единица — предложение не самостоятельно, хотя внутренне чаще всего оно строго организовано и замкнуто. Предложение — не текст, а часть текста, его дискретная единица. Конечно, возможны предложения со статусом текста, но тогда они не тождественны самим себе: структура предложения трансформируется в структуру текста и своими признаками и свойствами выполняет совершенно иную функцию (ср. Bogusławski 1983 и примечания 104, 108).

Предложение само по себе — структура синтаксическая, распределяющая соответствующие роли попадающим в него элементам языка. По отношению к миру (референту) она — проект восприятия этого мира (референта) и отмечаемых в нем реляций. Вот эти реляции и становятся моделирующим материалом литературы. Цель практических высказываний и практического синтаксиса — передать эти реляции. В литературе передаваемые синтаксисом реляции — не цель, а средство, цель же — значимости данных реляций. Факт, что нечто является следствием или причиной чего-нибудь другого, факт, что нечто подчинено чему-то, или факт, что нечто обладает неким признаком, хотя и нужны литературе, но сообщаются не они, сообщается другое: значимость причинных, следственных, подчиненных и пр. связей или значимость атрибуции (обладания или не-обладания признаком). По своей природе синтаксис не членит, а, указывая на реляции, как раз организует разрозненное. Проблема дискретности тут возникает в другой плоскости — в плоскости ‘длины/краткости’ синтаксических конструкций, а точнее, предложений. Входящее в одно предложение получает статус

двух разных единств (независимо от их элементарности и, часто, некомплектности). Это хорошо видно в случае такой нелингвистической, чисто литературной единицы, как «стих»: входящее в один стих образует одно целое, а два — два разных единства. В серии предложений «Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали лучи у наших ног в гостиной без огней. Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали, как и сердца у нас за песнию твоей» четыре единицы, постепенно удлиняющиеся и все более усложняющие их внутренний мир. Причем они разъединены. И только принадлежность к одному «тексту» (вхождение в одни общие для них рамки) превращает эти единицы в части одного целого. В серии стихов

Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали
Лучи у наших ног в гостиной без огней.
Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали,
Как и сердца у нас за песнию твоей

тоже имеются четыре единицы, но иные. Первые две, сохраняя свою разрозненность, вошли в один первый стих, т. е. вошли в одно целое, хотя внутренне и расчлененное. Сплошная четвертая, в свою очередь, распалась тут на два стиха (3–4), разъединя «рояль» и «сердца». Третья при помощи межстихового переноса «разорвана», в результате чего «Лежали» со смыслом «покоя» входит в связь с «ночью» и «садом», но на правах «автономности», а «Лучи» отрываются от «ночи» и «луны» и входят в одно целое с «без огней». Теперь, в свою очередь, эти «Лучи» получают свою «автономность» и становятся «лучами без источника», «самородным излучением» Вхождение в одну строфу выстраивает эти новые четыре единицы в эквивалентную парадигму, не устраняя из нее ни ее внутренней динамики, ни трансформации. Общелингвистический синтаксис задает тут только состав мира и намечает некие реляции между вычленяемыми элементами, а последовательность этот мир все усложняет. Стиховое членение устанавливает эквивалентность вычлененных единиц мира и активизирует их общие признаки. В частности, «лучи» соотносятся со «струнами»; «ночь», «сад» — с «роялем»; а «полнота» и «лучистость» — с «раскрытостью» и «сердцами». Весь этот мир оборачивается, таким образом, «свето-музыкальным» универсумом. Общелингвистическое членение на предложения задает некий мир в некоторых его внутренних связях. Стиховое же этот мир организует по-своему и трансформирует в парадигму универсума.

Аналогичная картина наблюдается и в случае художественной прозы. Обычно предложения прозы отождествляются с общелингвистическими предложениями. Тем временем, и на них надлежит смотреть как на единицы иного порядка, иного членения. В стихах ведь тоже возможна ситуация, когда границы предложений совпадают с границами стихов, но тут ни лингвисты, ни стиховеды этих разноранговых единиц не отождествляют.

Начнем с более очевидного примера, где общелингвистическая сегментация на предложения разрушена и где доминируют литературные единицы. Miron Białoszewski — *Pamiętnik z Powstania Warszawskiego*:

Deszcz padał. Drobny. Było chłodno. Słychnać było karabiny — te terkoty. Serie bliższe, dalsze. I kolorowe rakietki. Co i raz. Z tym chyba zasnąłszy.

[...]

Raptem — bombowce. I już kucają na dachy, sypią bomby. Już ich nie ma. Już są. Dalsze. Bliższe. Już wlatują w Barokową. My też. One na oślepie. My też. My to ja. Z drugim. Jak ja. My. We dwóch. Tu. Tylko. Ni stąd, ni siąd. Bo już. Są! Wpadliśmy. Do jednoczególś piętrowego... Co (?) puste, lata, latamy po (?) dole, sali (?) czymś (?) hali (?), co już się zmienia, huczy, brzęka, lecimy, cegły leca, bombowce paskudzą. Cegła przysłowiowa. Jedna. A tu tyle: pac! pac! My z podniesionymi kołnierkami. Co za głupi instynkt? Skaczemy. Pac-pac! Byle nie dać się. Trafowi. Wszystko ważne. Bo leci. Ukosami. Z rozpędów. Pomiedzy murkami. Szszu — brzzzum. Osypy. Tynki. Coś. Rynnowo. Czekać? Nie. Ale byle nie stać. Szszum. Ta góra fruwa, może usiąść... My skoki na ileś, naraz pac! Nic. Uniki. Same... Jak trzeba, w moim mniemaniu. [...]

Po nalocie. Facet w swoją. Ja w swoją. Wtedy biegiem. Długa. Plac. Długa. Mostowa. W dół. Przejścia. Dół. Rybaki. Kocie łby. My. Czyli — o! jest! — Swen splanany.

Вопреки однородности записи, текст неоднороден по функции составляющих его предложений. Одни явно рассчитаны на слушателя, на предупреждение его предполагаемого непонимания: «Мы тоже. Мы — это я. С другим. Как я. Мы. Вдвоем», где уточнения «Мы — это я. С другим. Как я» является пояснением для слушателя (читателя) о том, что от бомбежки прячется и еще некто другой. Но одновременно это и выражение обрывочного восприятия «другого» рядом и чувства общности с ним. Другие замедляют темп речи и имитируют припоминание — «Дождь шел. Мелкий», где «Мелкий» выступает в роли уточнения, детали, вспомнившейся позже или же несколько позже осознанной. Еще иные, с формально таким же членением, наоборот, создают темп, быстроту: «Тогда бегом. Длуга. Площадь. Длуга. Мостова. Вниз. Проходы. Воронка. Рыбаки. Бульжник. Мы», — где весь маршрут помечен лишь наиважнейшими точками пространства и состояниями дороги (в том числе и названия улиц тут не столько топонимы, сколько 'знаки' быстроты и расстояния, которые требуется еще преодолеть; польскому читателю все эта топография хорошо знакома по хроникальным фотографиям, дневникам, схемам, документирующим историю Варшавского восстания час за часом, и на такое знание, конечно, и рассчитан текст Бялошевского). Весь же текст целиком отображает темп реакций и восприятия (осознавания) субъектом происходящего: по строению и по темпу речь вспоминающего совпадает с темпом вспоминаемого и сообщается даже комментарным фразам. Членение и темп речи становятся тут в позицию 'семантики' темпа повествуемого события.

Необходимо, однако, заметить, что такое, а не иное толкование (семантизация) расчленения данного потока речи зависит от знания ситуации и предмета высказывания. Так, первый и последний абзацы процитированного фрагмента можно без особых усилий и при незначительной косметике прочитать со смыс-

лом сверхзамедленного темпа; ср. хотя бы начало *Космоса* Гомбровича, построенное точно так же, с одной разницей: вместо точек употреблены запятые и речь идет об усталости, о длительности пути и его изнурительности — Gombrowicz: *Kosmos*:

Opowiem inną przygodę — dziwniejszą...

Pot, idzie Fuks, ja za nim, nogawki, obcasy, piach, wlecemy się, ziemia, koleiny, gruda, błyski ze szklistych kamyczków, blask, upał brzeczy, gorąco drgające, czarno od słońca, domki, płoty, pola, lasy, ta droga, ten marsz, skąd, jak, dużo by gadać [...]. Idziemy więc, nogawki, obcasy w piachu, droga i gorąc, patrzę w dół, ziemia i piasek, iskrzą się kamyczki, raz, dwa, raz, dwa, nogawki, obcasy, pot, śpik w oczach niewyspanych z pociągu i nic prócz kroczenia tego oddolnego. Stanął.

— Wypoczniemy?

— Daleko jeszcze?

— Niedaleko.

То, что в обоих случаях неизменно, то, что создается исключительно сегментацией на субфразовые единицы, — это атомизация мира (предмета высказывания) и отсутствие временной и пространственной перспективы. Каждый элемент, каждый момент и даже каждый признак отключается от остальных, становится автономным. Перспектива (общий план целого), создаваемая предложением, здесь превращается в точку, совпадающую с актом речи (говорения) и актом восприятия (тоже всякий раз единичного). Каждая очередная единица мира и речи — не продолжение и не следствие предыдущей и вряд ли предполагает последующую (такое предложение, если и возникает, то за счет презумпции текстового единства и за счет повторного собирания услышанного или прочитанного в синтаксическую конструкцию предложения, что обратно восприятию стиховых переносов: сначала воспринимается предложение, а потом уж осмысливается его другое членение на стихи). Более того, субфазовое членение предложения обрывает (или сильно ослабляет) не только синтаксические связи и не только реляции между элементами мира, но и их иерархическую систематизацию: все компоненты речи и все вычлененные элементы мира получают тут одинаковую логическую и онтологическую ценность. И Бялошевски и Гомбрович рассчитаны на чтение, визуальное восприятие сегментирующих знаков их текстов (в радиопередачах им отвечает не одинаковое акцентирование границ слов и не одинаковое интонирование отдельных пассажей). Точки Бялошевского автономизируют отделяемые единицы, мир рассыпается. Запятые Гомбровича отдельные автономные единицы включают, как-никак, в некое более крупное целое. В связи с этим мир Бялошевского — объемен, хотя в этой своей объемности и хаотичен. Мир Гомбровича — линейен, аддитивен: каждое автономное звено следует за предыдущим, хотя никакими иными связями, кроме чистой последовательности, оно с ним и не связано. Это явление отчетливо наблюдается и у Бялошевского, когда в некоторых случаях точки сменяются запятыми. Целостность же одного и другого мира (независимо от его внутренних качеств и свойств) создается не уровнем предложения (тут — субфразовых образований),

а уровнем текста, презумпцией принадлежности к одному и тому же текстовому универсуму.

А вот совершенно другой пример, из классической прозы. *Мой сосед Радиков* из *Записок охотника* начинается так:

Осенью вальдшнепы часто держатся в старинных липовых садах. Таких садов у нас в Орловской губернии много. Прадеды наши, при выборе места для жительства, непременно отбивали десятины две хорошей земли под фруктовый сад с липовыми аллеями. Лет через пятьдесят, много семьдесят, эти усадьбы, «дворянские гнезда», понемногу исчезали с лица земли, дома сгнивали или продавались на своз, каменные службы превращались в груды развалин, яблони вымирали и шли на дрова, заборы и плетни истреблялись. Одни липы по-прежнему росли себе на славу и теперь, окруженные распаханymi полями, гласят нашему ветреному племени о «прежде почивших отцах и братьях». Прекрасное дерево — такая старая липа... Ее щадит даже безжалостный топор русского мужика. Лист на ней мелкий, могучие сучья широко распахнуты во все стороны, вечная тень под ними.

Пересегментации предложений у Тургенева нет. Тем не менее это не только предложения, но и литературные композиционные единицы. Короткие соотносены с «садами» и «липами» и обрамляют весь этот пассаж. Причем «липовые сады» трансформируются в «липу», теряют свою «садовость». Длинные даны внутри этих «рамок» и соотносены с историей усадеб, «дворянских гнезд», от их «разбивки» по «исчезновению». Таким образом, «история» тут эквивалентизируется с «садами» и инкорпорируется в «липы». Так, на композиционном уровне «липы» становятся носителями и хранителями «истории». Исчезновение «дворянских гнезд» завершается «отмиранием садов» и «истреблением» «заборов и плетней», т. е. стиранием «границ» (см. предложение 4). Место этих «границ» занимают теперь «поля», а место «центра» «полей» — «липы». Так, «липы» потеряли свою «садовость», но сохранили «память» о прежде инкорпорированной в них «истории» и сами превратились в «памятник» (связь липы с памятью мотивируется народной культурой, особым местом липы в народных представлениях; Тургеневым они не излагаются, но к ним отсылает замечание «Ее щадит даже безжалостный топор русского мужика» и о «вечной тени под ними», где активизируется связь липы с «древом жизни» вообще и «духом-охранителем» в частности). В итоге эти «липы» — «надвременное, в котором совершается, проходит и помнится время-история».

Не вдаваясь в подробности синтаксиса, остановимся на другом явлении. Ритм в прозе, как уже говорилось, «противопоставляет группы сопоставлений» (Смирнов 1987, с. 71 и см. след.). Сами же эти «группы сопоставлений» формируются по принципу акцентной (интонационной) контрпозиции начальных и конечных словоформ (иногда — синтагм) и по принципу мены их мест в очередных единицах. Чтобы увидеть этот механизм, достаточно выписать хотя бы начала и концы строящих текст предложений:

Осенью
Таких садов

в ...липовых садах.
много.

Прадеды наши	сад с липовыми аллеями.
Лет через пятьдесят	истреблялись.
Одни липы	о ...отцах и братиях.
Прекрасное дерево	старая липа...
Ее щадит	топор мужа.
Лист на ней	вечная тень под ними.

В правой и левой колонке систематически чередуются одни и те же 'семьи' 'садов/лип' и 'времени/генераций'. Но если в левой время 'континуально', если и вовсе не 'ахронно', то в правой оно 'уходяще', где даже «старая (липа)» и «вечная (тень)» соотносятся с 'прошлым'. Исключение являет собой предложение 4: в его начале дается исчислимое и преходящее время, а в конце — так же преходящий мир (с предварительным перечислением истребляемого). И оно именно прерывает первый повтор, парадигму первых трех предложений. После него следует очередной повтор, противопоставленный первому. В частности, место «садов» занимают «Одни липы», место множественного числа — единственное, но уже как 'видовое' (что и есть реализация предварительного «Одни липы»). Последнее предложение по структуре аналогично 4-му, с противопоставлением ему по признакам 'вертикальной структуры» (вместо последовательной временной), 'ахронности', 'не-прехождения' и 'хранилища' (вместо прежнего «истреблялись»). Композиционно этот пассаж построен как завершённый «повтор прекращённого повтора», т. е. как полноценная единица художественного текста. Теперь можно ожидать, что очередные единицы рассказа будут повторами этой. В пределах же данного повтора небезынтересно ещё отметить обратную последовательность длины предложений: по своей длине/краткости предложение 5 соотносится с предложением 3; 6 — с 2, а 7 — с 1. Предложения же 8 и 4 поставлены в позицию 'прекращений', причём 4-е играет также и роль трансформирующего звена. Не случайно в нём как раз появляется новая 'тема': хранения памяти, с одной стороны, а с другой — 'передатчика' содержания предыдущего: «росли себе на славу», «гласят нашему ветреному племени о прежде почивших отцах и братиях». Сознательно или бессознательно, но тут Тургенев как бы эксплицировал самый принцип «повтора прекращённого повтора», тематизируя его под видом 'памяти' в создаваемом мире и под видом 'семантической памяти' очередного текста о своём предыдущем состоянии.

И ещё один пример из того же рассказа (начало этого пассажа разбиралось несколько выше):

Я отвечал, что отвечают в таких случаях, и отправился вслед за ним. Недавно расчищенная дорожка скоро вывела нас из липовой рощи; мы вошли в огород. Между старыми яблонями и разросшимися кустами крыжовника пестрели круглые бледно-зеленые кочаны капусты; хмель винтами обвивал высокие тычинки; тесно торчали на грядах бурые прутья, перепутанные засохшим горохом; большие плоские тыквы словно валялись на земле; огурцы желтели из-под запыленных угловатых листьев; вдоль плетня качалась высокая крапива; в двух или трех местах кучами росли: татарская жимолость, бузина, шиповник — остатки прежних «клумб». Возле небольшой сажалки,

наполненной красноватой и слизистой водой, виднелся колодезь, окруженный лужицами. Утки хлопотливо плескались и ковыляли в этих лужицах; собака, дрожа всем телом и жмурясь, грызла кость на поляне; пегая корова тут же лениво щипала траву, изредка закидывая хвост на худую спину. Дорожка повернула в сторону; из-за толстых раkit и берез глянул на нас старенький, серый домик с тесовой крышей и кривым крылечком. Радилов остановился.

— Впрочем, — сказал он, добродушно и прямо посмотрев мне в лицо, — я теперь раздумал; может быть, вам вовсе не хочется заходить ко мне: в таком случае...

Его композиция та же, что и инициального абзаца: это повтор повтора. Повторяются единицы, описывающие «огород» и домашних животных. Прерывают повтор предложения о «колодце» и о «дорожке» и «доме». Зная это, теперь легко разобраться в остальном. Но пока остановимся на длине предложений и их внутреннем членении. Первое, что тут бросается в глаза, — отказ от точек и переход на точку с запятой (в отличие от начального абзаца рассказа). Если устранить эти тургеневские точки с запятой и подменить их точками, полученная картина создаст образ разьединенного мира: упоминаемые в тексте элементы мира получают некоторую автономию, независимость друг от друга, и выстроятся в линейную последовательность, отражающую движение (путь) идущих, т. е. будут скорее говорить о них, чем о самом этом мире. Так, наличие точки в первом предложении «Недавно расчищенная дорожка скоро вывела нас из липовой рощи. Мы вошли в огород» введет в текст мысль о строгой разграниченности между «рощей» и «огородом». Точка же с запятой указывает на малую заметность перехода из одного локуса в другой. А если вместо этого знака мы поставим запятую или союз «и», то и вовсе снимем всякую границу между ними. Попутно заметим, что этот пунктуационный знак не необходим (в отличие от описания «огорода», где он нужен потому, что внутри отдельных составных предложений есть свои знаки препинания, и где он устраняет возможную и нежелательную многозначность).

Граница между «рощей» и «огородом» смягчена тут и по другой причине. Раньше говорилось, что «заборы и плетни истреблялись». Теперь тот смысл уже не вербализуется, он реализуется вполне наглядно на формальном уровне текста: композиция «предложения» ставится тут в позицию 'семьи'. Более того, тургеневской системе свойственно дифференцировать «сад» и «рощу». «Сад» этимологически связан с «садить, сидеть». И «сад» и «сидеть» на уровне мифонародных представлений связаны с 'потусторонним', нередко со 'смертью'. Поэтому тургеневские «сады» и усадьбы 'разрушаются', 'подвержены времени', 'преходящи'. «Роща», в свою очередь, связана с 'расти', с 'жизнью', с постоянной 'регенерацией'. Поэтому мена «липовых садов» на «липу» сопровождается дифференциацией «яблони в м и р а л и», но «Одни *липы* по-прежнему р о с л и себе на славу». Выход из «рощи» в «огород» — выход в такое же 'растущее, плодородящее' (ср. насыщенность текста лексемами с корнем 'рост'), но стихийное, сменившее собой 'историю' и 'культуру'. Быв «садом», этот «огород» отражает также и 'душу' его владельцев, т. е. реализует прежнюю семантему «наше ветреное племя». Это же повторено и на уровне животного мира.

Особое место занимают тут «колодезь» и «домик». Если учесть, что сад, огород, колодец и крыльцо дома выступают в нашей культуре как своего рода «визитные карточки» хозяев, то внимание, посвященное тут колодцу, совершенно естественно. Более существенно другое: состояние этого «колодезя». И формально и семантически он «упрятан» за массой других элементов мира: обаянный выделяться и выделяемый вниманием повествователя, он все-таки не является собой законченного самостоятельного объекта: «Возле небольшой сáжалки, наполненной красноватой и слизистой водой, виднелся колодезь, окруженный лужицами». «Сáжалка» и «лужицы» по сути дела семантический повтор как друг друга по своему статусу, так и «колодца» по «акватическому» признаку. Кроме того, русское «колодезь, колодец» этимологически значит «источник» «Лужицы» и «сáжалка» — не «источник», а «стоячая вода» (при этом «лужа» связана со смыслом «болото», а «сáжалка» с этимологией «садить/сидеть/оседать»). Короче говоря, парадигма «роста», долженствующая завершиться «источником роста», прекращается «деградирующим колодцем-источником» (ср. аналогичное прекращение повтора в инициальном абзаце, переходом там на моносемантическое предложение о преходящем времени и об «отмирании»).

По принципу «повтора прекращенного повтора» эквивалентом «колодезя» является финальный «серый домик». И этот тоже «деградирует». Достаточно обратить внимание на разноцветность и буйность растительности, чтобы заметить, что, начиная с окружающих «колодезь» «лужиц», появляются деминутивные формы: «Дорожка», «старенький [...] домик», с «крылечком», с которых снята «ласкательность» из-за наличия лексем «серый», «кривым», а раньше — упоминаний «ковыляли», «худую спину» коровы и «кость» собаки. Данный «домик» эквивалентен колодцу и по признаку его композиционной упрятанности внутри предложения: «Дорожка повернула в сторону; из-за толстых раkit и берез глянул на нас старенький, серый домик с тесовой крышей и кривым крылечком. Радилов остановился». На семантическом уровне эта «упрятанность» выражена и тем, что «Дорожка повернула в с т о р о н у», и тем, что «домик» «г л я н у л на нас» (вместо возможного и более привычного «я увидел») «и з - з а толстых раkit и берез» (как раньше в рассказе, в эпизоде с вальдшнепом, «испуганное лицо молодой девушки выглянуло и з - з а деревьев и тотчас скрылось»).

Мена «лип» на «раkitы» стоит в том же ряду «деградации». Но она не произвольна и едва ли мотивирована реалиями (хотя в XIX веке раkitы и могли появиться в окружении дома). Эта мена семантически — мена на такое же, но с иным статусом. «Липы» в инициальном абзаце получили статус «хранителя памяти» и этим самым были связаны с «предками» и с «потусторонним». Такая же роль локуса «потустороннего», но более «демонизированного» приписывается народной культурой вербам, ивам, раkitам и эквивалентным им в этом отношении березам. «Домик за раkitами» является собой, таким образом, если и не «потусторонний» или «колдовской», то по крайней мере «загадочный, таинственный» локус. То, что потом происходит внутри, рассказы Радилова о смерти жены и о своей собственной, и игра на «скрыпке», и пляска разорившегося помещика Фе-

дора Михеича, — все это предполагает связь с первым прочтением «ракит» и 'домика за ними' Более того. Латинское название «ракиты» — *Calotropis gigantea* — содержит в себе этимон *caleo, calor* — 'жар, зной', 'жар, лихорадка', 'пыл, пылкость, страстность', 'пламенная любовь, влюбленность' Раньше мы говорили, что позиционально «домик» должен быть эквивалентен «колодезю». Но это значит, что по тому же принципу «ракиты и березы» должны быть эквивалентны окружающим «колодезь» «сáжалке» и «лужицам». Теперь остается раскрыть их семантическую связь. Искомая связь выявляется у Тургенева почти буквально в последнем рассказе Радилова, где упоминается малярия — «гнилая горячка»:

[...] Я, помнится, в Турции лежал в госпитале, полумертвый: у меня была гнилая горячка. [...] Вдруг к нам еще приводят больных, — куда их положить? Лекарь туда, сюда, — нет места. Вот подошел он ко мне, спрашивает фельдшера: «Жив?» Тот отвечает: «Утром был жив». Лекарь нагнулся, слышит: дышу. Не вытерпел приятель. «Ведь экая натура-то дура, говорит, ведь вот умрет человек, а все скрипит, тянет, только место занимает да другим мешает». — «Ну, — подумал я про себя, — плохо тебе, Михайло Михайлыч...» А вот выздоровел и жив до сих пор, как изволите видеть. Стало быть, вы правы.

Не исчезает бесследно и скрытый в «ракитах» смысл 'страсти, любви' Его повторяет и выявляет рассказ Радилова о своей умершей жене. Но это промежуточное звено. Последняя его трансформация — в финале:

[...] и я только тогда окончательно понял выражение Ольгина лица во время рассказа Радилова. Не одним состраданием дышало оно тогда: оно пылало также ревностью.

При этом следует помнить, это «лицо» было упомянуто в начале рассказа и локализовано 'за деревьями': «испуганное лицо молодой девушки выглянуло из-за деревьев и тотчас скрылось».

Само собой разумеется, что смысл 'страсти' не появляется в рассказе с мотивом «ракиты»: он наличествует в составе упомянутых овощей и растений в описании «огорода» («яблони», «кочаны капусты», «хмель», «горох», «тыквы», «огурцы»), но, так сказать, на неявном еще мифологическом уровне данного мира.

Теперь, конечно, иначе читается и «колодезь» с его 'упрятанностью' Он, оказывается, все еще 'источник', но глубоко упрятаный под вызванным пережитым безразличием к жизни (в ее поверхностных, «помещичьих» и 'культурных' формах)¹¹⁰

Инициальный абзац рассказа, будучи повтором повтора, был построен антитетично. Разобранный же, тоже будучи в своих пределах повтором повтора, построен по принципу эквивалентности и градации. Оба же соотносятся друг с другом как повтор повтора второй степени, причем второй переводит антитетичность первого на более общий уровень 'смерть/страсть жизни', с одной стороны, а с другой — является лишь промежуточным трансформационным звеном к очередным 'трансформациям-переводам' в план конкретной человеческой жизни.

В состав повтора повтора входит, несомненно, и параллелизм. По отношению к более общему явлению повтора повтора параллелизм отличается только более жесткой и более отчетливо сформированной конструкцией, главным образом на уровне синтаксиса повторяющихся единиц. Эта жесткость и эта синтаксическая симметрия параллелизма проистекает от того, что в его, так сказать, формульном виде 'прекращающее звено' предельно редуцировано и не имеет отдельного плана выражения. Роль прекращающего звена принимает в нем на себя интонационная и синтаксическая замкнутость первой части, т. е. первого повтора. Данное явление особо ярко выражено в стихах: обе части параллелизма по своей длине всегда совпадают с границами стиха (повтор конструкций на уровне строф уже не ощущается как «параллелизм» — в этих случаях охотнее говорят о симметрии, о повторе, а термин «параллелизм» употребляют в расширительном и несколько метафорическом смысле). Однако когда говорят о «параллелизме», то обычно рассматривают его как простой повтор, т. е. как двухчастную конструкцию. Тем временем, будучи повтором повтора, параллелизм в обязательном порядке должен быть удвоенным, т. е. четырехчастным (см. по этому поводу: Смирнов 1987, с. 17–18 и разбор этой концепции Смирнова в: Фагуно 1987с). Параллелизмом кончается, например, стихотворение Лермонтова *Расстались мы, но твой портрет...*:

И новым преданный страстям,
Я разлюбить его не мог:
Так храм оставленный — все храм,
Кумир поверженный — все бог!

Второй, внешний повтор, — не еще одна присоединенная к 3-му стиху такая же фраза (единица текста), а истолковывающая содержание первого, внутреннего повтора (стиха 3) и сообщающая ему целостность.

Каждый по отдельности, эти стихи являют собой тавтологические конструкции: «храм есть храм», «кумир — есть бог», где первое употребление — некий объект («храм», «кумир»), а второе — его смысл, содержание: ««храм» есть 'храм'», ««кумир» есть 'бог'». В них конституируется объект как содержательный, т. е. 'объектность' объекта. Статус 'семы' или, проще, предиката тут хорошо виден в последней тавтологии, где «кумир» подменен синонимом «бог». Если теперь оба этих стиха переписать так: ««храм» есть 'храм'» *есть* ««кумир» *есть* 'бог'», то станет очевидным, что вторая тавтология соотносится с первой как план содержания с планом выражения, хотя внутри себя она и обладает собственным планом выражения «кумир» и собственным планом содержания 'бог' «Кумир», однако, не самостоятелен, он — метонимический повтор «храма»; 'бог', в свою очередь, — повтор 'храма' со статусом 'настоящий бог' и 'настоящий храм' (в отличие от «оставленного», «поверженного» и 'языческого').

На этом примере видно, что если первый повтор конституирует объект, то второй повтор его осмысляет, сообщает этому первому полный смысл. Первый повтор — всего лишь сообщение, второй же предыдущее сообщение эксплици-

рует как одно целое, строит сообщение второй степени — ‘сообщение сообщения’ И если первый строит некий мир, то второй — смысл этого построенного мира. В итоге параллелизм — асимметричный повтор: каждая из его вычленяемых (повторяемых) единиц эквивалентна семантически, но не эквивалентна семиотически. У «храма» иной статус, чем у ‘храма’, а статус выражения ««храм» есть ‘храм’» иной, чем статус выражения ‘«кумир» есть ‘бог’» Бывший планом выражения повтор, в том числе и параллелизм, переводит в план содержания (а на уровне синтаксиса «тему» ставит в позицию «ремы»). Короче говоря, это тот же механизм, который лежит в основе иерархической структуры языка, где предшествующий уровень играет роль плана содержания для еще более раннего и роль плана выражения для очередного, высшего. Разница только в том, что литература оперирует с другими единицами. Если язык проделывает свою операцию на своем носителе, т. е. на фонологическом феномене, постоянно повышая его ранг, то литература — уже на языковых образованиях. Язык создает слова и затем предложения. Литература ни слов, ни предложений не создает — она ими пользуется как материалом, из которого создает иные единицы иного семиотического цикла. Поэтому ошибочно отождествлять предложение в литературном тексте с предложением общеязыковым (практической коммуникации) — у них не одинаковый семиотический статус (не говоря уже о разнице статуса коммуникативного, прагматического). Равным образом и в случае параллелизма мало пригоден лингвистический синтаксический подход — он всего лишь предварительный этап, позволяющий опознать в отдельных частях «тему» и «рему», но объяснить связь с повторным повтором всей этой конструкции уже не в состоянии.

Несколько сложнее проблема конструкции отрицательного параллелизма, распространенного в фольклоре и употребительного в авангардной поэтике. Вот пример из поэмы-сказки Цветаевой *Царь-Девушка*:

То не сон-туман, ночное наважденье —
То Царицыно перед Царем виденье.

То не черный чад над жаркою жаровнею —
То из уст ее — дыханье неровное.

То не черных две косы, служанки кроткие:
Две расхлестанных змеи — да с коноплетками!

До ковровой до земли склонилась истово,
Об цареvy сапоги звенит монистами.

[...]

Вырывала тут из кос коноплетки
Отползала змея к самой середке,

[...]

И — взывав как целый град Содом —
Закрутилась дымовым столбом!

Если устранить отрицание, получится такая, в частности, конструкция:

То — черных две косы...

То — две расхлестанных змеи...

где «две расхлестанных змеи» стоят в позиции ‘семь’ (значения) предшествующего «черных две косы» (другой вопрос, на чем эта семантическая эквиваленция базируется; одна из мотиваций — эквиваленция «косы» и «змеи» в мифонародной культуре). Но и «черных две косы» были в своей конструкции ‘семой’ (предикатом) не лексикализованного полнозначным именем объекта «То». Это значит, что «две расхлестанных змеи» — не непосредственная ‘сема’ объекта «То», а ‘сема семы’, сема семы ‘черных две косы’, т. е. сема второй генерации и этим самым — более сущностная, чем первая.

Возвращаясь к конструкции с отрицанием, можно теперь сказать, что в ней отрицается и объявляется ошибочным (не достаточным) предикаторное значение объекта, семой ‘черных две косы’, а повтор вводит ‘истинное, сущностное’ предикаторное значение.

Как и в ««храм» есть ‘храм’» второе «‘храм’» предикаторно и конституирует ‘храмовость «храма»’, так и тут «черных две косы» предикаторно и конституируют «То». Проблема поэтому сводится не к конструкции параллелизма (безразлично, будь он положительный или отрицательный), а к частому в такой конструкции отсутствию предикаторного объекта (его имени). Вместо объекта наличествуют только его атрибуты в роли предикатов, т. е. одни сущности без носителя. Носитель же этих атрибутов-предикатов всего лишь существует, но не конституирован как самостоятельный полноценный объект (он, так сказать, пребывает в катахрестическом состоянии).

Приведенный выше отрывок из *Царь-Девушки* гораздо шире, чем этого требовала иллюстрация механизма отрицательного параллелизма. Дело вот в чем: наличествуя в тексте только ‘семами/предикатами’, а в его мире только ‘сущностями’, такой не имеющий отдельной тематизации объект и есть эта ‘сущность’. Это ведет к тому, что называется обычно метаморфозой или реализацией тропов. В прямом параллелизме метаморфоза невозможна: там объект назван, отчего повтор его имени со всей необходимостью повышается в семиотическом ранге, становится очередной ‘семой’. В параллелизме же с отсутствующим именем объекта каждая очередная сема, играя роль плана выражения для семы следующей генерации, в любой момент может обернуться статусом самостоятельного объекта в мире текста. И это тот момент, который завершает данный параллелизм. Таковы и стандартные «добры молодцы» или «красны девицы» в параллелизмах фольклора: они этими параллелизмами, особенно отрицательными, конституируются как чистые сущности (откуда и их ‘модельность’, ‘абстрактность’ как персонажей; см. также главу о параллелизме из Веселовского в: *Поэтика* 1982, с. 603–622). Как описательная, такая конструкция недостаточна референтно и избыточна семантически. Место референта занимает в ней семантика, а на уровне синтаксиса место темы занимает рема. Это

то явление рекуррентности, о котором говорилось в 5.10, т. е. явление вытеснения объекта его сущностным дублем (атрибутом). Идеал такого построения — полное вытеснение объекта за пределы текста, в пред-текст, и замена его его же сущностями, дублями (иначе — семантикой). Таковы с данной точки зрения построения авангарда. Так, к примеру, стихотворения *Имя твое — птица в руке...* из цикла *Стихи к Блоку* или *Небо катило сугробы...* из цикла *Сугробы* Цветаевой являют собой выстроенную в текст и создающую мир этого текста семантику (этимологическую и мифологическую) не названных ни в пределах текста, ни даже в его заглавиях имен *Блок* и *Илья Эренбург* — первое дано в заглавии всего цикла, а другое в посвящении цикла. Реальность таких текстов, их мир — не что иное, как реализованная (тематизированная) семантика за-текстовых имен (даже не их носителей). То же наблюдается и у Пастернака, да и вообще во всем авангарде. Отсюда как раз и идут жалобы читателя на непонятность авангардных текстов. Эта непонятность проистекает из отсутствия примарного — объектного уровня мира. Но у этого непонимания есть и еще одна причина — традиционный навык читать наличное в тексте как предикацию, тем временем, хотя лингвистически это и предикаты, фактически — в реальности текста — они семы. Авангард во многом родственен фольклору. Поэтому, вопреки декларациям отказа ото всякой унаследованной культуры, авангард от Хлебникова до обэриутов более фольклорен, чем весь XIX век вместе взятый. Родственность структур обеих этих формаций ведет к тому, что авангард не только обращается к мотивам и жанрам народной культуры, но и не редко реконструирует утерянные звенья этой культуры (конечно, без интенции реконструировать — к этому автоматически ведет самый механизм текстопостроения).

С проблемой дискретности тесно связано также и явление пропусков. Нам уже приходилось говорить, что в художественном произведении значимо не только то, что в нем налично, но и то, что в нем отсутствует, то, что опущено или не допущено. При условии, конечно, что пропуск будет замечен реципиентом. Лотман (1970b) называет такое отсутствие «минус-приемом» или «минус присутствием».

Одно из таких значимых не-допущений уже обсуждалось в 4.6 на примерах стихотворений Шимборской *Женицыны Рубенса* и *Византийская мозаика*. Мы его определили как «негативную поэтику». Это не-допущение системно. Оно становится заметным лишь тогда, когда одна моделирующая система сопоставляется или рассматривается с другой моделирующей системой. Находясь в пределах некоторой системы, мы знаем, что она сообщает, но не знаем, чего она не сообщает и не может сообщать. В этом, собственно, и состоит ее моделирующий смысл. Но чтобы его прочесть, т. е. чтобы осознать самое систему как сообщение, необходимо выйти за ее пределы и взглянуть на нее со стороны. Лишь тогда, собственно, мы и сможем говорить о системе как таковой, о ее полноте. Так, у Шимборской система живописи барокко, а уже — Рубенса, состоит не только в том, что некий мир она моделирует в выпуклых, рыхлых телесных формах, но и в том, что она принципиально не допускает плоские формы (а в случае чело-

веческих фигур — ни атлетических античных, ни истощенных готических, ни спортивных, типа XX века). Система византийской иконы, в свою очередь, заключается не только в том, что иконы пишутся темперой, но и в том, что ею не допускаются масляные краски.

В пределах самой системы и произведения, реализованного в данной системе, отсутствие входит уже в состав сообщения. И тут речь идет не об отсутствии внесистемного элемента, а об отсутствии внутрисистемного, допускаемого системой. В случае отдельного произведения речь идет опять-таки не об отсутствии внеструктурного элемента, а как раз структурного. При этом, чтобы такое отсутствие было замечено, нет надобности выходить за рамки этой структуры, наоборот, требуется высокая степень овладения этой структурой, знание ее закономерностей и умение предугадывать (предсказывать) очередные, еще не появившиеся в ней элементы. Само произведение тоже строится так, что вызывает некую инерцию ожидания, и затем либо ее реализует, либо подменяет ожидаемое иным, но равно структурным и системным, либо же не реализует. Вот эта нереализация ожидаемого и определяется как значимое отсутствие.

Отсутствие структурного элемента возможно только в случае дискретности. Из недискретного потока изъять некий его момент невозможно. На уровне мира это выражается составом его объектов. Свобода выбора объектов, их отграниченность от других ведет к тому, что всякий состав уже сам по себе значим. Поэтому тут довольно сложно определить, отсутствие чего значимо. Оно может стать значимым тогда, когда некий определенный объект ожидается, но не появляется, или тогда, когда в одном состоянии мира некий объект был, затем же — в другом состоянии мира он отсутствует. Таково не-упоминание цвета рубахи Егорушки в последних партиях *Стени* Чехова.

На уровне речи это, как правило, пропуск текста — от слова по главу или строфу. Чтобы такие пропуски были замечены, они обозначаются графически: следует номер главы или строфы без текста (ср. пропущенные главы в Евгении Онегине или черную страницу в *Жизни и мнениях Тристрама Шенди, джентльмена*, хотя это — не столько пропуск, сколько визуальный знак — визуальная сема — «сомкнутых век», т. е. смерти, Йорика).

На уровне синтаксиса — пропуск какого-нибудь из членов синтагмы. В лингвистике, риторике и поэтике это явление получило название эллипсиса.

Самая распространенная, отмечаемая во всех литературоведческих словарях и пособиях по поэтике, функция эллипсиса — суггестивность речи и сближение ее с разговорной. Среди приводимых в этой главе примеров почти полностью эллиптически выдержка из *Дневника Варшавского восстания* Бялошевского. В эпике эллипсисы часто употребляются в речах персонажей как с целью создать впечатление естественности диалогов, так и с целью передать то или иное эмоциональное или психическое состояние говорящего.

По своей структуре близки к эллиптическим конструкциям и умолчания. Как говорит Квятковский (1966, с. 315–316, словарная статья *Умолчание*), умолчание заключается в том, что

[...] начатая речь прерывается в расчете на догадку читателя, который должен мысленно закончить ее. Умолчание заключается иногда в том, что прерванная в волнении речь дополняется подразумеваемым выразительным жестом.

А вот два из приводимых Квятковским (там же) примера. На эллипсис (в скобках даны пропущенные реконструированные слова):

Пороша. Мы встанем, и тотчас (садимся) на коня,
И рысью (скачем) по полю при первом свете дня.

И на умолчание (в скобках досказанные слова):

А этот? Этот мне принес Тибо —
Где было взять ему, ленивцу, плату?
Украл, конечно, или, может быть,
Там на большой дороге, ночью в роще...

(убил и ограбил)

Однако факт, что в текст не допускаются именно эти, данные в скобках, слова или их смыслы, а не какие-либо другие, в обоих этих примерах не получает особого значения: ни отсутствие, ни наличие не меняет семантики данных текстов, отсутствие влияет тут лишь на темп речи и некую эмоциональность. Но обратимся к другим примерам. Из стихотворения Цветаевой *Так вслушиваются...*:

Так, в ткань вработываясь, ткач
Ткет свой последний пропад.
Так дети, вплакиваясь в плач,
Вшептываются в шепот.

Так вплясываются... (Велик
Бог — посему крутитесь!)
Так дети, вкрикиваясь в крик,
Вмалчиваются в тихость.

Так жалом тронутая кровь
Жалует — без ядов!
Так вбаливаются в любовь:
Впадают в: падать.

Систематический повтор глагольной формы «в + основа + показатель длительности» в сочетании с предлогом «в» + «что», где «что» — субстантивированная основа того же глагола, нарушен тут дважды. В случае «Так вплясываются... опущена ожидаемая субстантивированная форма ‘пляс’ и предлог «в» (должно бы быть ‘Так вплясываются в пляс’). Отсутствие требующегося ‘в пляс’ превращает глагол «Вплясываться» в ‘бесцелевое действие’. Эта бесцельность в параллельном метатекстовом комментарии, взятом в скобки, семантизирована

глаголом 'крутиться' («посему крутитесь!»), смысл которого — 'ложное, не истинное движение' (в системе Цветаевой) и 'круговое, вихровое движение несовершенных креатур в отличие от совершенства Бога и его прямолинейного движения' (и в системе Цветаевой и в общекультурной христианской системе). Но цветаевское 'крутить, крутиться' имеет два варианта: бесцельное, не имеющее замысла и связанное с демоническим началом (ср. в *Поэме горы*); имеющее видимость бесцельного, но таящее в себе непостижимый замысел Бога. Последнее и указано в комментарии. Отсутствие 'пляса' означает тут поэтому, что не 'пляс' имеется в виду, что снята кажимость, но не дана — не названа — предполагающаяся тут сущность. Эта сущность либо непостижима, либо на ее именование налагается табу. Наличие мотива «Бога» в комментарном тексте на месте опущенного 'пляса' вводит библейский контекст пляски царя Давида перед Ковчегом (Богом) — см. *Вторую книгу Царств* 6: 14, 16, 21, где, в частности, имеется и мотив 'ткани': «Давид скакал из всей силы пред Господом; одет же был Давид в льняной ефод» и мотив 'самоуничижения': «И сказал Давид Мелхолье», упрекавшей его в позорящей его пляске «пред глазами рабынь и рабов своих», — «пред Господом играть и плясать буду. И я еще больше унижусь, и сделаюсь еще ничтожнее в глазах моих, и пред служанками, о которых ты говоришь, я буду славен». Лингвистический эллипсис тут сохраняется, пропущено слово 'в пляс', но одновременно данный пропуск — табуированное упоминание имени Бога. И это, однако, не всё. Прерванный повтор возобновляется и завершается трансформацией в семантику 'боли', 'любви', и 'падения' 'Самоуничжительная' пляска Давида эксплицирована последним стихом «Впадываются в: падать», но трансформирован объект 'почитания' У Цветаевой это не Бог, а 'возлюбленный', 'любовь' в ее сущности. Далее, цветаевское 'любить' — 'погубить себя', 'связать себя земными узами', 'потерять статус небожителя', 'свободного духа' В данном стихотворении эти смыслы выражены как мотивами 'ткани', 'креатур', так и 'падения'-'пропада' В итоге, повторяя библейскую пляску Давида, текст реализует только 'самоуничужение' и нарушает фундаментальный завет «Да не будет у тебя других богов пред лицом Моим» и «Дабы ты боялся Господа». А с точки зрения финального стиха разбираемый эллипсис и вовсе не эллипсис: читаемое теперь вспять «Так вплясываются...» получает смысл типа 'так увязают и пропадают'

Другое нарушение жесткой текстовой конструкции внешне слабее: введено лишь двоеточие и субстантив подменен глаголом «Впадываются»:

Так вбаливаются в любовь;
Впадываются в: падать.

Если бы было 'Впадываются в упадок (падение)', субъект действия и объект-цель действия были бы разъединены, хотя повтор семантики действия и цели действия устанавливает между ними качественное родство. Двоеточие данную дистанцию снимает, а глагольная форма снимает и категориальную

разницу: действие и цель одинаково динамичны, они только действие, хотя первое субъектно, а второе — действие как таковое, оно без-субъектно (не имеет исполнителя) и без-цельно (несовершенный вид инфинитива «падать»).

Устраняя некую взаимосвязь категориально разрозненных действия и его цели, субъектности и объектности, двоеточие вводит иные отношения — чисто семантические. Синтаксически двоеточие, особенно у Цветаевой (см. хотя бы Ревзина 1981), — экспликативный знак, означающий, что за ним последует 'смысл' предшествующего члена конструкции. Так и здесь: последний стих в целом стоит в позиции семантики предваряющего «Так вбаливаются в любовь». В собственных же пределах этот последний стих эксплицируется еще раз и выводит сему второй генерации: ««Впадываются» в: 'падать'». «Любовь» оказывается 'падением в падении' Сохранение предлога «в», повторяющего приставку «в-», сохраняет направление движения 'вовнутрь' с подразумеваемым аспектом 'вглубь'- 'вниз' (значение этого направления станет ясным только в сопоставлении с цветаевскими 'восхождениями вверх' — ср. хотя бы стихотворение *Та, что без видения спала...* из цикла *Деревя* с его насыщенностью приставками «вз-/вс-» или *Поэму Воздуха*, где речь идет об высвобождении духа из всяких земных, материальных и чувственных уз). Но 'вглубь' не означает пространственного движения (равно как и цветаевское 'вверх-ввысь' только на некотором этапе пространственно, затем же оно имеет смысл 'вглубь' = 'к сущности') — это движение к тождеству с сущностью (что и выражено все углубляющимися семантическими экспликациями, извлечением смысла из очередного смысла).

Таким образом, если для лингвиста «Так вплясываются...» являет собой эллиптическую конструкцию от 'Так вплясываются в пляс', то для литературоведа это только первый шаг: в системе Цветаевой, если тут и есть некий эллипсис, то либо опущено табуированное имя, либо же это графический знак непостижимого глубинного смысла и знак перехода на иную коммуникацию (до этого речь шла о «чувствах» и «шепоте», после же — о «крике», «тихости», «боли»). Отсутствие же ожидаемого 'в пляс' значимо иначе — как не-выполнение пляски Давида, как мена одариваемого любовью.

Разберем еще одно стихотворение Цветаевой — *Необычайная она! Сверх сил!...*, иногда озаглавляемое как *Весть*:

Необычайная она! Сверх сил!
 Не обвиняй меня пока! Забыл!
 Благословенна ты! Велел сказать —
 Благословенна ты! Велел сказать —
 Благословенна ты! А дальше гладь
 Такая ровная... Пстой: меж жен
 Благословенна ты... А дальше звон
 Такой ликующий... — Дитя, услышь:
 Благословенна ты! — А дальше тишь
 Такая...

Опознаваемая основа текста — благовещенье Архангелом Гавриилом Деве Марии о зачатии Ею Спасителя. Весть — чудесная, земными словами невыражаемая, почему и речь Архангела сбивчива и обрывиста. От подлежащего сообщению сохраняется только четырежды повторенное «Благословенна ты», остальное — «Забыл!» или подменяется невербальными мотивами-обстоятельствами «а дальше» — «гладь», «звон», «тишь» с указанием степени интенсивности или вовсе «абсолютности»

Если тут имеет место эллипсис, или умолчание, то надлежало бы реконструировать опущенное. И, кроме того, спросить, в чем значимость пропуска именно этого, а не иного.

Казалось бы, что тут 'забыты' и опущены слова о зачатии от Бога Сына Божия. Но это не совсем так. Четырехкратный повтор «Благословенна ты» повторяет структуру евангельского Четверокнижия (повторяя также и семантику слова «евангелие», означающего буквально 'благая весть' — ср. наличие морфем 'благо' и 'слов' в слове «Благословенна»). Это значит, что 'не сказанный' Архангелом текст — все Четверокнижие, а этим самым и вся судьба Христа и весь ее сотериологический смысл. Кстати, в церковном толковании Евангелие как Благая Весть означает прежде всего весть об искуплении и о воскресении, т. е. о страстях Господних, и значительно слабее связывается с актом оповещения о непорочном зачатии. Этот акт реализован у Цветаевой в стихе «Велел сказать — Благословенна ты!», где передаваемое 'Слово Господне' и есть Слово, которое, по Иоанну, «стало плотию и обитало с нами» (1:14). Остальной текст Четвероевангелия словами не выражен — он подменен парадигмой:

А дальше гладь	Такая ровная...
А дальше звон	Такой ликующий...
А дальше тишь	Такая...

Иначе говоря, 'гладь — звон — тишь' и есть смысл отсутствующего вербального текста. Но они уже не евангельские, а мотивы цветаевской системы.

Зная эту систему (ср., в частности, стихотворение *Прокрасться...* 1923 года и *Поэму Воздуха* 1927 года; разбираемый текст датирован 5 декабря 1921 года), не сложно опознать в данной парадигме цветаевский путь восхождения ввысь, к Богу, и знаменующий собой также и возврат духа к Богу и воскресение: «гладь» соотносится с 'акватической' сферой мироздания, за которой следует сфера 'звука-звона-гуда', знаменующая собой предел земного и порог Божественного (в *Поэме Воздуха*: «Гром — отсюда родом! Рыдью, медью, гудью Вьюго-Богослова»), что в данном случае выражено мотивом «звон Такой ликующий...», а «тишь» — с полным отрешением ото всего чувственного и переходом в сферу нетварного, т. е. в сферу Самого Бога. «Тишь», кстати, тут уже лишена всякого эпитета: обрыв (многоотчие) — не только знак 'неслышности', но и всякой непостижимости (знак апофатической Сущности).

Таким образом, здесь передается не вербальный текст Евангелия, а его смысл. А принятые нами за умолчание или эллипсисы обрывы речи Архангела оказываются переходом на иной семиотический язык, на иные системы коммуницирования. И тут имеет место дискретность, но дискретность не в рамках одной системы, а меж системами (такова же дискретность и формальная — текстовая — и семиотическая во всех цветаевских ‘восхождениях-воскресениях’; такова она и у других авторов авангардной формации, о чем уже не раз говорилось в настоящей главе). К сказанному можно еще попутно добавить, что данное стихотворение написано под влиянием известия, что муж Цветаевой — С. Я. Эфрон — жив. Без мотива ‘воскресения’ эта связь с таким именно биографическим фактом была бы совершенно непонятна.

Стихотворение Тютчева *Чему молилась ты с любовью...* начинается и с эллипсиса и с умолчания одновременно:

Чему молилась ты с любовью,
Что как святыню берегла,
Судьба людскому суесловью
На поруганье предала.

Синтаксически в нем опущено по крайней мере местоимение ‘То’ или ‘Всё’, так как нормативное построение должно было быть хотя бы такое: ‘То (Всё), чему... и что... судьба... предала’ Но и восстановление отсутствующего местоимения не удовлетворяет — сохраняется в свою очередь семантическое умолчание: подразумеваемое ‘То/Всё’ намеренно не называет имеющегося в виду предмета. Этим самым тут вообще исключается реконструкция не названного. Смысл этого эллипсиса-умолчания содержится не в значимости отсутствия восстанавливаемого, а в значимости самого акта умолчания. Не называя, говорящий («Я») сохраняет табу, декларирует неприкосновенность чувств и ‘святыни’ «Ты», воздерживается от огласки чужой тайны и этим своим поведением принципиально противопоставляется беспринципной «судьбе», которая нечто сугубо личное и для этой личности святое «людскому суесловью На поруганье предала», где, дополнительно, «предать» читается и как ‘передать, разгласить’ и как ‘изменить’ Так строится тут смысл «судьбы» как ‘коварной, вероломной, беспринципной’ Самим же «Я» название не названного расценивается как ‘предательство и святотатство’: вся эта строфа составлена из противостоящих друг другу по ценностному статусу коммуникативных актов и их жанров — «молилась», «как святыню берегла» и «людскому», т. е. ‘профаническому’, «суесловью» «предала» «На поруганье» (где «поруганье» предполагает и словесные насмешки, и физические действия — ср. во второй строфе: «Толпа вошла, толпа вломилась В святилище души твоей»).

Такое значимое неназывание у Тютчева системно и структурно. Оно — один из вариантов наивысшей ценности в тютчевской системе мира, где идеальным актом коммуникации является молчание, а то, что получает словесное вы-

ражение, деградирует в сторону 'не-истинного' и 'пошлого' Ср. в его ставшем уже хрестоматийным стихотворении *Silentium!*:

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои
[...]
Любуйся ими — и молчи.
[...]
Мысль изреченная есть ложь.

Особый ценностный и семиотический статус 'молчания, безмолвия' подчеркнут тут дополнительно латинскоязычным заглавием (буквально означающим 'безмолвие, молчание; тишина; покой, спокойствие, бездействие'), т. е. заглавием, выраженным на языке особого ранга, связанного с представлениями о 'сакральном', о 'древней мудрости' и этим самым — с 'универсалиями'

С данной точки зрения тютчевские 'молчания' и 'умолчания' — вовсе не эллипсисы и не умолчания. Они не предполагают опознания читателем не сказанного. Наоборот, они и есть тютчевский коммуникативный акт с нулевым планом выражения. Причем и более позитивный и более содержательный (самый полноценный), чем всякая другая коммуникация.

Очень существенную роль играют эллиптические конструкции и умолчания в прозе Достоевского, но одновременно они предназначены якобы не для читателя, а только для других персонажей, участников коммуникации. Поэтому то, что эллиптически и что не сказано одним персонажем, выводится на поверхность (вербализуется) другими, хотя и не всегда согласно с интенциями промолчавшего нечто. Так, по замечанию Бахтина (1972, с. 433 и след.), Иван в *Братьях Карамазовых* больше строится из того, чего он не говорит, чем из того, что он высказывает; Смердяков же и Алеша строятся больше из того, что они говорят за Ивана, чем от себя.

И в заключении этой главы отметим еще одно свойство художественных построений, свойство, к которому мы настолько привыкли, что обычно оставляем его без внимания в живописи, в театре или в кино. Обозреваемый в них мир — «односторонний», он если и не всегда, то в большинстве случаев повернут к зрителю своей «лицевой стороной». Исключения наблюдаются лишь в XX веке — Пикассо пишет своих персонажей и свои гитары со всех сторон одновременно; в театре иногда некоторые из актеров значительно дольше, чем это принято, пребывают на сцене, повернувшись к зрителю спиной — так играл свою роль Holoubek в *Заместителе* Хоххута (постановка Национального театра в Варшаве — R. Hochhuth: *Namiestnik* — reż. K. Dejmek, Teatr Narodowy, 1966), что вызвало даже колкости в прессе по поводу «потрясающей игры спиной»; «со спины» снимаются также и некоторые важные сцены в кино — так снят один из центральных эпизодов в фильме Тарковского *Андрей Рублев* (диалог Рублева с Кириллом после возвращения в монастырь). Причем все это воспринимается большинством публики либо как непонятная деформация (Пикассо), либо как некий

уж слишком изощренный прием. Как ни относиться к такому восприятию, в одном оно показательное: лишний раз подтверждает, что у произведения искусства есть своя «лицевая» сторона и что, в силу традиции, она требуется от искусства и его адресатом. Есть такая лицевая сторона и у словесных произведений. Легче всего она наблюдается в начальных диалогах в кино или в драме. Вот характерный пример — начало *Чайки* Чехова:

М е д в е д е н к о. Отчего вы всегда ходите в черном?

М а ш а. Это траур по моей жизни. Я несчастна.

М е д в е д е н к о. Отчего? (*В раздумье*) Не понимаю... Вы здорова, отец у вас хотя и небогатый, но с достатком. Мне живется гораздо тяжелее, чем вам. Я получаю всего двадцать три рубля в месяц, да еще вычитают с меня эмеритуру, а все же я не ношу траура.

Садятся.

[...]

М а ш а (*оглядывается на эстраду*). Скоро начнется спектакль.

М е д в е д е н к о. Да. Играть будет Заречная, а пьеса сочинения Константина Гавриловича. Они влюблены друг в друга [...].

Очень сомнительно, информативен ли этот диалог для его участников: Маша и Медведенко разговаривают друг с другом не первый раз («Отчего вы всегда ходите в черном?», кроме того, Медведенко прекрасно знает положение Маши); это только их первые реплики в пределах драмы; одинаково хорошо они знают и об ожидающемся спектакле. Несомненно зато другое: свою информативную функцию этот разговор играет по отношению к читателю или зрителю, а его основная задача — познакомить зрителя как с данными персонажами, так и с предстоящими событиями и их другими участниками; из него мы уже нечто знаем о готовящемся спектакле в мире пьесы, о Заречной, о Треплеве и об отношениях между ними. Вот это и есть соответствие «лицевой» стороны произведения в литературном тексте. Это информация, которая не столько конструирует некий мир, сколько идентифицирует его для внешнего наблюдателя. Пример из Чехова показателен еще и потому, что, как потом выяснится по ходу *Чайки*, он не повлечет за собой никаких последствий, не станет причиной каких-либо событий в мире пьесы.

В пределах самой *Чайки*, в рамках ее внутренней системы, эта бессодержательность разговора Медведенко и Маши в определенной степени, конечно, значима: она значима тем, что и эти и другие персонажи *Чайки* вообще говорят не-существенное и что фактическая коммуникация между ними если и протекает, то на невербализованных уровнях, на уровнях интонаций, дистанций, прикасаний и т. д. (речи же как таковой отводится только функция формального контакта — молчать в присутствии другого не только невежливо, но и как бы выключать этого другого из сферы субъектного, ставить его в позицию объекта, если и вовсе не-существования; ср. имеющие под собой древнюю высокую значимость и наши повседневные «наказания» другого отказом разговаривать с ним и запре-

том отзываться ему к нам). Но такая функция неинформационного разговора может быть выполнена любыми иными замечаниями фактического склада — о погоде, о газетах, о моде и т. п., т. е. о том, что обеим сторонам одинаково хорошо известно и одинаково не нужно. Однако такая замена ввела бы неясность для зрителя (читателя) — он оказался бы свидетелем чего-то происходящего безотносительно к нему, свидетелем «мира в себе». В такое положение мы нередко попадаем, когда включаемся в какое-нибудь происшествие на улице — мы нечто видим, но не знаем, что именно мы видим (отсюда обычные первые вопросы к столпившимся: «Что случилось? С кем случилось?», и потом уж — «Как это нечто случилось?»).

Если теперь заглянуть в драматургию XX века (но это же имеет место и в других жанрах — в романе или в лирике), то окажется, что там такая идентифицирующая лицевая сторона снята, она снята даже в перечне действующих лиц — там не указываются не только возраст, профессия, семейные или служебные отношения между персонажами, но часто даже и имена, которые подменяются цифровыми обозначениями — ср. хотя бы пьесы Введенского *Четыре описания*, где имеются Зумир, Кумир, Тумир, 1-й Умир.(ающий), 2-й Умир.(ающий) и т. д., *Очевидец и Крыса*, где большинство реплик приписаны неким говорящим (разным), обозначенным одинаковым местоимением Он, Он, Он, Он даже без их числовой дифференциации или Она (Одна из двух), *Сутки*, где в свою очередь говорящие субъекты и вовсе сняты и сохраняются только жанровые обозначения реплик диалога — Вопрос, Ответ, Вопрос, Ответ и т. д., с тем что эту сценку начинает не Вопрос, а Ответ.

Уже этот беглый обзор «персонажей» Введенского говорит о том, что мир в его пьесах предстает перед читателем (зрителем) как заранее не идентифицированный — такую идентификацию должен проделать читатель (зритель), т. е. конструирование мира возлагается на реципиента. То же, что получает реципиент, — только содержание (семантика). Если в классическом построении мы получаем некий мир, но не знаем, что он значит, и это его значение предстоит нам извлечь из него самостоятельно (иначе: проанализировать этот мир и отношения в нем), то в авангардном мы получаем реализованное значение, но не знаем, значением чего оно является, и нам приходится теперь реконструировать отправную реальность. Кстати, в эту сторону движется и литературоведение конца 70-х и в 80-е годы: его основная задача — восстановить референтный уровень авангардных текстов. Таково, в частности, прочтение Флейшманом (1987) *И Разрушения* Хармса, т. е. реконструкция вызвавшей этот текст реформы календаря, таково же прочтение Флейшманом (1981, 1984) Пастернака, т. е. реконструкция интертекстуальных связей пастернаковских произведений с реальностью текущей литературной жизни (и художественной и критической); такова также огромная исследовательская литература, начатая тартуско-московской школой, вокруг творчества Ахматовой, особенно *Поэмы без героя*, одной из главных задач которой является именно идентификация мотивов, имен, реалий, цитат, что нашло свое отражение в названии этой процедуры как «дешифровки» (но, заме-

тим, дешифровка относится тут не к получению содержания, а к получению референтного уровня, т. е. она отвечает не на вопрос: «Что сказано?», а на вопрос «О чём это нечто сказано?»). В этом смысле авангардный текст подобен загадке: загадка задает структуру объекта и теперь требуется по данной структуре опознать (отгадать) самый объект. Но загадки (как и анекдоты) не функционируют как единичные тексты: загадка всегда предполагает большую серию в рамках одного коммуникативного «сеанса». Более того, с сеанса на сеанс и из поколения в поколение задаются обычно одни и те же загадки. Это значит, что ответы публике в основном известны, да и, по наблюдению Топорова (1987а, с. 232–238, глава IV *Анаграмма в загадках*), такой ответ обычно содержится в самом тексте загадки в заанаграммированном виде. Отгадка, таким образом, — не основная цель загадки. Обследовав корпус загадок, связанных с представлениями о доме, Цивьян (1978, с. 82–84) говорит следующее:

Анализ лексемы *дом* в загадках позволяет сделать некоторые выводы о структуре словаря загадок в целом. Корпус загадок соответствует такому толковому словарю, в котором правая часть (словарные статьи) не содержит новых денотатов по сравнению с левой частью (словником). На уровне денотатов правая и левая части адекватны друг другу и исчерпывают друг друга. [...]

[...] загадки вводятся на первом этапе обучения человека (т. е. ребенка) ориентации в мире. Загадки не рассчитаны на отгадывание, но на заучивание. Загадки должны сообщаться не по отдельности, а группами. [...] Овладевший загадками человек получает сумму знаний, выходящую за пределы не только значения набора лексем, но и усвоения их значений: корпус загадок обеспечивает начальные и наиболее общие представления о модели мира. Эти представления обеспечиваются проекцией денотатов на систему универсальных семиотических оппозиций, описывающих модель мира. Не менее важно и то, что в загадках по преимуществу содержится механизм отождествления различных фрагментов модели мира друг с другом или модели мира с разными ее фрагментами, т. е. возможность восприятия мира в его единстве, в связи и взаимодействии его элементов.

И в примечании к последнему положению (там же, с. 84, примеч. 22):

Один из технических приемов обучения единству и взаимосвязи мира — возможность нескольких отгадок при одной загадке и нескольких загадок при одной отгадке. Эти варианты не случайны: как правило, они основаны на существовании общего набора дифференциальных признаков, позволяющего объединить сравниваемые объекты на разных уровнях (см. *дом* с *людьми* — *небо* со *звездами* — *наседка* на *яйцах*, *окно* — *зеркало* — *озеро* и т. п.)

Ответ (объект) загадки не есть ее содержание, наоборот, этот текст загадки являет собой содержание загаданного объекта. Оба члена — одно и то же, только в разной степени дискретности. Если загаданное имя — свернутый текст, то загаданный текст — то же имя в резервном виде, так сказать, расшифрованное. Имея одно и то же по обеим сторонам, надобность в одной из сторон в информационном смысле отпадает. Информация, какая оказывается тут существенной, покоится не в объекте, а в плане выражения, в том, что одно и то же можно выразить несколькими разными способами и что всякий из этих способов на фоне остальных по-своему особо информативен. Объект же как таковой — второсте-

пенен: жилище может быть названо «наседкой на яйцах», но и «домом». Это, собственно, та же ситуация, что и в случае параллелизма (особенного отрицательного), где объект безымянен, вместо него даны две разные его структуры, из которых одна объявляется неадекватной. В загадке же адекватны обе, они соотносятся друг с другом эксплананс и экспланандум.

Одно из программных стихотворений Пастернака *Про эти стихи* из сборника *Сестра моя — жизнь* начинается строфой-загадкой:

На тротуарах истолку
С стеклом и солнцем пополам.
Зимой открою потолок
И дам читать сырым углам.

Задекламирует чердак
С поклоном рамам и зиме.
К карнизам прянет чехарда
Чудачеств, бедствий и замет.

О том, что полученная 'смесь' — стихи, следует из второй строфы, из слова «Задекламирует». Загадкой остается другое — отправной состав этой 'смеси', т. е. неизвестно, что именно «истолку С стеклом и солнцем пополам». Синтаксис реконструировать это 'нечто' не позволяет. Но, если уж возникает такая сомнительная необходимость реконструкции неназванного, то существует другой путь.

Предположив, что данный текст построен по экспликативному принципу, родственному принципу загадки, следует наличный текст рассматривать как эквивалент отсутствующего, т. е. что в нем должно быть все то, что было и до него, до «истолку». Если поэтому полученная 'смесь' — стихи, то и вошедшие в ее состав элементы должны были быть тоже 'стихотворны', но в ином состоянии, с иным планом выражения. То, что 'декларирует' «чердак», — 'стихи' Спросим поэтому: каково же их 'содержание'? Оно дано в двух последних стихах второй строфы:

К карнизам прянет чехарда
Чудачеств, бедствий и замет,

где «чехарда» повторяет некий общий смысл 'смеси' и 'перемежки' (в игре дети прыгают друг через друга), «заметы» связаны со смыслом 'записи', «чудачества» — с 'фантазией', «К карнизам прянет» — с 'воспрянуть, воспарить', а трехчленность «Чудачеств, бедствий и замет» могла бы отвечать ожидаемой трехчленности «истолку» 'нечто' «С стеклом и солнцем пополам». Неопределенность же этой 'тройки' отвечает неопределенности и неназванности элемента 'нечто', поэтому думается, что последний стих как раз и расшифровывает состав неназванного. Данное предположение несложно проверить. Достаточно задаться вопросом, куда тут девались и во что трансформировались от-

правные «солнце» и «стекло»? В стихотворении Пастернака они сохранились, но как повторные сущности, претерпевшие трансформацию и вновь (заново) возникшие: «Внезапно вспомню: *солнце* есть; Увижу: свет давно не тот»; «стекло», в свою очередь, сохранилось в мотиве ‘питья’ — «Пока я *пил* с Эдгаром По? [...] губы в вермут окунал» (по поэтической — частой у Пастернака — этимологии «стекло» связывается с ‘течь’ — ср. в стихотворении *В лесу*: «Текли лучи. Текли жуки с отливом. Стекло стрекоз сновало по щекам»; по фактической же этимологии праслав. *stěklo* заимствовано из готского *stikls* — ‘кубок’, д.-в.-н. *stechel* — ‘calix’); отсутствующему же третьему компоненту в финале текста отвечает «жизнь»: «Я *жизнь*, как Лермонтова дрожь, Как губы, в вермут окунал», где дополнительно «дрожь» — семантический трансформированный повтор стиха «На тротуарах истолку» (русс. «тротуар» заимствовано из франц. *trottoir* от *trotter* — ‘семенить’). Более того, упомянутые в финале «ад», «цейхгауз» и «арсенал» — в пастернаковской системе локусы такого же ‘магического’ или ‘алхимического’ превращения бытового в поэтическое, как и всякие ‘дробления’, в том числе и инициальное «истолку». Искомый элемент — жизнь, но в ее бытовом варианте; смесь же — трансформирует ее в стиховую ипостась. Как, по наблюдению Топорова, ответ кроется в самом тексте загадки, так и в данном случае отсутствующий отправной компонент в ином своем варианте эксплицирован в финале. Авангардные тексты сами отвечают на свои загадки. Поэтому реконструкция стоящих за ними реалий связывает авангардные тексты с исторической реальностью, но тем не менее не может считаться их прочтением.

Знание объекта, структурой которого является реальность авангардного текста, — условие второстепенное, ибо этим текстом коммуницируется не референтность, а сущность, именно структура, стремящаяся к уровню универсалий. С некоторого уровня становится совершенно безразлично, в состав каких вариантов (поверхностных проявлений, объектов) эти обнаруживаемые универсалии входили. В этом отношении может быть очень показательным произведение Хлебникова *Сестры-Молнии*, где каждая отдельная Молния поочередно представляет самое себя, но не именем, а именно сущностью, структурой. При этом сначала все эти структуры варианты — Молнии воплощаются в определенные общекультурные проявления (мифологемы, персонажи, социальные роли). Одна из них — «Мыслящая Печь», другая является «Красивой жницей, С серпом усталым на плече», третья — «длинный язык дятла», «катушка ниток», еще одна заявляет: «А я одену тучу. Она суровым зубром Повисла над землей. Я красивых губ промеж». Как видно, место идентифицирующих имен Молний занимают тут распространенные в народной культуре представления о молниях и грозе (часто сверяемые Хлебниковым по: Афанасьев 1865, 1868, 1869), и они как раз — эти представления-структуры — не только строят реальность произведения, но и подвергаются очередным трансформациям. Возьмем, к примеру, речь «1-й Молнии» из *Разговора Молний*:

Я сомневаюсь и тоскую,
 С глазами художника,
 Как пламя безбожника,
 Сажу на зеленом столбе,
 Где тени заснули ночные.
 Какую снять судьбу людей
 На празднике веселом?
 Нет, буду я глаголом:
 «Аз есмь бог,
 Да не будут тебе
 Боги иные,
 Кроме мене».
 [...]
 Книгою скрою
 Черные зори молнии ног.
 Ислам моя рубашка,
 Но жмет меня под мышкой;

2-я Молния:

[...]
 А эта точек, черт и запятых
 Таинственная связь,
 Таинственный глагол
 Из многоточий,
 Как будто бы петух,
 Положенный на стол,
 Затворил покорно очи,
 Круга белого боясь,
 А круг разрушить меловой
 Бойтся глупой головой;
 Безбожной веры имя.
 Нет, пойду тайком сосать
 У коровы доброй вымя.
 Бойся разума осад.
 Я холод сумрачной рубашки
 Тому, чей разум спятил.

1-я Молния, восседая «на зеленом столбе», венчает собой ‘древо мира’ и занимает позицию наивысшей креативной инстанции, Творца мира («художника») и человека «Какую снять судьбу людей На празднике веселом?» Эта судьба «человека» — некая его ‘вера’ Теперь Молния поочередно взвешивает достоинства отдельных ‘вер’ — христианства, ислама, язычества. Каждая из этих вер выражена некоторой структурой. Структура язычества наиболее ‘таинственна’, но, как и остальные, она все еще ‘структура’, все еще налагает определенные ограничения (что выражено магическим ненарушимым кругом и боязнью этот круг «разрушить»). Эти ограничения в конце монолога определены как «осады разума». Ни одна из этих форм (структур) хлебниковской Молнии не пригодна. Требуется выход за пределы разума. Но и, согласно 2-й Молнии, ‘безумие’ — тоже ‘ограничение’, ‘смирительная рубашка’ Выход же требуется вообще за пределы всяких ограничений. В хлебниковской системе это сфера «зауми», чистый инвариант, лишенный какого-либо плана выражения. Примерив, как одежды, всякие культурные структуры и устроив веселый маскарад, Молнии сбрасывают с себя все эти облаченья и бросаются в воду, растворяясь в ней и трансформируясь в «русалки волны», т. е. некую формулу «волны», которая означает «равенство миров, единый знаменатель», «единство людей и вещей» и в финале выражена ‘математически’ как «веселый корень из нет-единицы», что, собственно, и есть универсальная хлебниковская формула сущности мира (детально она анализируется в хлебниковской системе в: Lönnqvist 1979 и ср.: Faryno 1986b).

«Молния» как частный отправной мотив тут, конечно, не обязателен — он может быть подменен любым иным мотивом, при условии, что всякий другой отправной мотив будет, так же как и «молния», вариантом ‘мысли’ (поэтому, например, *Сестры* — *Молнии* и поэма *Поэт* могут в рамках хлебниковской системы рассматриваться как вариации на одну и ту же тему). Аналогичным образом, мало существенна конкретная идентификация отсутствующего компонента

отправной 'смеси' пастернаковского *Про эти стихи*. Существенно там только то, что этот компонент является вариантом 'жизни'. Финал авангардного текста в той или иной степени приближается к статусу инварианта, эксплицируемого из предшествующих мотивов. Поэтому он равен отправному мотиву, содержится уже в нем, но в латентном неопознаваемом виде. Он обязателен как носитель инварианта, но его конкретная идентификация безразлична: По этой причине он и вовсе может в тексте не появиться в своем вариантном идентифицируемом облике и оставаться в пред-тексте, например в посвящении, заглавии или в предыдущем тексте цикла. Иначе говоря, мир авангардного текста во всех своих позициях — и в отправной, и в трансформациях, и в финальной — уже не мир в привычном смысле этого понятия, а культурные концепты, подлежащие экспликации до их исходных семиогенных инстанций, до истоков культуры. То, что принимается в авангардных текстах за физически существующий мир (по аналогии с реалистической формацией XIX века), — всего лишь промежуточные тематизированные варианты, выведенные из предыдущих и более сущностные, чем те, и подлежащие дальнейшей экспликации на все более глубоких уровнях. Это значит, что авангардный мир — мир вторичный, и прежде всего мир структур. Пастернак его называет «второй вселенной», т. е. миром трансформированным и выявившим или обретшим свою сущность, свое имматериальное бытие. Это уже не «мир», а 'мир', мир, ставший собственным смыслом. По этой причине он не обязательно — в плане выражения — должен отличаться от бытового идентифицируемого мира. Достаточно, если он существует в иной семиотике. Но эта иная семиотика создается внутри произведения; собственно, она образует некоторую шкалу семиотик. Будь это только общелитературная семиотика, трансформации бы не произошло. И это и есть основная причина, почему авангарду нужен все-таки некий отправной мотив и почему такую огромную роль играет у авангардистов «повтор прекращенного повтора». Всякий очередной повтор — выход в очередную семиотику. Но это значит, как уже говорилось, дискретность (прерывность) меж отдельными состояниями мира. Мир авангарда оказывается — м н о г о м и р и е м, выстроенным иерархически и спроецированным на ось последовательностей. Один и тот же компонент в разных позициях текста и в разных состояниях его мира не тождественен самому себе, он становится парадигмой сущностей, приближающихся к инварианту. В некоторых случаях это получает вид метаморфоз. Однако это, как уже говорилось, — частное решение более общего принципа. Фабульная мена внешнего облика не обязательна. «Молния» в начале *Сестер-Молний* и «молния» в конце — не одна и та же: первая способна была бы 'сверкнуть на небе', у конечной этой возможности нет, она — инвариант. В цикле Пастернака *Путевые записки* «ель» в стихе «Стволы густых елей» имеет статус 'реального дерева', но в стихе «Садовый стол под елью» — статус 'древа мира', а весь этот стих знаменует собой 'вселенную', в стихах же «Еловый бурелом, Обрыв тропы овечьей. Нас много за столом, Приборы, звезды, свечи» как будто те же «ели» знаменуют собой 'лик вечности, Бога'. Поэтому очень существенно, учитывая формальную дискретность, не забы-

вать о возможности дискретности семиотической, и то в рамках одного и того же мотива, одного и того же объекта мира текста. Обычно эта семиотическая дискретность выражается прекращенным повтором и возобновлением очередного повтора. На уровне мотивики (иных реалий мира) это могут быть всякие остановки, мена транспорта, мена состояний, границы, преграды, разрушения. Так, выход к первым «елям» озаглавлен у Пастернака мотивом «ущелья»; выход к второй «ели» — прекращением пути, остановкой; переход к третьему статусу — возобновлением мотива в очередном стихотворении, тогда как мир предыдущего «распадается и повисает в пространстве» Следующий выход в «вечность» предварен «буреломом», «обрывом тропы» — бывший якобы под реальной «елью» «стол» теперь уже равносителен «космосу», а сотрапезниками оказываются и «звезды» попеременно с «приборами» и «свечами». Естественно, градация семиотик создает континуальность, однако это континуальность не бытового уровня, а восхождения к инварианту.

7.3. СИМУЛЬТАННОСТЬ — НЕПРЕРЫВНОСТЬ

Недискретность и нелинейность не свойственны речи, можно даже сказать, что они ей противоестественны и противоположны. Поэтому любая попытка преодолеть этот «недостаток» речи создает сильный впечатляющий эффект и может использоваться как особое средство выражения. Само собой разумеется, что на одном лингвистическом уровне ни линейность, ни дискретность непреодолимы. Требуется некий дополнительный уровень, некий дополнительный способ организации языкового материала, т. е. требуются операции на языке, особые способы построения текста. Хотя бы такие, как эквивалентизирующая ритмическая организация, не упраздняющая лингвистического членения, а вводящая в высказывание еще один тип членения и некие другие, не тождественные лингвистическим, единицы речевого потока (см. 6.1).

Подчеркнем, однако, одно обстоятельство. Мы в данном случае не имеем в виду таких средств языка и речи, которые не реализуют непрерывность или симультанность, а лишь на нее указывают или просто называют. То есть, с одной стороны, мы не говорим об обычном синтаксисе и грамматических формах, говорящих, например, об одновременности действия — ср. в *Мастере и Маргарите*:

Помню, помню [...] — бормотал гость, рисуя двумя пальцами рук в воздухе газетный лист [...]

или:

Я быстро перешел на ее сторону и, подходя к ней, ответил,

а с другой — о специальной лексике, призванной отмечать признак симультанности или непрерывности как, например, «одновременно», «совместно»,

Предельный и сильно ограниченный в своих смысловых возможностях непрерывный языковой текст допустим, по всей вероятности, только на фоническом и графическом уровнях. Так, например, в графическом стихотворении Вознесенского *Мост* сплошная запись

на уровне буквенного рисунка создает знак балюстрады моста, на уровне семантики — смысл этого ‘моста’ как ‘перехода’ или ‘переводящего’ (на другую сторону), что вычитывается из императивной формы опознаваемого глагола «иди», а на фоническом уровне, более явственно связывающем комплекс «иди» со значением ‘иди’, — создает знак ‘непрерывной ходьбы’, и, может быть, — ее монотонии. Но это операция более сложная, чем это может показаться на первый взгляд. Этот текст состоит по крайней мере из трех разных единиц: из сплошной строки (графической или фонической), из вычленяемой и тиражированной лексической единицы «иди», дающей семантику ‘хода’, и из заданной заглавием ‘жанровой рамки’, согласно которой графический объект (строка) опознается как иконический знак «моста/его балюстрады»; к этому следовало бы еще причесть и акт сплошной записи или сплошного произношения, т. е. операцию на лексической единице «иди». Последняя создает один план выражения (или один канал) для двух разных языков — иконического и вербального. Или, наоборот, один и тот же план выражения использует в двух разных семиотических системах одновременно: буквы «и, д, и» использует в их собственной системе (языковой) и в системе рисунка (иконической) — вместо привычных черточек или решетки тут использованы графические свойства, так сказать, буквенных полуфабрикатов. В обоих, однако, случаях понадобился выход за пределы языка, в иную систему. Так, в частности, поступает и звуковой фильм — озвучивая изображение, пользуется двумя разными системами записи: фотографической и звуковой. В случае *Моста* разница заключается в другом: вторая система записи сделана из первой, т. е. графика из языковых средств. Фильм же ни фотографического уровня не может сделать из звука, ни звука из фотографии.

Если иметь в виду только фонический уровень языка, то тут непрерывный текст должен был бы быть построен из одного и того же звука, но не любого, а способного длиться произвольное время. Таким свойством обладают все гласные (а, о, у, и, ы, э) и некоторые согласные (с, з, ш, р). Ясно, что коммуникативные и моделирующие возможности такого «текста» минимальны, если и вообще не исключены. Языковая коммуникация без дистинктивных признаков ее материала немыслима. Правда, с «высказываниями» типа бесконечных «ууууууу...» или «ррррррр...» мы встречаемся довольно часто: они характерны прежде всего для детей. Подчеркнем, однако, что в этих случаях языковой фонетический

материал играет иную роль: на нем дети «упражняются» в модуляции голоса и в интонациях, и если мы и понимаем их «уууууууу...» или «рррррррр...», то только благодаря дифференциации данного потока звуков на вокальном, интонационном, градационном (по громкости или тихости) или частотном (по признакам 'высокий — низкий') уровнях. И опять: речевой звук оказывается тут всего лишь опорой для голоса и используется как носитель (точнее, канал) для иных коммуникативных систем, уже, собственно, не языковых (ими, кстати, ведает не ответственное за язык правое полушарие мозга).

Раньше, в главе 7.2, мы заметили, что явление, аналогичное кинематографическому контрапункту, в литературе едва ли возможно. Теперь вернемся к этому вопросу. Но сначала разберем два других примера. Из стихотворения *Женщина и море*:

А море бухало
о бухы
 бухты.
Мы были
 будто
бунт
 против бунта!

И другой пример — из хрестоматийного стихотворения для детей *Локомотив* Тувима (Julian Tuwim — *Lokomotywa*):

Stoi na stacji lokomotywa,
Ciężka, ogromna i pot z niej spływa:
Tłusta oliwa.
Stoi i sapie, dyszy i dmucha,
Żar z rozgrzanego jej brzucha bucha:
Buch — jak gorąco!
Uch — jak gorąco!
Puff — jak gorąco!
Uff — jak gorąco
[...]
Nagle — g w i z d!
Nagle — ś w i s t!
Para — b u c h!
Koła — w r u c h!
Najpierw — powoli — jak zółw — ociężałe,
Ruszyła — maszyna — po szynach — ospale,
Szarpnęła wagony i ciągnie z mozołem,
I kręci się, kręci się koło za kołem,
I biegu przyspiesza, i gna coraz prędzej,
I dudni, i stuka, łomoce i pędzi,
A dokąd? A dokąd? A dokąd? Na wprost!
Po torze, po torze, po torze, przez most,
Przez góry, przez tunel, przez pola, przez las,
I spieszy się, spieszy, by zdążyć na czas,
Do taktu turkoce i puka, i stuka to:
Tak to to, tak to to, tak to to, tak to to.

Gładko tak, lekko tak toczy się w dal,
 Jak gdyby to była piłeczka, nie stal,
 Nie ciężka maszyna, zziąjana, zdyszana,
 Lecz fraszka, igraszka, zabawka blaszana.

В обоих этих случаях речевой лексический материал подобран по двум критериям — семантическому, благодаря которому создается некий мир, и по звуковому — у Евтушенко по наличию ударного слога «бу», а у Тувима — слога «szy», звуковых и артикуляторных особенностей мультипликаций «A dokąd?» или «Tak to to» (вопрос членения на стиховые строки и вопрос ритма мы оставляем тут без внимания — в свете главы о ритме они не вводят никаких новых аспектов).

Ни слог «бу», ни слог «szy», не будучи морфемами, никаким самостоятельным значением здесь не обладают. Они введены и выдвинуты на первый план с целью изобразить звуковой аспект мира (предмета высказывания), т. е. нагружаются чисто ономотопеической или звукоподражательной функцией. Т. е. из звуков языка тут делаются аналоги внеязыковых звуков — в первом случае регулярно ударяющих о берег морских волн, а во втором — пытящего и потом постукивающего на рельсах локомотива. Интенцию Евтушенко можно было бы передать так: 'Море: бу-бу-бу. Мы: бу-бу-бу', а интенцию Тувима так: 'Машина: ши-ши-ши [...] куда ж так-куда ж так-куда ж так [...] так это — так это — так это — так это' Однако предложенная запись разъединяет объект и издаваемый им звук и даже переводит этот звук в статус реплики данного объекта, отчего не совсем ясно, море только бушует или же нечто говорит, машина начинает двигаться с места или же хочет нечто сказать (ср. в первой строфе у Тувима, где серия

Buch — jak gorąco!
 Uch — jak gorąco!
 Puff — jak gorąco!
 Uff — jak gorąco!

воспринимается именно как реплики «локомотива» с весьма отчетливым их значением 'как жарко!'). Такое разъединение имеет и еще одну особенность — вычлененные в самостоятельные реплики звуки не являются уже звуками текста, а принадлежат миру текста, создают его внутреннюю соносферу (см. 5.3), речевые же элементы текста всего лишь их называют, хотя и при помощи их имитации.

Эти, как и всякие другие ономотопеические комплексы, условны (на их место можно было бы подобрать другие, не менее «убедительные»; кстати, в переводе на другие языки они создаются заново в рамках принятых конвенций звукоподражания переводящей культуры: русские, польские, венгерские или английские кукушки «кукуют» по-разному, по-разному «пытят» и паровозы). Свою связь с конкретным объектом они получают либо за счет устоявшейся в культуре традиции, либо за счет указания объекта, которому этот звуковой комплекс приписывается. У Тувима его «ши-ши-ши» получает смысл 'пытения

паровоза' благодаря наличию слов 'машина стронулась тяжело'; у Евтушенко «бу-бу-бу» получает смысл за счет слов «море бухало» и «мы были бунт» (но так же успешно «ши-ши-ши» могло бы соотноситься с каким-нибудь 'шипением' или 'шарканьем', а «бу-бу-бу» с чем-нибудь 'бубнящим'). Иначе говоря, звуковая упорядоченность данных текстов являет собой совершенно самостоятельный уровень, но без самостоятельной семантики. И только наличие семантического уровня позволяет усматривать в ней звукоподражательный характер. Тем не менее наличия мотивов 'бушующего моря' и 'пыхтящего локомотива' достаточно, чтобы их воспринять как звуки, издаваемые этими именно объектами. Но дело сложнее.

Дело в том, что в обоих случаях выбраны объекты по своей природе 'звукогенные'. Производимые ими звуки в мире текста тут отдельно не называются, эти 'звуки' инкорпорированы в имена этих объектов и их действий. Этим самым создается эффект не издающего звук объекта, а о з в у ч е н н о г о объекта. Если отдельное поименование объекта и его звука было бы подобно кинематографическому контрапункту (на одном кадре показан локомотив, а его свисток раздается в другом кадре с другим мотивом), то инкорпорация звука в имя отвечает кинематографической синхронизации фотографического уровня с уровнем звуковой дорожки. Но если в кино технически оба сообщения (фотографическое и звуковое) разъединены и передаются по разным каналам, адресуясь к разным органам восприятия, но в одно и то же время (моментом, их объединяющим, является как раз одновременность восприятия и, если экранный образ хранит некий след 'звукопорождения', то и согласование его 'кинем' с появлением звука, что особенно существенно в случае дублированных иноязычных фильмов), то в литературном тексте оба уровня передаются по одному и тому же каналу, выступающему в двух функциях одновременно — как речевой и как акустический. Проблема синхронии тут отпадает, зато возникает проблема организации такого канала — выбора соответствующих лексем с соответствующим звуковым составом и их мультипликации. Так, Тувим подменяет слово «локомотив» словом «машина», хотя о локомотиве вообще не говорится «машина» (если уж, то тогда оно меняет смысл на «машина» — нечто 'громоздкое, тяжелое'). Однако поскольку «локомотив» входит в класс 'машин', то эта замена особо не ощущается. Иначе представляется выбор у Евтушенко: «бухта» весьма слабо мотивирует 'разбушевавшееся море', еще меньше связано с 'бушующим морем' и с 'бунтом' слово «будто». Не подкрепленная семантикой и собственной звукогенностью лексика (мотивика) примера из Евтушенко показательна особо: звуковая организация, призванная озвучать мир текста, передается по другому каналу речи, хотя физически с ним и совпадающим. Это значит, что, чтобы ввести симультанность в речевое образование, требуется особая операция на языке, позволяющего использовать его в неязыковой функции (в случае звукоподражания — в функции шумового акустического потока).

Эффект, родственный кинематографическому контрапункту, имеется в *Петербург* Белого, написанном задолго до появления звукового кино. Самостоя-

тельный, возникающий как будто ниоткуда, звук «УУУУ-ууу-ууу...» появляется то в одних, то в других ситуациях, придавая им определенную окраску: то согласованную с их семантикой, то контрастирующую. Сам по себе (по записи) этот звук недискретен и вводится в текст романа как знак недискретности (постоянного присутствия) определенного аспекта романного мира. Как таковой, будучи образованием речевым, *Петербург* строится дискретно: язык заставляет автора вводить в роман нужные аспекты мира поочередно (а не одновременно). Повторяемость звука «УУУУ-ууу-ууу...» — не что иное, как очередной возврат к описанию этого именно уровня мира, и на самом деле является описанием ономапопеическим не названного иначе 'объекта' или 'персонажа' с постоянной семантикой 'революционных настроений России 1905 года'. Полностью симультанен он мог бы быть тогда, когда, не вытесняя собой иных называемых словами объектов, наличествовал бы в названиях этих объектов и, скажем, время от времени обретал полную свою самостоятельность. В том же виде, в каком он функционирует в *Петербурге*, его симультанность (постоянное присутствие) покоится на внешней презумпции симультанности и непрерывности.

Ввиду естественной дискретности речи, непрерывность и симультанность может создаваться только путем повтора, при этом как повтора семантического, так и формального (звукового, синтаксического и т. п.). При условии, что повторяемое в каком-нибудь своем аспекте тождественно повторяемому. На уровне мира этому условию отвечает повторяемость одного и того же признака (свойства) в разных объектах (ср. один из более ярких примеров — стихотворение Мандельштама *Золотистого меда струя из бутылки стекла...*, разбирающееся в 5.6). В случае самого речевого плана выражения формальный повтор должен хранить в себе память о своем пребывании в других семантических единицах и, повторяясь, передавать семантику прежней единицы единице, в которой он возобновляется. В данном отношении наиболее активен в литературе звуковой повтор. Вот начало стихотворения Пастернака *До всего этого была зима* из сборника *Сестра моя — жизнь*:

В занавесках кружевных
Воронье.
Ужас стужи уж и в них
Заронен.

Это кружится октябрь,
Это жуть
Подобралась на когтях
К этажу.

Отдельные элементы мира даны здесь разрозненно: «занавески» и их характеристика «кружевные»; «стужа» и ее оценка «ужас»; «стужа» и название месяца «октябрь» и т. д. Но эта необходимая речевая разрозненность тут если и не снимается, то заметно смягчается за счет звукового состава употребления слов.

«Ужас» и «стужа» объединены общим звуковым комплексом «УЖАС» и «СтУЖА» — «стужа» становится носителем 'ужаса' ('ужасной'), а «ужас» — 'студеным', носителем 'холода'. Кроме того, и синтаксически «ужас» является тут атрибутом «стужи». Однако это менее существенно, существенно то, что этот 'атрибут' являет собой как бы сущностное извлечение из слова «стужи» и играет роль его плана содержания, содержательного дубля. На фразеологическом уровне эта операция мотивируется распространенным 'похолодеть от ужаса', 'стынуть от ужаса'. Но и это не всё. Из «ужаса» и «стужи» вычленяется самостоятельный элемент «уж», который на уровне языка означает 'уже', т. е. является наречием, а на уровне возникающих вторичных единиц текста прочитывается как 'уж-змей' (чем затем и мотивируется появление элемента «на когтях»; более того, в народной мифосистеме «уж-змей» входит в одну парадигму с «вороном», тут в форме «Воронье»).

Аналогично объединяются «октябрь» и «жуть»: в приписанном «октябрю» глаголе «кружится» наличествует «уж», которое, в свою очередь, сосредотачивает в себе прежние 'холод' («стУЖи») и 'страх' (УЖас, «ЖУть»).

Одно целое составляет также и «кружевные» и «этажу»: все смыслы, накопленные комплексом «уж», выведены из этого отправного «кружевные» и сосредоточены в финальном «этажу».

Входящее в состав атрибута занавесок «кружевные» 'уж' читается как реализация ими семы 'ужас/уж', но еще не активной: этот «ужас» всего лишь «заронен». Подобно и в случае «этажа»: наличествующее в словоформе «этажу» 'жу' оборачивается реализацией затаенной 'жути'. В результате получается сюжет: 'постепенно жуть вселяется в дом', который выражен также и иным способом — нарративным, при помощи глаголов «в них Заронен [...] Подобралась на когтях к».

В данном тексте этот механизм и этот двойной (повторенный сюжет) интересны не тем, что смыслы одних мотивов и их имен передаются другим и создают некое семантическое целое, — с этим явлением мы сталкиваемся в поэзии повсеместно. Они интересны в другом отношении. Заметим, что мир данного текста состоит из двух сфер: внешней, наружной по отношению к 'дому', и граничной, уже принадлежавшей самому 'дому' («занавески», «этаж»). Обычный языковой уровень заставляет описывать отдельно 'внешнее' и отдельно 'внутреннее' с соответствующими указаниями на реляцию между ними, на их, скажем, сближение. Это и реализовано у Пастернака при помощи нарративов. Тем не менее звуковая организация языкового материала тут снимает эту лингвистическую разрозненность: свойства внешнего мира тут присутствуют уже в элементах, принадлежащих миру внутреннему и теперь лишь активизируются, выявляют свою сущность.

Еще выразительнее это явление наблюдается на смысловом уровне текста. Благодаря наличию слова «кружится (октябрь)» смысл 'кружения' теперь без труда обнаруживается нами и в других элементах мира: в «(занавесках) кружевных», в «Воронье» (воронам свойственно кружиться и летать стаями, что визу-

ально может быть воспринято как подобие черного кружева), а также в «жуть Подобралась на когтях» (где в 'подбираться', сходным по смыслу с 'подкрадываться', который отдаленно наличествует под видом 'вор' в «Воронье», можно усматривать и нечто аналогичное 'замысловатости' 'кружевов', и нечто родственное 'кружению, петлянию'). Кроме этого объединяются семантически: «Воронье», «ужас», «октябрь», «жуть» и «когти» как носители 'чего-то 'зловещего', связанного со 'смертью'; 'кружевные занавески' и 'этаж' — по признаку структурных свойств занавесочной ткани и многоэтажной постройки; «Заронен», «Подобралась», а также частично и «В занавесках» объединяются общим признаком 'неясности, неявности' и 'подозрения, сомнения'

Снятие раздела между внешними и внутренними элементами наблюдается также и на синтаксическом уровне. Во-первых, благодаря наличию предлогов «в»: «В занавесках» и «уж и в них» (где усилительная частица «и» вводит смысл, что «Ужас» вселился во что-то, в чем не должно бы было такого быть; не исключено также, что данное «и» подразумевает 'всюду и даже в занавесках' или в 'Я и даже в занавесках'). Во-вторых, за счет эллиптичности двух начальных стихов «В занавесках кружевных Воронье», подменяющих собой более отчетливое 'Сквозь кружевные занавески видно воронье' В-третьих, за счет анафорического, вводящего повтор и смысл отождествления «Это [...] Это [...]» во второй строфе. В-четвертых, за счет видовых форм обеих сфер мира: внешний постоянен — в первых двух стихах предполагается глагол 'есть', а в пятом — настоящее время глагола «кружится»; внутренний же связан со смыслом осуществления, свершения: «уж (= уже) и в них З а р о н е н», «П о д о б р а л а с ь».

В результате граница снята целиком: внешняя опасность присутствует в элементах внутреннего мира. Мир в обоих четверостишиях недискретен на всех уровнях его описания. Но мы уже говорили, что недискретность может получить свой смысл лишь на фоне дискретности. Поэтому в данном тексте дискретность не скрывается и выражена членением на внешнее и внутреннее, весь художественный эффект, вся художественная информация заключается тут как раз в 'устранении дискретности'

Конечно, утверждать, что данному тексту свойственна только недискретность, было бы неосторожно. Ему свойственна также и дискретность, но совершенно иного аспекта: не мира, а о п о з н а в а е м о с т и свойств этого мира. Опознаваемость же строится здесь по иерархическому принципу: сначала мы имеем неопределенное «воронье» и «кружева занавесок» (множественное число, средний род слова «воронье»; неявность признака 'опасность'); дальше появляется «ужас» и словоформа «стужи» (единственное число; родовое расчленение еще не однозначное, так как присутствуют и мужской и женский грамматические роды; явность признака 'опасность', но еще в его абстрактном варианте «ужас»); и наконец, «жуть» (единственное число; женский род; явность и конкретность 'опасности' — «на к о г т я х», где 'когти' позволительно читать как 'орудие смерти').

На композиционном уровне вторая строфа относится к первой как эксплананс к экспланандуму. Повторяя ее, она одновременно и эксплицирует ее содержание (это одна из причин отмеченной выше возрастающей опознаваемости и конкретности). Анафора «Это... Это...» является с данной точки зрения знаком семантического равенства (у Цветаевой тут могло бы быть двоеточие и конструкция типа «Воронье/Ужас: октябрь: жуть»). Атрибутированный способностью «кружиться», «октябрь» должен быть выводим из мотивики первой строфы. Кроме того, сам окруженный словоформами, содержащими зеркальное «уж — жу», он должен быть «центром» этого энантиоморфизма, т. е. играть роль трансформирующего и выявляющего сущность звена. В рамках данных строф «октябрь» как будто связан только со словоформой «когтях» по своему звуковому составу. Разгадка этого особого положения «октября» покоится как в корне «круг» в словах «кружевных» и «кружится», так и в этимоне самого слова «октябрь» — оно восходит к лат. *octōber* — буквально «восьмой», от *octō* — «восемь»

Будучи «восьмеркой», «октябрь» повторяет в себе и «кружева» и «кружение». Но это не обычная «восьмерка», а системная пастернаковская «восьмерка» или «8». В *Апеллесовой черте* она знаменует собой «восьмой номер» в «гостинице», где остановился поэт Гейне, и означает: «локус трансформации», «стихогенный локус», «вечность», «бесконечность». В других вещах Пастернака «восьмерка» — атрибут или даже сущностное содержание «зимы», «центр времени и мира», одним своим состоянием означающий «смерть», а другим — «выход в запредельное». Такова, в частности, метель в *Охранной грамоте* (глава 8 части первой), означающая переломный момент в жизни «Я» — отказ от прежних занятий и выезд в Марбург:

[...] Поднявшийся ветер стал шпарить февральскою крупю. Она ложилась на землю правильными мотками, восьмеркой. Было в ее яростном петлянии что-то морское. Так, мах к маху, волнистыми слоями складывают канаты и сети.

Введение «октября» в этот программный для раздела *Книга степи* текст означает еще и другое: будучи «восьмым», «октябрь» носит в себе числовое обозначение августа. Пастернаковский же «август» — месяц Преображения, при этом и «преображения» = «смерти-воскресения» пастернаковского «Я» и пастернаковского «поэта». Все самые существенные трансформации и преобразования лирического «Я» Пастернака (в том числе и Юрия Живаго — см. в его стихах *Август*) соотносятся как раз с «августом». В детстве в день Преображения Пастернак упал с лошади, которая его чуть не убила, сломал ногу, и это радикально повлияло как на его судьбу, так и на мироощущение. Отсюда мотив «августа» и «творчества» систематически сопровождается у Пастернака мотивом «хромоты» и «коня». Так вот, в последних строфах разбираемого *До всего этого была зима* и появляются мотивы «копыт» и «удил».

Очередной текст *Книги степи* — *Из суеверья* говорит о 'весталке' (видимо, Музе), которая «Как с полки, жизнь мою достала И пыль обдула», после чего следует выход в 'жизнь-поэтическую стихию'

'Весталка' и мотивы «копыт» и «удил» подсказывают, что «октябрь» мыслится тут также и как римский обряд жертвоприношения коня, т. е. Equus October — 'октябрьский конь'. Аналогичный обряд существует и у славян. Он связан с меной года, меной мира. Кроме того, славянский октябрь связан с Покровом и с Параскевой Пятницей, а в языческом варианте — с Мокошью. Зная этот контекст, теперь несложно понять наличный тут мотив 'ужа' ('змея') и трансформацию в «жуть». 'Уж', выходясь из 'кружев' и будучи таким же символом 'вечности' ('восьмерки'), выводится так же и из «Воронья» — птица и змея в народной культуре эквивалентны (см.: Цивьян 1984).

«Октябрь», таким образом, является тут трансформирующей катахрестической точкой, временно самой опасной — знаменующей собой 'смерть', но 'смерть', предполагающую 'перерождение' или пастернаковское «второе рождение». Вот поэтому в третьей строфе тот же «октябрь» выглядит уже иначе:

Что ни просьба, что ни стон,
То, кряхтя,
Заступаются шестом
За октябрь.

И в заключение этого разбора уместно еще напомнить, что мотив 'ужас/змея' в ином варианте повторяет тут открывающее весь сборник *Сестра моя — жизнь* стихотворение *Памяти Демона* и 'адскую' мотивику программного *Про эти стихи*.

Итак, дискретность одного уровня текста снимается на другом уровне организации этого текста (вторая строфа не аддитивна по отношению к первой — она ее повтор и экспликация). Тем не менее она не ликвидируется: «художественное» содержание текста возникает за счет обоих типов организации одновременно. Более того, языковой материал (равно как и мотивный состав) одного и того же текста подчинен нескольким организациям одновременно и поэтому подлежит многократному прочтению. Так, например, слово «кружевных» в стихотворении *До всего этого была зима* мы читали в разных сочетаниях, в разных парадигмах: раз в ряду слов с аналогичным звуковым составом, другой — в ряду мотивов с аналогичным признаком, третий — в парадигме родственных этимонов, иной раз — в парадигме родственных мотивов в системе Пастернака или в актуализованной Пастернаком системе культурных эквиваленций. Это значит, что в разобранном стихотворении Пастернака по одному и тому же материальному «каналу» передается несколько сообщений одновременно. Расчлененность на звуки и слова заменяется здесь расчлененностью на свойства звуков и слов, вместо синтагматической дискретности языкового материала появляется здесь дискретность иерархическая. И это именно обстоятельство способствует одновременной передаче «на одном канале» нескольких параллельных сообщений, а этим самым и передаче недискретного (нерасчлененного) состояния мира.

Но надо все-таки сказать, что литература не особо заинтересована имитацией недискретности и континуальности мира. Она не строит его копии, она мир моделирует. Мир же литературы прежде всего семантичен. Разработка семантики — ее экспликация или ее компликация — вот основная область литературы. Поэтому проблема дискретности или недискретности, соположенности или одновременности семантики и ее диахронических состояний выдвигается в литературе на первое место. Но она, что отчасти было показано на примере Пастернака, решается уже совершенно иными путями.

Пока же остановимся на другом, более простом — на связи с вводимым в текст миром.

Чтобы осуществить непрерывность и simultанность на уровне слова, лексика текста должна, как уже говорилось, повторить по крайней мере один из признаков называемого объекта, с одной стороны, а с другой — одним словом (одной единицей) назвать по крайней мере два разных признака объекта. Первое нам уже хорошо знакомо. Второе — частично (см. 3.1 и 5.0). Сюда же, по второму, относятся и операции на морфологическом уровне, на уровне, который позволяет создавать новые лексические единицы, относимые, как правило, к идеологизмам. Приведем два стиха из *Песни мирязя* Хлебникова:

Скакотствует плясавица вокруг весеннего цветка.

[...]

Низ же зарос грустняком.

Слово «плясавица» — не неологизм, оно архаично и означает ‘танцовщицу’. Но ввиду его редкого употребления и ввиду того что оно употреблено Хлебниковым, т. е. включено в систему его особо конструированной и особо понимаемой лексики, оно ‘перечитывается’ как неологизм, как контаминация двух слов: ‘танцовщица’, (‘танцующая женщина’) и ‘красавица’. Слово же «грустняк» — неологизм, окказионально созданный Хлебниковым. Но благодаря своей прозрачной морфологической структуре и благодаря вхождению в контекст ‘низ зарос...’, оно прочитывается как объединение в одной лексеме двух нормативных, обозначающих ‘лозняк, ивняк’ и ‘грустный’. Надо, однако, сказать, что и Хлебников не стремится к созданию ‘объемного’ мира. Хлебников, что уже неоднократно говорилось, — аналитичен. Поэтому его неологизмы, хотя и бывают ‘simultанными’, а этим самым иначе перекраивают семантическое пространство унаследованного языка, задаются совершенно иной целью — они стремятся снять план выражения и стать чистыми семами. Один из способов быть ‘семой’ — иметь прозрачную и понятную морфологическую структуру или, иначе, по тогдашней терминологии и поэтов и лингвистов, — прозрачную внутреннюю форму. То, что воспринимается нами как неологизм, у Хлебникова являет собой именно искомую внутреннюю форму, и это не «лексема», а ‘сема’, не единица речи (parole), а единица языка (langue). Точно так же поступает Хлебников и тогда, когда подменяет общепринятые слова своими (или диалект-

ными) без контаминации двух или более смыслов. Замена нужна исключительно из-за прозрачности их семантики. Ср. его предложения заменить такие слова, как «актер», «режиссер», «автор», и «поэт» следующими:

«Актер» — ‘ликодай’, ‘личага’, ‘лице-мен’, ‘тело-мен’, ‘ликоноша’, ‘облик-мен’, ‘рожух’, ‘ликавый’, ‘игрец’, ‘личар’, ‘ликарь’, ‘переоблач’, ‘перевоплащ’, ‘передеплащ’;

«Режиссер» — ‘воляр’, ‘волхв’;

«Автор» — ‘дей’, ‘делац’, ‘словац’;

«Поэт» — ‘небогрес’, ‘мечтистей’, ‘песниль’, ‘грезан’, ‘небеснязь’ (см. письма Хлебникова от 19 и 22 августа 1913 года к А. Е. Крученых в: Хлебников 1972, т. III: 5, с. 299–300).

Короче говоря, это слова с а м о д е ш и ф р у ю щ и е с я, и по идее должны вскрывать (эксплицировать) структуру называемого ими явления. Вместо того чтобы вводить симультанность на уровне мира, они вводят структуру этого мира (то же самое явление мы наблюдали, разбирая *Сестры-Молнии*). Хлебниковские структуры-неологизмы не распадаются на дискретный поток по другой причине: они стоят на месте ‘сем’ как одно целое. Будучи же в позиции предикатов, они, несомненно, распались бы.

В данном случае работает тот механизм рекуррентности, о котором говорилось в 5.10 Механизм, благодаря которому синтаксический предикат превращается в дублирующий атрибут и в сущностную его сему. Синтаксис не обеспечивает ни непрерывности, ни симультанности. Тут нужны внесинтаксические операции на этом же синтаксисе. Поскольку они довольно детально обсуждались в 5.10, здесь уместно о них только напомнить. Более же детальная и научно строгая разработка этой проблемы — дело будущего.

На фонетическом, морфемно-лексическом и синтаксическом уровнях несоответствие между недискретностью мира и дискретностью и линейностью языкового материала обычно почти не ощущается. Это несоответствие замечается лишь тогда, когда оно снимается, когда высказывание о мире перестраивается согласно требованиям мира. На уровне текста как значимой единицы это соответствие значительно заметнее: повествование об одном герое или событии прерывается и начинается повествование о другом герое и другом событии, протекающем параллельно первому. Чаше всего в таких случаях вводятся в текст инородные по своему статусу регулирующие восприятие читателя обороты типа: «в то время как», «одновременно», «а в другом месте», «тем временем» и т. п. Но возможно ли вообще преодоление линейности и дискретности на текстовом уровне? А если так, то при каких условиях?

Ответ, как нам кажется, довольно прост: текст или по крайней мере часть текста должны быть построены так, чтобы они описывали (изображали) или конструировали два или несколько явлений (миров, сообщений) одновременно. Осуществляется это тоже просто: текст с его миром включительно должен быть выражен на двух языках одновременно, причем тут должен совпадать план выражения языков и расходиться их семантика, т. е. это должны быть языки-

омонимы. Таковы многие тайные языки (от воровских жаргонов начиная) и таковы тексты эзотерических культур. Они либо рассчитаны на особое чтение, например по принципу палиндрома, в обратную сторону, или же реализованы в единицах с договоренным иным значением. В частности, таковы алхимические тексты-формулы реакций: на одном языке они читаются как некая сказка, а на другом — как описание химического процесса. Но тут надо этот аспект подчеркнуть особо, тексты эзотерических культур рассчитаны только на одно чтение, а не на два одновременно. Непосвященного вводят в заблуждение — выдают ему сказку (второй текст не только от него скрыт, но и не предполагается — не желательно, чтобы посторонний догадывался вообще о существовании тайного другого прочтения). Посвященному же адресуется второй, тайный, текст. Первый он может читать, но он функционирует в данном случае как несообщение. Нам же интересны тексты с двойным прочтением. О палиндромах мы уже говорили в 6.3. Перейдем теперь к образованиям не палиндромным. Сначала рассмотрим пример из Мирона Бялошевского — стихотворение *Затмение*, в котором легко наблюдается промежуточная форма между лексическим, синтаксическим и композиционным уровнями. Miron Białoszewski: *Zaćmienie*:

Zupełnie osobna fryzjerka
zupełnie osobna malarka drzwi
na parterze
zaćmiły się
wymijająco
zupełnią
o
zupelni
w zaokrągleniu do siebie
i na wzajem:
malarka drzwi fryzjerki
fryzjerka malarki drzwi

Мир здесь построен по зеркальному трансформирующему принципу. До момента трансформации он состоит из двух отдельных, автономных персонажей: «Совсем отдельная парикмахерша» и «совсем отдельная малярша дверей». При этом польское «osobna» — ‘отдельная’, может читаться и как ‘являющаяся особой личностью’. Их ‘отдельность’ выражается идентифицирующим атрибутом-профессией: одна из них ‘парикмахерша’, другая — ‘малярша дверей’ и значимым отсутствием взаимных связей. Критический момент — встреча и минование друг друга на «первом этаже» (буквально: ‘на уровне земли’ = прагматики, быта). После него, согласно лексико-синтаксическому уровню, произошла следующая трансформация: «малярша дверей парикмахерши»; так же теряет свою ‘отдельность/автономность’ и «парикмахерша», она, в свою очередь, теперь — «парикмахерша малярши дверей». Сообщая друг другу свои ‘атрибуты’, они потеряли свою первоначальную ‘личностность’ (слова «osobna» уже нет). Отправная разобщенность на уровне персонажей снята.

На композиционном же уровне текста создана такая ситуация, как 'встреча-совмещение', как 'взаимоналожение' встретившихся фигур (типа затмения солнца или луны). Это манифестируется, между прочим, седьмым стихом, состоящим из одного «о» (которое значит 'во время'). Данное «о» своим графическим начертанием реализует смысл прежней лексемы «затмилась» и предвещающей «совместностью». Позже оно само будет эксплицировано как «совместность» и «закругляясь в себе и взаимно». Само собой разумеется, что данный эффект совмещения обоих персонажей в одном текстовом плане выражения, тут в одном «о», возможен лишь при графическом восприятии текста — при его фоническом восприятии этот эффект будет потерян. Короче говоря, один и тот же контур, созданный 'встречей-совмещением', может читаться и как контур «парикмахерши», и как контур «малярши дверей», и как некая новая фигура, объединяющая свойства обеих. Кстати, данное явление хорошо известно по рисункам экспериментальной психологии, по графике, живописи (особенно у Picasso и Vasareli), по фотографиям и кино (так называемая «двойная экспозиция»). Однако, как мы уже сказали, это происходит на уровне самого мира. В рамках речевой реализации — только в графеме «о» и затем в двух последних стихах с их конструкцией удвоенной атрибуции.

Приведем теперь пример, где нечто аналогичное, действительно реализуется уже на уровне текста. Вислава Шимборска — *Усекновение* (Wisława Szymborska — *Ścięcie*):

Dekolt pochodzi od decollo,
decollo znaczy ścinam szyję.
Królowa Szkocka Maria Stuart
Przyszła na szafot w stosownej koszuli,
koszuła była wydekoltowana
i czerwona jak krwotok.

W tym samym czasie
w odludnej komnacie
Elżbieta Tudor Królowa Angielska
stała przy oknie w sukni białej.
Suknia była zwycięsko zapięta pod brodę
i zakończona krochmaloną kryzą.

Myślały chórem:
«Boże zmiłuj się nade mną»
«Słuszność po mojej stronie»
«Życie czyli zawadzać»
«W pewnych okolicznościach sowa jest córką piekarza»
«To się nigdy nie skończy»
«To się już skończyło»
«Co ja tu robię, tu gdzie nie ma nic».

Różnica stroju — tak, tej bądźmy pewni.
Szczegół
jest niewzruszony.

В первых двух строфах даны два исторических персонажа — Королева Шотландии Мария Стюарт и Королева Английская Елизавета Тюдор. Они даны разрозненно, в разных костюмах, в разных локусах (первая «пришла на эшафот», вторая — «в безлюдной палате»), но в одно и то же время. Разрозненность смягчается композиционным уровнем текста: обе первые строфы образуют энантиоморфную структуру — вторая строфа являет собой повтор первой, но с обратным знаком. На уровне мира это оборачивается вхождением обоих персонажей в одну и ту же парадигму, в которой они занимают зеркально противоположные (полярные) позиции. Содержание же этих позиций выражено костюмами обеих Королев. Костюмы, будучи атрибутами носителей, являются одновременно и сущностными двойниками носителей.

Костюм Марии Стюарт конституирует ее как 'жертву': «на эшафот» она пришла в «красной как кровотечение» «декольтированной рубашке», где даже 'декольте' — семантический повтор 'жертвы, казненного', и не только потому, что исторически в ритуале казнения обязывала обнаженная шея, а потому еще, что само название «декольте» означает 'отсечение головы, декапитацию' (лат. *dēcollo* — 'отрубить голову, обезглавить', *collum* 'шея', что и эксплицировано в первых двух стихах у Шимборской).

Костюм Елизаветы Тюдор, в свою очередь, конституирует ее как 'победительницу', а этим самым как 'казнящую'. Она — не в «рубашке», а в «платье», притом «белом», что повторяет смысл 'победы-торжества-торжествования'. Более того, ее «платье было победно застегнуто под подбородком и оторочено накрахмаленным жабо». 'Шея' тут не упоминается (подразумевается, что она старательно упрятана, что, в свою очередь, отсылает к фразеологизму 'втягивать, прятать шею, голову'), подменивший же ее «подбородок» — общекультурный символ 'власти, властности, воли'. А «накрахмаленное жабо» еще раз повторяет собой смысл и 'жесткости', и 'упрятанныости' и, кроме того, подспудно вводит смысл 'коварства, интриги' (польское название жабо-*kryza* восходит к нем. *Kröss* от *kraus* — 'кудрявый, курчавый, завитой', 'сморщенный, мятый'). Но 'крахмал' тоже повторяет смысл 'силы', — восходя к нем. *Kraftmehl*, он содержит в себе этимон *Kraft* — 'сила, мощь' и *Mehl* — 'мука'. Последнее, кстати, эксплицировано у Шимборской в реплике «*W pewnych okolicznościach sowa jest córką piekarza*» — 'В некоторых обстоятельствах сова оказывается дочерью пекаря' (с отсылкой, в частности, к мотиву Минервы).

Экспонирование «шеи» в случае Марии Стюарт и «подбородка» в случае Елизаветы Тюдор противопоставляет их по признаку 'сила духа' ↔ 'сила власти, физическая сила' («шея» в общеевропейской символике связана с 'духовной волей человека', с 'достоинством', что сохранилось в распространенном фразеологизме 'гнуть/не гнуть шею перед кем-нибудь, власть имущим или социально высшим', и в 'дать/надавать по шее' как оскорбляющем чью-то гордость акте). Это значит, что они противопоставлены друг другу как носители разных этик, разных мировоззрений и в итоге — разных идеологий.

Идеология — конструкция семантическая, и самое естественное ее выражение — речевое (текстовое). Третья строфа прерывает предыдущий повтор и является собой очередной повтор их обеих, но уже на ином семиотическом уровне, не на уровне материальных атрибутов, а на уровне языковых (ментальных) формул: «Думали хором». Этот повтор, эксплицируя неявную ‘этику’ первых двух строф, построен так, что все его фразы-формулы принадлежат одновременно обоим персонажам — и Марии Стюарт и Елизавете Тюдор.

Их формальное, словесное тождество, однако, мнимо: по одному и тому же материальному каналу (носителю) проходят два нетождественных содержания. Поэтому на самом деле эта строфа — не один текст, а совмещенных два разных текста с омонимным планом выражения. Но именно свойство слов, фраз, формул менять свой смысл в зависимости от ситуации говорящего и от их вхождения в более крупное семантическое целое (в контекст некоторого текста, в идеологическую систему и т. п.) при неизменности их материального состава (плана выражения) и дает возможность контаминированного недискретного образования.

Данный текст Шимборской интересен еще и тем, что он непереложим на сценическую форму: зритель видел бы два персонажа и слышал бы два голоса, а этим самым и два разных, хотя и подобных формально, текста. Этот текст возможен лишь в графической форме или, что нелегко реализовать, в форме декларации одним исполнителем, но ‘третьим’, безотносительным к персонажам текста.

Обычно два и больше персонажей (хор и другие эстрадные формы) произносят один и тот же текст как их объединяющий, снимающий их частные различия. Тогда текст возводится в ранг интерсубъективной (групповой, социальной) декларации и идеологии и конституирует такую группу как одну социально-идеологическую личность (такова, в частности, функция общих ‘хоровых’ молитв, с одной стороны, а с другой — жанров поэтической эстрады, особенно торжественной «художественной части» всяких годовщин в обрядности соцреализма 50-х и 60-х годов).

У Шимборской происходит обратное, и эта обратная операция требуется и от читателя. Слыша о д н о, он должен услышать д в а; и для каждой реплики отдельно и всего текста в целом ‘реконструировать’ системы, в рамках которых они формулируются, самое важное в этом случае — р а з ъ я т ь обе системы. Такая операция противоположна привычному поведению художественного текста, который, наоборот, пользуясь общим (омонимным) планом выражения, стремится объединить их семантику, создать общую для них неразъединимую «архисему» (по терминологии Лотмана — см.: Лотман 1970b и 1972).

У Шимборской удвоенность субъектов и их установок дана с самого начала. В третьей строфе она повторена еще раз в стихе ремарочного типа: «Думали хором». Это и гарантирует идентификацию разного в одинаковом. Существенно тут и еще нечто. Слово «Думали» вместо возможного ‘говорили/шептали’ Этим снимается произносимое слово, а вводится слово ментальное, идеологическое,

сращенное с носителем. В итоге Шимборска тут иронизирует не столько над словом и его неоднозначностью, сколько над ментальными структурами, пользующимися одними и теми же 'семами' или 'идеологемами'. Слово само по себе — беспризнаково, асеманлично и аидеологично. Семанлично его употребление, 'наше слово'. Этот статус слова вплоть до ментального тут таков же, как и статус «зернышка песку», которое только для нас, для воспринимающего субъекта, — 'зернышко' и 'песку' (см. разбор *Вида с зернышком песку* в 7.2).

В какой-то мере данному явлению родственно отношение к слову персонажей Достоевского. Их речь насыщена предполагаемыми возражениями и мнениями других лиц. Но эти другие присутствуют неявно — ни они, ни их возражения нигде не даются отдельно: все высказывание данного героя принадлежит исключительно ему одному. При таком подходе нет, собственно, надобности вводить других персонажей. Так, например, в *Записках из подполья* (особенно в части *Подполье*) мы имеем дело только с одним персонажем (сам себя он называет «парадоксалистом») и только с его монологом. Но его речь построена так, что в действительности он не один: его сознание включено в непрерывный и бесконечный спор как со своим собственным сознанием, так и с чужими сознаниями. Так снимается традиционное представление о разъединенности сознаний отдельных субъектов и так снимается требуемая языковыми средствами дискретность описания этих субъектов. Обратимся к разбору *Бедных людей* и *Записок из подполья*, произведенному Бахтиным (1972, с. 354–356, 357–358, 359):

В «Бедных людях» самосознание бедного человека раскрывается на фоне социально чужого сознания о нем. Самоутверждение звучит как непрерывная скрытая полемика или скрытый диалог на тему о себе самом с другим чужим человеком. [...] Мир героев мал, и они еще не идеологи. [...] Но глубокая диалогичность и полемичность самосознания и самоутверждения уже здесь раскрывается с полной ясностью.

«Отнеслись намеренно в частном разговоре Евстафий Иванович, что наиважнейшая добродетель гражданская — деньги уметь зашибать. Говорили они шуточкой (я знаю, что шуточкой), нравоучение же то, что не нужно быть никому в тягость собою, а я никому не в тягость! У меня кусок хлеба есть свой; правда, простой кусок хлеба, подчас даже черствый, но есть, трудами добытый, законно и безукоризненно употребляемый. Ну что ж делать! Я ведь и сам знаю, что я немного делаю тем, что переписываю: да все-таки я этим горжусь: я работаю, я пот проливаю. Ну что ж тут, в самом деле такого, что переписываю! Что, грех переписывать, что ли? "Он, дескать, переписывает!.." Да что же тут бесчестного такого?.. Ну, как я сознаю теперь, что я нужен, что я необходим и что нечего человека вздором с толку сбивать. Ну, пожалуй, пусть крыса, коли сходство нашли! Да крыса-то эта нужна, да крыса-то пользу приносит, да крысе-то этой награждение выходит, — вот она крыса какая! Впрочем, довольно об этой материи, родная моя; я ведь и не о том хотел говорить, да так погорячился немного. Все-таки приятно от времени до времени себе справедливость воздать».

[...] Слово с полемически утрированным чужим акцентом здесь даже прямо заключено в кавычки: «Он, дескать, переписывает!.. В предшествующих трех строках слово «переписываю» повторяется три раза. В каждом из этих трех случаев возможный чужой акцент в слове «переписываю» наличен, но подавляется собственным акцентом Девушкина; однако он все усиливается, пока наконец не прорывается и не принимает форму прямой чужой речи. Здесь, таким образом, как бы дана градация постепенного усиления чужого акцента: «Я ведь и сам знаю, что я немного делаю тем, что п е р е п и с ы в а ю... (следует оговорка. — М. Б.). Ну что ж тут, в самом деле,

такого, что перепи́сываю! Что, грех перепи́сывать, что ли? "Он, дескать, перепи́сывает! Мы отмечаем знаком ударения чужой акцент и его постепенное усиление, пока наконец он не овладевает полностью словом, уже заключенным в кавычки. Однако в этом последнем, очевидно чужом, слове имеется и голос самого Девушкина, который, как мы сказали, полемически утрирует этот чужой акцент. По мере усиления чужого акцента усиливается и противоборствующий ему акцент Девушкина. [...]

Приведенный нами отрывок можно было бы развернуть примерно в такой грубый диалог Макара Девушкина с «чужим человеком»:

Чужой человек: Надо уметь деньгу зашибать. Не нужно быть никому в тягость. А ты другим в тягость.

Макар Девушкин: Я никому не в тягость. У меня кусок хлеба есть свой.

Чужой человек: Да какой кусок хлеба?! Сегодня он есть, а завтра его нет. Да небось и черствый кусок!

Макар Девушкин: Правда, простой кусок хлеба, подчас даже черствый, но он есть, трудами добытый, законно и безукоризненно употребляемый.

Чужой человек: Да какими трудами-то! Ведь переписываешь только. Ни на что другое ты не способен.

Макар Девушкин: Ну что ж делать! Я ведь и сам знаю, что я немного делаю тем, что переписываю; да все-таки я этим горжусь!

Чужой человек: Есть чем гордиться! Переписыванием-то! Ведь это позорно!

Макар Девушкин: Ну что ж тут в самом деле такого, что переписываю!..

И т. д.

Как бы в результате наложения и слияния реплик этого диалога в одном голосе получилось приведенное нами самовысказывание Девушкина.

А вот еще выдержка из анализа начальных фраз *Записок из подполья* (Бахтин 1972, с. 391–392):

В исповеди «человека из подполья» нас прежде всего поражает крайняя и острая внутренняя диалогизация: в ней буквально нет ни одного монологически твердого, неразложенного слова. Уже с первой фразы речь героя начинает корчиться, ломаться под влиянием предвосхищаемого чужого слова, с которым он с первого шага вступает в напряженнейшую внутреннюю полемику.

«Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек». Так начинается исповедь. Знаменательно многообразие и резкая перемена тона после него. Герой начал с несколько жалобного тона «я человек больной», но тотчас же обозлился на этот тон: точно он жалуется и нуждается в сострадании, ищет этого сострадания у другого, нуждается в другом! Здесь и происходит резкий диалогический поворот, типичный акцентный излом, характерный для всего стиля «Записок»: герой как бы хочет сказать: вы, может быть, вообразили по первому слову, что я ищу вашего сострадания, так вот вам: я злой человек. Непривлекательный я человек!

Характерно нарастание отрицательного тона (назло другому) под влиянием предвосхищенной чужой реакции.

Разработанный Бахтиным механизм формально монологической речи Макара Девушкина и «парадоксалиста» показывает, из чего такая речь сделана (особенно хорошо это видно в случае расстановки акцентов и в случае перевода 'монолога' на 'диалог' «Чужой человек — Макар Девушкин»). Но заметим, что и эта речь и ее устройство — реальность мира *Бедных людей* или *Записок из подполья* и что как реальность она равносильна любому другому объекту внутритекстового литературного мира. Более того, такого типа речь, внутренне полемическая, — один из 'жанров' реальной (бытовой) речевой практики челове-

ка. Это значит, что у Достоевского она — не цель, а всего лишь средство, при помощи которого коммуницируется нечто другое. Кстати, как заметка Lahusen (1987, с. 31–32 и след.), у *Записок из подполья* три авторских инстанции. Одна из них обозначена в начале: «И автор записок и самые ‘Записки’, разумеется, вымышленны»; второй является сам «парадоксалист»; третья появляется в конце: «Впрочем, здесь еще не кончаются ‘записки’ этого парадоксалиста. Он не выдержал и продолжал далее». Итак, *Записки* всего лишь ‘показываются’ читателю; сами сообщением они не являются, наоборот, это они сообщаются как одно целое, как одна сплошная единица вместе с сочинившим их «парадоксалистом». Это значит, что тут менее существенно, что говорят записки парадоксалиста, и гораздо более существенно — как они это нечто говорят (ситуация такая же, как и в случае *Повестей Белкина* Пушкина, *Героя нашего времени* Лермонтова или *Записок сумасшедшего* Гоголя).

Не существенно поэтому, с кем полемизирует Девушкин или человек из подполья, существенно другое — как он этого «другого» конструирует. Сконструировав «другого», он заодно конструирует и ‘конструкцию самого себя в глазах этого другого’. Вот эта ‘конструкция меня другим’ и опровергается как Девушкиным, так и «парадоксалистом». Иными словами, эти герои Достоевского стремятся очутиться вне рамок «чужих конструкций». Вопрос теперь состоит в том, что же такое эти конструкции и как они опровергаются.

Отмеченная Бахтиным градация акцентов в слове «переписывать» — градация по возрастанию в нем «чужого голоса». Но спросим иначе — а что убывает? Первое употребление таково: «Я ведь и сам знаю, что я немного делаю тем, что переписываю; да все-таки я [...] работаю». Здесь отрицается не факт ‘переписывания’, а низкая оценка такого труда. Тем не менее «переписывание» сохраняет тут статус реальной деятельности, принадлежит к прагматическому миру, к фактам.

Второе употребление удвоено: «Ну что ж тут в самом деле такого, что переписываю! Что, грех переписывать, что ли?» Первое в этом повторе — уже не прагматическая реальность, а деятельность значимая, получающая статус социально-семиотического акта. Второе «переписывать» повышает ранг этой семиотики и локализуется в этико-идеологической сфере («грех переписывать, что ли?»). С физической деятельностью оно уже едва ли имеет что общее, кроме разве мены смысла на ‘писать — копируя — чужое’, за чем стоял бы смысл ‘не оригинальности’ или ‘не подлинности’ действия или действия ‘не продуктивного’.

Наметившийся в повторе семантический смысл ‘беспродуктивности’ или ‘бессмысленности’ окончательно утверждается в четвертом употреблении. «Он, дескать, переписывает!...» Частица «дескать» ставит под сомнение вообще существование физического акта переписывания. «Переписывать» лишается тут референтного значения, оно уже не слово, а чистая ‘оценка’, чистая ‘идеологема’. Появившиеся кавычки отчуждают всю эту фразу от Девушкина, не он ее автор, он только ее своим голосом воспроизводит, а интонацией выражает к ее содержанию свое отношение. Да и он сам в этой фразе из прежнего субъекта, «Я»,

наличествовавшего в форме «переписываю», становится объектом — «Он». Промежуточные формы — в удвоении — меняют первое грамматическое лицо на безличный инфинитив.

Таким образом, наблюдающаяся градация — это градация в сторону потери словом референтности и выход в сферу идеологии. Параллельно этому некая деятельность, теряя статус деятельности (продуктивного акта), эволюирует в ту же сторону — она ценна только как позиция в системе идеологем («грех»). И, наконец, сам деятель, субъект деятельности, превращается в объект, лишается своей субъектности. Для сконструированного «другого» Девушкин был бы 'субъектом', если бы стал чистой 'идеологемой' (ср. фразу этого «другого»: «наиважнейшая добродетель гражданская — деньги уметь зашибать»). В результате идеология, будь то некая доктрина, культура, литература или даже система языка, в этой концепции оказывается безреферентной, мнимой реальностью, но, самое существенное, — она лишает человека его субъектности. Вот такого «другого» и конструируют герои Достоевского (этот «другой» — всегда «идеолог»). Поставив же себя в рамки 'идеологии другого', эти герои тут же эту идеологию и дискредитируют (в частности, при помощи элементарного акта 'хочу/не хочу', единственного, который еще в состоянии конституировать их субъектность) и стремятся очутиться за пределами всякой идеологии. Вот это и есть, так сказать, «художественное содержание» диалогизованных речей (формальных монологов) персонажей Достоевского. Сама же их диалогичность или даже полифоничность — всего лишь средство, блестяще конструируемое Достоевским для своих героев.

Так объясняются и сплошные другие повторы в произведениях Достоевского. На примере *Записок из подполья* они детально прослежены в статье: Labusen 1987. На их основании автор очень близко подходит к изложенному основному механизму дискурса героев Достоевского.

Оба примера, из Шимборской и особенно из Достоевского, ведут к идее, что мотив или слово своим смыслом и своими значимостями обязаны тем системам, из которых они взяты и которыми они порождены. Понять такой мотив или слово можно лишь тогда, когда будет опознана их отправная система. На опознание систем, а не на словарное опознание слова или энциклопедическое опознание мотива, и рассчитаны данные тексты. Со всей остротой данная проблема возникает в другой области — в области интертекстуальных связей данного текста с текстами, накопленными культурой. В частности, это проблема и литературной цитатности. Еще более она усложняется в литературе (и всяком другом искусстве) XX века. Причины тут две: XX век, как говорилось, аналитичен и движется вспять культуры, эксплицируя унаследованный фонд мифологем, культурем или идеологем. Без опознания их источников такие тексты будут поняты только частично. Другая сложность состоит в том, что цитируемый источник часто односистемен с цитирующим (ср. интертекстуальность Ахматовой с Кузминым, Анненским или Мандельштамом; Пастернака с Маяковским). Более того, и в системе цитирующего и в системе цитированного равно успешно функционируют одни и те же мотивы или лексемы. И если, например, Пастернак

полемизирует с Маяковским, то может случиться, что эта полемика выражена омонимным мотивом или омонимным словом. Чтобы понять смысл такой полемики, и необходимо идентифицировать 'генезис' этих мотивов или слов, а этим самым и их не одинаковую семиотическую и смысловую нагрузку в их отправных контекстах (произведениях или авторских системах, поэтиках). Так, в *Охранной грамоте* один из ее персонажей — Маяковский — конструируется из мотивов и лексики поэзии самого Маяковского. Но Пастернак выбирает только те мотивы и только ту лексику, которая системна и в его собственной поэтике. В результате этот «Маяковский» получается 'удвоенный' — он и, так сказать, «автопортретен», и одновременно портрет, созданный на языке поэтики Пастернака. Аналогичным образом строит портрет Пастернака Ахматова в своем стихотворении *Борис Пастернак* («Он, сам себя сравнивший с конским глазом...») — он создан из пастернаковской мотивики, а иногда почти и из пастернаковских строк. Тем не менее это ахматовская модель поэтики (системы) Пастернака, так как вся эта мотивика с композицией текста включительно чисто ахматовская и имеющая у Ахматовой свои, не тождественные с пастернаковскими, значимости и смыслы. Интересно, что точно так же пишет портрет Ахматовой и Пастернак — в стихотворении *Анне Ахматовой* («Мне кажется, я подберу слова...»): есть в нем, так сказать, архимодель поэтики Ахматовой, но, одновременно, это и самостоятельный полноценный текст Пастернака, реализованный в рамках закономерностей своей собственной системы. Оба сближения поэтик полемичны и оба рассчитаны на дифференциацию систем, т. е. на показ их семиотической значимости. В итоге коммуницируются не некие частные сообщения, а языки, системы, поэтики. Искусство XX века поменяло местами язык и текст. Не текст общается при помощи языка, а язык — при помощи текста. При этом свой язык, своя система коммуницируется при помощи чужого текста, а чужая система — при помощи своего текста. Как правило, однако, в каждом тексте должны присутствовать по крайней мере две разные системы. Авторский текст оказывается в положении повторяющего чужое и повторяющегося в чужом (об этом аспекте интертекстуальности см. книгу: Смирнов 1985d).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Они просто их читают так же, как и всякую другую культурную реальность, реальность, в которой вещам и поведением положен свой строго определенный статус и смысл, не выполнение которого либо передвигает эти вещи и поведения на другой уровень данной культуры, либо же вообще выключает из сферы культурного. Вот несколько примеров. Одна и та же вещь в разных культурах обладает не одним и тем же статусом и не одним и тем же значением: «Семиотический статус украшений в Индии гораздо выше, чем в Европе. По свидетельству Л. А. Мерварт, показаться на глаза посторонним индийской женщине скорее можно без одежды, чем без уборов: "Глядя на белую женщину, идущую по улице гораздо более одетую, чем ее индусская сестра, но без украшений, индус часто высказывает мнение, что ей должно быть стыдно ходить по городу или деревне такой голой" Семиотический статус пищи у французов выше, чем у русских; японская чайная церемония более ритуализована, чем английское чаепитие и т. п.» (Байбурин 1981, с. 223). С меной контекста меняется и статус вещи: «Суть такого изменения в значимом нарушении прагматики, т. е. когда вещь используется не в соответствии с ее практическими функциями (например, топор, прислоненный к двери дома в русской деревне, означал, что хозяев нет дома, и т. п.). Знаковый эффект достигается за счет изменения характера связей между вещами, вхождения вещей в нестандартный контекст. В результате вещь превращается в знак, обладающий некоторой семантикой, не выводимой непосредственно из самой вещи, так как знание возникает при соотносении знака с объектом (или объектами), находящимися за пределами данной знаковой системы» (там же, с. 224). Другие примеры (там же, с. 224–225): «В Архангельской губ. сват кладет свою шапку и рукавицы не на лавку, как это обычно делается, а на воронец — откуда и узнают, что это сват. В Болгарии сват с той же целью выгребал угли в доме невесты. Отказ при сватовстве в Олонецкой губ. выражался тем, что сватам выливали в сани чашку квасной гуши ("с гушей возвратились"). В этих целях использовали старую борону. В случае согласия отец невесты наполнял бутылку рожью (Минская губ.). Болгары, живущие на юге России, о рождении мальчика сообщали тем, что, сзывая гостей, несли небольшую палочку; сообщали о рождении девочки, неся камышинку». А вот примеры на исключение из сферы культурного: «В свадебном обряде в том случае, если невеста не оказывалась целомудренной, на нее надевали хомут. Использование этого предмета в качестве такого знака оказывается возможным, вероятно, по двум причинам, соответственно допускает двоякую интерпретацию. Первая из них связана с тем, что хомут соотносил согревшую с миром животных, в котором не существует культурных запретов (и, в частности, правил, регламентирующих соблюдение невинности). Как способ наказания надевание хомута можно поставить в один ряд с другими символическими формами изгнания преступников из человеческого коллектива. Подтверждением такой интерпретации может послужить летописный рассказ об обрах, которые творили насилие женщинам дулебов, запрягая их в телегу. Восприятие чужой культуры как культуры людей, живущих "зверинским образом", — факт достаточно хорошо известный. [...] Любопытно, что один из наиболее распространенных способов символической изоляции и "изгнания" (сохранившийся до наших дней) — прекращение вербальной коммуникации с совершившим проступок — в своих истоках связан, по-видимому, с той же актуализацией противопоставления мира людей и мира животных, но уже по признаку наличия/отсутствия языка» (там же, с. 225).

² Об устройстве садов, о их статусе как произведения, моделирующего определенное миропонимание и определенным образом организующего восприятие и поведение посетителей, см. хотя бы в: Лихачев 1982а и б; Николаева 1975; Charageat 1978; Majdecki 1978.

³ Но тогда это уже не катастрофа и не драка, а м о д е л ь катастрофы или драки и, чаще всего, один из элементов более крупной текстовой единицы (пьесы-спектакля, фильма). Такие катастрофы могут устраиваться, так сказать, и не на специальной сцене, а в действительной обстановке (в пленэре, на улице) как специальные зрелища (именуемые хэппенингами). Одним из наиболее ранних такого типа зрелищ была специально устроенная в рекламных целях железнодорожная катастрофа поблизости города Waco в штате Texas 15 сентября 1896. Ее описание и анализ см. в: (wk) *Katastrofa kolejowa jako spektakl*, «Dialog», 1979, т. 3, с. 176–178.

⁴ Оторванные от своей бытовой функции (ср. частый запрет прикасаться к экспонатам), они тоже становятся моделями самих себя, это уже не столько вещи, сколько 'вещи о вещах' Или, во всяком случае, такой к ним подход предполагается самой ситуацией 'музей', 'выставочный зал' Их смысл обогащается еще и за счет оппозиции к бытовому представлению о 'музее' или 'выставке' как локусах, предназначенных для наиболее ценного, достойного хранения и экспонирования. Иначе говоря, в этом отношении данные локусы способствуют тому, что находящиеся в них вещи становятся не тождественными самим себе, по крайней мере на один ранг возвышают свою ценность в отличие от той ценности, какая им приписывается в быту. Музей, конечно, сам по себе тоже неоднороден: есть в нем локусы бытовые и 'экспонирующие', а 'экспонирующие' могут члениться на более ценные (особенно за счет ценности хранимых там экспонатов или исторических коннотаций данного зала) и менее ценные (эти, как правило, меньше, они носят проходной характер, слабее освещены, локализованы более удаленно и т. д.).

⁵ Ср. хотя бы пьесы так называемого театра абсурда, в которых имитируется бессодержательное, шаблонное (базирующееся на готовой фразеологии) словесное общение, или практику сигнализма (иначе: конкретной или графической поэзии), часто пользующейся, например, вырезками из газет, журналов, реклам.

⁶ Таковы, например, многие барочные зеркала, не предназначенные для того, чтобы в них смотреться, «слепые» окна и двери, вводимые ради симметрии. С другой стороны, таковы ранние радиаторы, внешний вид которых должен был скрывать фактическую утилитарную функцию и которые повышали свой статус за счет коннотаций, вызываемых сходством с рострами. См. пример анализа такого радиатора (Ролс-Ройса 1905) в: Panofsky 1971, с. 343–361, *Ideowi poprzednicy chłodnicy Rolls-Royce'a*.

⁷ Подробный разбор основных эстетических понятий см. в книге: Tatarkiewicz 1975. История понятия «искусство» (греч. *technie*, лат. *art*, польск. *sztuka*), история классификации искусств и история соотношения между искусством и поэзией прослеживаются в следующих главах этого труда: *Rozdz. I — Sztuka: dzieje pojęcia* (с. 21–61); *Rozdz. II — Sztuka: dzieje klasyfikacji* (с. 62–87); *Rozdz. III — Sztuka: dzieje stosunku sztuki i poezji* (с. 88–135).

⁸ В этих примерах слово «искусство» в польском переводе должно звучать как «*doswiadczenie*», перевод при помощи слова «*sztuka*» приведет к абсурду: «*sztuka (!) świadczy, że wodzie właściwe jest cieknać bez przeszkód od miejsc wysokich do miejsc niskich; «powietrze może być ciepłe lub zimne, w czym nas codzienna sztuka (!) utwierdza».*

⁹ Как говорят исследователи, Пикассо, например, «неоднократно повторял, что для него картина не существует до ее реализации, что он заранее не знает, какой будет конечный итог его работы. На протяжении творческого процесса картина "меняется как мышление" и она, по мнению Пикассо, варьируется также после окончания в зависимости от психического настроения зрителя. Не случайно многие кубические картины являются как бы вариантами одного произведения. Пикассо и в дальнейших этапах своего творчества сохранил этот динамический принцип создания изобразительного произведения: иногда десятки его картин возникали на основе одного центрального композиционно-тематического проекта, так что их можно рассматривать как самостоятельные варианты одной картины. Разумеется, что в свете такого понимания художественной работы и ее итогов понятие "оконченности произведения", "фрагмента", "наброска", "варианта" и т. д. приобретает иной смысл, чем в рамках традиционной эстетики. С другой стороны, также проблематика интерпретации произведения должна быть решена по-новому: произведение является не замкнутым комплексом данных значений, а как бы "партитурой", позволяющей разное индивидуальное "проигрывание"» (Grygar 1973, с. 73–74). Ср. также концепцию художника, излагаемую в: Данилова 1975, с. 9–13; Завадская 1973, с. 82–89. И еще одно замечание. Под закрепителем мы понимаем физическую субстанцию, дающую произведению воспринимаемую и передаваемую форму.

Например, камень или дерево в скульптуре, холст, краски в живописи, звуки в музыке, звуки и интонации в литературе, жесты и движения в балете и пантомиме, театре и т. п. Вычленение закрепителя имеет тот смысл, что во многих произведениях (особенно XX века) обнажаются и демонстрируются именно его свойства. Так, например, если живопись от Ренессанса по XIX век включительно тщательно скрывала наличие холста или физическое наличие краски, то в веке XX появляются картины, которые намеренно оставляют участки холста открытыми, незамалеванными, а краски накладываются на холст неравномерно — часто вообще рельефно, «струпьями». Кроме того, определенным закрепителям приписываются иногда определенные смыслы. Православная икона, например, не допускает масляных красок — она могла писаться лишь темперой. См. Флоренский 1972: *Иконостас*.

¹⁰ Подобным образом ведет себя, например, писатель Тригорин в *Чайке* Чехова:

ТРЕПЛЕВ (*входит без шляпы, с ружьем и убитой чайкой*). Вы одни здесь?

НИНА. Одна.

Треплев кладет у ее ног чайку.

Что это значит?

ТРЕПЛЕВ. Я имел подлость убить сегодня эту чайку. Кладу у ваших ног.

НИНА. Что с вами? (*Поднимает чайку и глядит на нее.*)

ТРЕПЛЕВ (*после паузы*). Скоро таким же образом я убью самого себя.

[...]

ТРИГОРИН. Хорошо у вас тут! (*Увидев чайку.*) А это что?

НИНА. Чайка. Константин Гаврилыч убил.

ТРИГОРИН. Красивая птица. Право, не хочется уезжать. Вот уговорите-ка Ирину Николаевну, чтобы она осталась. (*Записывает в книжку*).

НИНА. Что это вы пишете?

ТРИГОРИН. Так, записываю... Сюжет мелькнул... (*Прячет книжку*.) Сюжет для небольшого рассказа: на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку.

¹¹ С естественной нежесткостью художественного построения смыкается также и заданная «недоработанность». По этому вопросу см. у Лихачева (1973, с. 394, 396–396): «Искусство не основывается на измерении, — оно, как увидим, в основе своей "неточно" [...] В самом деле, известно, какую большую роль играет в искусстве некоторая доля неточности. Проведенная от руки чуть неровная линия лучше согласуется с эстетическим сознанием зрителя, чем вычерченная по линейке. Приведу и другой, более сложный пример. Бездушные подражатели XIX и XX вв. романскому зодчеству могут быть безошибочно отличены от подлинных произведений романского искусства именно своею неточностью, гладкостью, идеальной симметричностью. В подлинных произведениях романского искусства правая и левая сторона портала, особенно со скульптурными деталями, слегка различаются, окна и колонны неодинаковы. Хорошо известно, что капители в романских колоннадах часто различны, и иногда довольно резко, особенно в саксонском варианте романского стиля. Различаются и самые колонны — по камню, из которого они сделаны, по форме (витые, например, могут чередоваться с гладкими). [...] Однако общий архитектурный модуль и пропорции в целом не нарушаются. Восприятие романского строения требует от зрителя постоянных "поправок" Зритель как бы решает в уме задачу, обобщая и приводя к общему знаменателю различные архитектурные элементы. Он неясно ощущает за всеми различиями некую одну "идеальную" колонну, создает в уме концепт колонны созерцаемого им нефа, концепт окна данной стены здания или данного места стены, концепт портала, восстанавливает в сознании симметрию и создает среди неточностей реального здания некую его идеальную сущность, — притягательную все же своей некоторой неопределенностью, неполной осуществленностью, недосказанностью. Не только творец, но и его сотворец — рецептор, домысливающий произведение за творца, не создает законченного образа произведения искусства. Ни в коем случае не следует ограничивать объяснение этих неточностей техническими трудностями воплощения художественной идеи (например, трудностями резки одинаковых капителей) или тем, что в создании здания, в разных его частях участвовали разные мастера. Можно легко доказать, что различия не только эстетически допускались, но были и эстетически необходимы».

¹² Ср. цитированную выше (примечание 11) статью Лихачева, в которой вопросы восприятия разбираются в нескольких направлениях, а также ставится вопрос о взаимовлиянии литературы и восприятия как об условии развития литературы. Например: «Творческий акт искусственного в искусстве зрителя и неискусственного совершается на различных уровнях. Выделение "идеи" произведения искусственному зрителю дается более легко, чем неискусственному. Поэтому мало знакомый с искусством зритель больше нуждается в чистоте архитектурной отделки, правильности линий, аккуратности окраски и элементарной "отремонтированности" [...] Искусство средних веков потому и основывалось на стилистических канонах и этикете, что этим облегчалось не только творчество, но и восприятие художественных произведений. Благодаря стилистическим канонам возрастала "предсказуемость" явлений искусства. Выростала уверенность в осуществлении ожидаемого в рецепции воспринимающего. В XIX в. произошло отмирание если и не самих канонов, то во всяком случае самой идеи необходимости канонов как некоего положительного начала в искусстве, ибо восприятие стало достаточно высоким и отпала необходимость в едином "стилистическом ключе" для "чтения" произведений искусства. Воспринимающий искусство смог легко приспособливаться к индивидуальным авторским стилям или к стилю данного произведения» (Лихачев 1973, с. 396, 400–401). О разных способах восприятия художественного текста см. также: Лотман 1970 б, с. 34–36.

¹³ См. еще хотя бы следующую фундаментальную литературу по кибернетике и теории информации: Моль (Moles). 1966; Wiener 1961; Ashby 1963.

¹⁴ Возвращаясь к скульптуре, заметим, что там эта проблема выглядит совершенно иначе. Выбор среди возможных физических материалов свободен, но после совершения этого выбора скульптору приходится учитывать естественные свойства имеющегося материала (слоение, зернистость, формат и т. д.) и даже в какой-то мере подчиняться им. Наибольшую свободу предоставляют скульптору вязкие вещества (например, глина, гипс, воск), т. е. вещества, не обладающие устойчивой структурой.

¹⁵ См. хотя бы специальный номер журнала «Poezja» 1976, nr 6, сборник произведений и статей *Signalizacja. Awangardni stvaralački pokret*, Beograd, 1984, книгу P. Rypson, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa, 1989.

¹⁶ Вероятнее всего, подсудно здесь присутствуют мифологические смыслы 'гостиницы' как 'преисподней' (см. Фрейденберг 1982, с. 682) и 'слепоты' («бельма зеркал») как атрибута той же 'преисподней' (см. примечание 46).

¹⁷ Эта же идея положена в основу многих искусствоведческих концепций, хотя сама исходная «элементарная единица» нигде, собственно, не обнаруживается. Для большинства видов несловесной коммуникации такой исходной элементарной системы, по всей вероятности, вообще нет. Не исключено, что она устанавливается всякий раз заново — в соответствии с естественными свойствами используемого носителя и с допускаемым этими свойствами набором дифференциаций. Но этот исходный набор не замыкается на себе — он позволяет создавать другие наборы иного ряда (равноценные исходному и выступающие одновременно с ним). Архитектурное сооружение или музыкальная композиция покоятся на свойствах кирпичины или звука. И у кирпичины и у звука их всего четыре: длина, ширина, высота, толщина (если не учитывать веса, цвета и фигуры) и высота, долготы, громкость и окраска. Используя только эти свойства, можно построить целый ряд объектов, которые в свою очередь будут носителями новых дифференцирующих признаков — новой длины или длительности, новой высоты и т. п. Иначе говоря, из носителей одних признаков могут создаваться носители таких же, но не тождественно, или вообще новых признаков. Их конкретные соотношения могут образовать систему, но систему в пределах данной реализации (постройки, композиции). В другой реализации даже такая же система должна быть создана заново. Существенно еще и то, что с образованием новых признаков базисные не обязательно должны упраздняться — они могут состоять в одном ряду с новыми по принципу шкалы, противопоставления или эквиваленции (длина одной кирпичины может попасть на шкалу длины постепенно возрастающей на ее же длину, противостоять длине из нескольких кирпичин или стать ее эквивалентом). Ср., в частности: Porębski 1972 (rozdz: *Stryktury i morfizmy; Myślenie strukturalne; Obrazy i modele*); H. Husmann 1968 (rozdz: *Dźwięk i jego właściwości; Dynamika; Osobowość twórcy i duch epoki*).

¹⁸ С дискретностью речи сопоставим, по всей вероятности, эффект сдвигания цвета с объекта в живописи (ср. соскальзывающее пятно зелени с листа растения у Матисса, т. е. этот лист окрашен зеленым не по контуру, а как бы вопреки ему) или отрывание звука от объекта в кино (называемое звуковым контрапунктом) и перебрасывание его в другой кадр с совершенно иным миром-содержанием. Но эти эффекты стали возможны тогда, когда осозналась самостоятельная значимость отдельных свойств объекта и когда эти свойства получили характер не изображаемых, а описывающих (моделирующих) категорий.

¹⁹ В настоящее время этими вопросами занимается прежде всего психолингвистика, которая пока что сосредотачивается главным образом на звуко-символизме. См. например, следующую литературу: Леонтьев 1967; Лурия 1974 и 1976; Слобин, Грин 1976; Шестопалов 1976; Ревзин 1977 (особенно глава 6.1: *Работы по изучению поэтического языка, их смысл для литературоведения и лингвистики*); Kucz 1976; Журавлев 1974 и 1987

²⁰ Дифференцированность — не синоним дискретности; дискретный объект может оказаться внутренне недифференцированным, а недискретный — как раз дифференцированным. См. например, следующие рассуждения: «Непрерывный процесс передачи сообщений и сигналов разделится на большое число дискретных частей. Можно непрерывные величины квантовать с определенной степенью приближения в дискретных величинах. Далее можно было бы сказать, что для непрерывного алфавита число возможных сообщений, собственно говоря, бесконечно, оно поддается вычислению путем преобразования этого алфавита в дискретный. Непрерывный источник передает сообщение в виде волн. Количество информации здесь задано числом инструкций "да — нет", необходимых для выбора волновых видов сообщения из данного комплекса. Алфавит непрерывного источника дан, например, различением уровней амплитуды. При передаче сообщения речь идет о выборе из состояний источника волн. [...] Непрерывные сигналы, несущие сообщения, можно по-разному модулировать. Модуляция является изменением во времени одного из параметров физического процесса, несущего информацию. Сигнал должен иметь возможность принимать различные состояния [...] Можно модулировать световые или звуковые волны. Примером модуляции в частоте является игра на скрипке или человеческая речь. Наряду с этим можно выполнять модуляцию и в амплитуде или в фазе. Средством передачи информации служат основные или несущие колебания, на которых производится модуляция. На одном несущем основании можно передавать одновременно много сообщений, которые на выходе подразделяются как различные модуляционные функции. Примером модуляции может служить речь, изменение электрического тока в проводе, нервное возбуждение и т. д.» (Земан 1966, с. 93–95). Заметим еще, что эти же принципы наложения дискретной решетки на недискретный информационный поток извне лежат в основе восприятия внешнего мира биологическими организмами. Так, например, человеческий глаз обладает специализированными ячейками для восприятия световых прямых линий, вертикальных линий, линий нескольких других (наклонных) направлений, а кожа — отдельными приемниками тепла и отдельными приемниками холода, причем уже сами глаз и кожа (и другие чувства) тоже являют собой род дифференцированной дискретной решетки. См.: Dröschner 1971.

²¹ По этой причине сверхдолгие паузы (например, недельные промежутки между отдельными частями серийного фильма или радиомана) или сверхотдаленность (в случае разъятой на части живописной композиции) не входят в состав произведения и могут восприниматься только как внешние помехи в восприятии. Но тут уже возникает иная проблема — проблема оптимального времени и расстояния, которые могут поглощаться произведением, превращаться в компоненты его внутреннего мира.

²² Ср. следующие замечания о размере экрана и его значении для фильма: «Эйзенштейн в одной из своих работ вспоминает, как во время заграничного турне авторы советских фильмов были в 1920-е годы буквально потрясены, увидев свои ленты на значительно более крупных в ту пору зарубежных экранах. Дело здесь, конечно, еще и в том, что зрителями были авторы, которые слишком хорошо помнили каждый кадр и свое от него впечатление при просмотрах на относительно малых экранах. Обычный же зритель быстро адаптируется к той системе размера экрана, который ему предлагает данная демонстрация, и воспринимает не абсолютную величину изображений, а лишь относительную — друг к другу и к краям экранной поверхности. Такое восприятие величин предметов на экране свидетельствует о выключенности экранного пространства из окружающего его пространства реального мира.

Стремясь отождествить мир экрана со знакомым нам пространством реального мира [...] мы истолковываем увеличение или уменьшение размеров предмета на экране (смену плана) как увеличение или уменьшение расстояния от предмета до наблюдателя, то есть до зрителя. [...] В кинематографе [...] поле зрения представляет собой константную величину. Экранное пространство не может уменьшиться или вырасти. Именно рост детали при приближении к ней камеры в сочетании с неизменностью величины зримого пространства (это приводит к тому, что части предмета оказываются "отрезанными" краями кадра) составляет особенность крупных планов в кино. Это раскрывает нам значение границ кадра как особой конструктивной категории художественного пространства в кино» (Лотман 1973b, с. 37–38). А вот что говорит Арнхейм (за неимением русского перевода цитирую польский — Ванды Вертенштейн): «W kinie widz siedzi stosunkowo daleko od ekranu, obraz więc musi być duży. [...] W dużych kinach obraz jest większy niż w małych. Widzowie z pierwszych rzędów widzą oczywiście o wiele większy obraz niż widzowie z ostatnich rzędów. Nie jest wcale rzeczą obojętną, jaką wielkość ma obraz ukazujący się widzowi. Zdjęcie filmowe jest przeznaczone do wyświetlania w określonym powiększeniu. Kiedy ekran jest bardzo duży, albo kiedy widz znajduje się bardzo blisko ekranu, ruchy wydają się szybsze niż na małym obrazie, ponieważ w tym wypadku ruch musi przebyć większą przestrzeń. Ruch, który wydaje się przyśpieszony i zamazany na dużym obrazie, może na mniejszym ekranie okazać się najzupełniej prawidłowy i normalny. Od wielkości ekranu zależy, w jakim stopniu szczegóły obrazu są wyraźne dla widza; jest to oczywiście ogromna różnica, czy widzi się człowieka tak, że można policzyć kropki na jego krawacie, czy tak, że ledwie można go rozpoznać» (Arnheim 1961, s. 19).

²³ Существуют, естественно, так называемые «нулевые картины», полотно которых закрашено сплошь равномерным слоем и цветом. Внутренне такая картина не дифференцирована. Ее смысл возникает за счет других свойств: она становится частью (элементом) более крупного целого (типа «понятие картины» или «понятие искусства») и может читаться только в таком сверхкрупном контексте.

²⁴ Этому способствует и привносимая зрителем презумпция разнородности, которая и заставляет видеть разницу в «одинаковом» Другой случай, когда одинаковые компоненты объединяются и образуют некую фигуру или узор. Теряя свою самостоятельность как части, они все-таки — будучи дискретными — вводят в эту фигуру (узор) дискретность и по крайней мере динамизируют ее.

²⁵ Заметное отсутствие чего-то связано с проблемой умолчаний (о чем речь пойдет в главе 7.2). Здесь же есть смысл говорить о значимости именно позиции, об обращении внимания именно на нее: в картине окажется существенным, что не заполнен именно ее «центр» или ее «правый» либо «левый» угол, «верх» или «низ»; в литературном тексте особо значимы позиции «начала» и «конца» и смысл «текста без начала» или «незаконченного текста».

²⁶ Одна из наиболее интересных попыток определения такой единицы содержится в статье: Książek-Konicka 1977, s. 42–53. Неудовлетворительность предложенных там выводов проистекает от неразличения «элементарной» и «значимой» единиц. А ведь это далеко не одно и то же: если «элементарная» единица предполагает дальнейшую нечленимость, если она есть воспринимаемый дифференцирующий признак, то «значимая» — этот же признак, включенный в некую реляцию с другими и получающий в результате данной включенности некое значение (смысл), причем этот смысл всякий раз будет иной, так как он зависит от системы вхождения. Самый же плодотворный путь в сегментации художественного произведения открывает формула Смирнова (1985a, с) «повтор прекращенного повтора». Частичный её разбор см. в: Fargno 1987c, а примеры его применения в 5.10 и след. главах этого пособия.

²⁷ Часто, однако, мы имеем дело с рядом таких признаков, для которых не в состоянии найти соответствующего названия или которые мы не в состоянии воспроизвести каким-либо образом. Таков, например, отличительный признак — безошибочно нами угадываемый и визуально и по слуху — походки наших хороших знакомых. В этих случаях «название» лишь потенциально. Существенно, что данный признак мог бы быть назван.

²⁸ Индефинибилиями они перестают быть при попытках реципиента перевести это непосредственное (чувственное) восприятие на восприятие вербальное, т. е. при попытках вербализации полученной информации. Проблема осложняется еще и тем, что вычленяемые дифференциальные

признаки и их системность не выступают для нас в чистом виде — им присущи определенные коннотации (как общекультурные, так и индивидуальные, как осознанные, так и не осознанные).

²⁹Ряд ценных наблюдений над «поведением» смысла в механизмах рассматриваемого типа, но сформулированных в иных терминах, содержится в «Приложении» к статье: Левин 1966; ср. еще: Гиндин 1972. См. также работы, посвященные «мотивам» и их поведением в тексте с градациями включительно (под мотивами понимаются те или иные «признаки») в: Гаспаров, Паперно 1979; Гаспаров 1978; Лихачев 1977; любые из работ, посвященных литературным текстам, Жолковского и Щеглова; Jakobson 1975; Jan van der Eng 1978, 1981a, b; Shukman 1979.

³⁰Копия может, конечно, играть роль модели, если она будет рассматриваться не как еще один экземпляр объекта, а как объект, лишенный своих практических функций, т. е. если он будет переведен в статус условной единицы (см. 1.0 и примечания 3–6), способный нечто «описывать». Об условности как фундаментальном условии быть моделирующим средством см.: Arnheim 1961; Лотман 1970b и 1973b.

³¹Видимо, не случайно с половины 70-х годов распространенное раньше понятие «семантической структуры» и «семантической поэтики» начинает уступать место понятию «мотивной структуры» и «мотивной поэтики» (см. литературу в примечании 29).

³²О понятии кода в более исходном и одновременно в более расширенном смысле см.: Guiraud 1974; Eco 1972. В таком же смысле все чаще можно услышать о «поэтике фильма» или «поэтике кино», «поэтике живописи», «поэтике театра» и даже «поэтике поведения» (в быту).

³³В настоящее время существует уже огромное множество частотных словарей. Здесь, однако, укажем только на первые их опыты, где формировалось исходное представление о таком словаре и методах его составления: Левин 1966 и 1972a; Цивьян 1967; Минц, Аболдуева, Шишкина 1971.

³⁴Наиболее плодотворен в этом отношении подход, разрабатываемый Смирновым: см. его следующие работы: Смирнов 1977; Смирнов 1981; Дёринг-Смирнова, Смирнов 1982 и др., указанные в *Литературе*.

³⁵Чтобы получить некоторое представление о разнообразии теорий литературы, достаточно хотя бы ознакомиться с соответствующими статьями в КЛЭ или со следующими изданиями: *Возникновение...* 1975; *Академические школы...* 1975; *Поэтика. Труды...* 1982; Markiewicz 1980; *Teoria badań...* 1965–1981; *Współczesna teoria...* 1970–1973.

³⁶И тем не менее здесь необходима следующая оговорка. В таких выражениях, как «поэтика определенного автора», «поэтика определенного произведения», «поэтика литературного направления» и т. д., речь идет не о воззрениях на литературу (искусство) авторов этих произведений и не о взглядах, эксплицитно высказанных повествователем или героем произведения, а об извлечениях из разбираемых произведений их внутренних закономерностей (т. е. о реконструкции их «поэтики имманентной» — см. 2.4.2).

³⁷*Манифесты и программы русских футуристов. Die Manifeste und Programmschriften der russischen Futuristen. Mit einem Vorwort herausgegeben von Vladimir Markov, Wilhelm Fink Verlag. München, 1967, s. 50–52; Z. Barański, J. Litwinow, Rosyjskie manifesty literackie, część I (Przetom XIX i XX wieku), Poznań, 1974, s. 179, 180. Имеются еще: Z. Barański, J. Litwinow, Rosyjskie manifesty literackie, Część II i III: Lata dwudzieste XX wieku, Poznań, 1976, 1977; Z. Barański, J. Litwinow, Rosyjskie kierunki literackie: Przetom 19 i 20 wieku, Warszawa, 1982.*

³⁸Структурный подход к произведению систематически изложен в: Лотман 1970b и 1972; Mukařovský 1970; некоторые сведения о порождающей поэтике даны в: Faryno 1969; Źółkowski, Szczegółow 1969; см., кроме того, выполненные в рамках порождающей поэтики работы Жолковского и Щеглова, ук. в *Литературе*, и особенно Смирнов 1977 и 1987.

³⁹Если все эти проблемы отнести к «стилистике», как это делается в наших программах по *Введению в литературоведение*, предназначенных для вузов, то тогда «стилистика» стала бы просто синонимом «поэтики». В таком варианте «стиль» — не что иное, как совокупность всех свойственных данной эпохе черт литературных текстов (с необъяснимым тогда вычленением «стиховедения»). Поэтому предпочтительнее понимать «стилику» уже — как науку о способах использования свойств языка и речи в литературном произведении. «Композицию» же, видимо, удобнее всего расслнить на операции, производимые непосредственно на мире произведения (тогда это была бы композиция мира, в каком-то смысле родственная «режиссуре» в театре или кино

или «аранжировке» предметов на картине в живописи, и для фотографий и открыток), и операции на тексте (тогда это был бы раздел текстопостроения, организации самого высказывания), а их взаимозависимость позволяла бы отдавать более четкий отчет как в особенностях мира, так и в моделирующем характере текстовых конструкций. По этой именно причине в дальнейшем ходе книги проблематика традиционных «стилистики» и «композиции» рассматривается в главах, посвященных свойствам речи, свойствам мира и свойствам текстовых образований. Отметим еще, что в книге: Б. Томашевский, *Краткий курс поэтики*, изд. IV, Москва-Ленинград, 1930 в главу *Композиция* входят время и место, литературные жанры, школы и стили. Среди более новых пособий по предмету *Поэтика* или *Введение в литературоведение* в первую очередь хотелось бы рекомендовать читателю пособие: Chrzastowska, Wysłouch 1978.

⁴⁰ Термин «генология» мы вводим, руководствуясь польской литературоведческой традицией (польск. «genologia»). В русском литературоведении этот термин отсутствует, и нет там также такого не описательного термина, под которым подразумевалась бы наука о родах и жанрах (хотя сама наука и существует). Все необходимые сведения по этому кругу вопросов даются обычно в главах «Литературные роды и жанры» — как в учебных пособиях, так и в словарях литературоведческих терминов (равно как и в последнем варианте КЛЭ).

⁴¹ По принципу усложнения отдельных разделов «Поэтики» и по принципу различий между описанием, анализом и интерпретацией построено составленное М. Ю. Лотманом пособие-антология: *Учебный материал...* 1982. Среди распространенных в последнее время сборников интерпретаций и разборов см. хотя бы следующие: Лотман 1972; *Поэтический строй...*, 1973; *Лирическое стихотворение...* 1974; *Lyrika polska*, 1971; *Nowela. Opowiadanie...* 1974; *Sztuka interpretacji*, 1971–1973; Balcerzan 1971; Faryno 1972a; Krajka, Zgorzelski 1974, 1984.

⁴² Традиционные поэтики, строго говоря, излагают как раз правила построения связного текста и связного изображения (картины) мира, т. е. правила перевода или транскрипции внешнего мира на речевые средства. В живописи соответствием этих правил могут считаться правила проекции трехмерных объектов на двухмерную плоскость. Очень интересно и по-новому эта проблема поставлена в статье: Stempel 1977.

⁴³ С предельной четкостью эта проблема сформулирована в: Лихачев 1968.

⁴⁴ Процитированная выдержка сопровождается еще следующим примечанием 15 (Жолковский 1974, с. 26): «Проекцией пары сходных, но и различных вариантов ("смещение, пополам"/"примесь, половинчатость") в орудийную сферу является синтаксическая запутанность, выражающая у двух поэтов соответственно разные темы. Известна сбивчивость, а иногда и головоломная затрудненность синтаксиса Пастернака, особенно раннего, доводящего подмену синтаксических функций иногда до полной неразличимости, ср. хотя бы: "...Окутывай, опутывай, Еще и всклянь темно! Ночь в полдень, ливень, — гребень ей! На щебне, взмок — возьми! И — целыми деревьями В глаза, в виски, в жасмин! ", а также "Звезды летом", финал "Заместительницы" и мн. др. К проблеме синтаксической неоднозначности у Мандельштама внимание автора было привлечено посвященным ей докладом Ю. И. Левина, в частности, примером: «Все перепуталось и некому сказать, что постепенно холодеет, Все перепуталось и сладко повторять: Россия, Лета, Лорелея...» Ср. "опутывай/перепуталось" в предметной сфере (в этих же примерах)».

⁴⁵ См., кроме того, статью Л. Флейшман 1975, в которой, в частности, очень интересно поставлена проблема узнавания-неузнавания, понимания-непонимания (на материале прозы Пастернака): «Если сюжет "Детства Люверс" представить в виде маршрутной линии, конечными пунктами которой явятся "полнота" имени (Мотовилиха) — в начале — и "впечатление без имени" — в конце, то содержание "Детства Люверс" в принципе сведется к сопоставлению имени и называемого объекта, а стержневая тема — взросление героини — окажется неоднаправленным движением между непониманием и пониманием, узнаванием и неузнаванием, называнием и неназыванием, причем соотношение эпистемологических и вербальных категорий будет нефиксированным: понимание может повлечь за собой равно и называние, и невозможность назвать, — точно так же, как и непонимание (узнавание не может быть связано с непониманием, и наоборот). Отсюда неназывание становится столь же значащим актом, как и называние, а "знак" истолковывается как их результата. Неполнота соответствия слова и вещи трактуется динамически и утверждается как неустойчивость семантических параметров по отношению к объекту, к произносящему (или ре-

продуцирующему, или воспринимающему слово) субъекту, к другому слову с тождественным или нетождественным значением» (Флейшман 1975, с. 96).

⁴⁶ См. в связи с этим у Цивьян (1979, с. 201–202): «Категория видимого/невидимого рассматривается в аспекте ее соотношения с глазом = органом зрения. Очевидно, что здесь имеет место импликация глаз → видимое/невидимое, т. е. способность видеть обеспечивается наличием глаза, а не видеть — его отсутствием или дефектами (таким же образом можно выделить и другие отношения, связанные с пятью человеческими чувствами, например, ухо → слышимое/неслышимое и т. д.). Столь простое на первый взгляд отношение глаз → видимое/невидимое в реальном воплощении оказывается весьма сложным и многовариантным. [...]

Наличие глаза еще не обозначает наличие зрения (слепой глаз или вообще о с о б ы й глаз), а его отсутствие — отсутствие зрения (ср. внутреннее зрение или вообще особое зрение). [...] Видимое для одного может быть невидимым для другого — в этом проявляется непривативность оппозиции. Слепота принадлежит миру мертвых, более того, мертвые и живые не видят друг друга, и одним из условий обоюдного видения является с м о т р е н и е д р у г д р у г у в г л а з а (причина гибели Хомы Брута, посмотревшего на Вия; ср. на бытовом уровне: избегание взгляда, чтобы остаться незамеченным, и обратный способ — чтобы привлечь внимание). Эти особенности отношения глаз → видимое/невидимое приводят к выделению особого глаза как материального воплощения зрения, обладающего в связи с этим чудесным свойством изменения, мультиплицирования и т. д., и особого зрения, которое может существовать независимо от глаза». И еще там же в примечании 4 (с. 202) в связи с особенностью греческого слова *a-id* и **n-uid-*: «Отсутствие в и.е. **n-uid-* залогового противопоставления позволяет описывать д.-гр. Аид — нижний мир, царство мертвых, бог нижнего мира — двумя различными признаками: не видящий, т. е. слепой, и невидимый, имеющий в свою очередь два смысла: 1) недоступный видению представителей иного, верхнего мира и 2) не имеющий вида, формы, "безвидный", соответствующий хаосу (ср. библ. "и земля была безвидна")».

⁴⁷ Ряд интересных замечаний по этому вопросу см. в: Лотман 1969, особенно с. 222–223; а также в книге: Głowiński 1977, s. 76, 112, 130–131, где данная проблематика тесно связана со стилем (манерой) восприятия литературы, с одной стороны, а с другой — с категорией внутритекстового — «виртуального» — реципиента (читателя).

⁴⁸ См. хотя бы концепции Виттгенштейна, Леви-Стросса, Сэпира, Уорфа. В живописи на правах «немоделирующего» типа транскрипции долгое время воспринималась традиционная линейная перспектива. В XX веке пришлось заново открывать и доказывать ее условный, моделирующий характер. На эту тему см., например, следующие чрезвычайно содержательные работы: Флоренский 1967; Раушенбах 1975; Strzeński 1958; lub. 1969, 1974.

⁴⁹ Ср. хотя бы известный пример из *Песни последней встречи* Ахматовой:

Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки.

Или частое обыгрывание аналогичных нарушений бытовых правильностей в кинофильмах, где в свое время (с момента озвучения кино и перехода на иной тип актерской игры) они сыграли положительную «моделирующую» роль — как оппозиции к предшествующей эстетике немого кино (и особенно на уровне киноповествования и актерской игры, и актерского поведения), как выработка иллюзии «неусловности», с одной стороны, а с другой — нового «психологического» языка. Со временем, однако, оказалось, что это тоже условности и что психологизма тут не больше, чем в этикете, и кино постепенно стало редуцировать такие «обмолвки». См. на эту тему некоторые замечания в: Arnheim 1961 (rozdz. *Treść filmu*).

⁵⁰ По поводу сюжета ср. следующие размышления Лотмана (1973b, с. 85–86): «Все существующие в истории человеческой культуры тексты — художественные и нехудожественные — делят на две группы: одна как бы отвечает на вопрос "что это такое?" (или "как это устроено?"), а вторая — "как это случилось?" ("каким образом это произошло?"). Первые тексты мы будем называть бессюжетными, вторые сюжетными. С этой точки зрения, бессюжетные тексты утверждают некоторый порядок, регулярность, классификацию. Они будут вскрывать структуру жизни на каком-либо уровне ее организации — будь то учебник по квантовой механике, правила уличного

движения, расписание поездов, описание иерархии богов античного Олимпа или атлас небесных светил. Эти тексты по своей природе статичны. Если же они описывают движения, то это движения регулярно и правильно повторяющиеся, всегда равные самим себе. Сюжетные тексты всегда представляют собой случай, происшествие (не случайно определение сюжетного текста "новелла" происходит от слова "новость") — то, чего до сих пор не бывало или же не должно было быть. Сюжетный текст — борьба между некоторым порядком, классификацией, моделью мира и их нарушением. Один пласт такой структуры строится на невозможности нарушения, а другой — на невозможности нарушения установленной системы. Поэтому ясен революционирующий смысл сюжетных повествований и значение, которое построение этого типа приобретает для искусства.

Будучи по природе динамическим, диалектически сложным началом, сюжет в искусстве еще более усложняет структурную сущность произведения. Сюжет — последовательность значимых элементов текста, динамически противопоставленных его классифицированному строю. Структура мира предстает перед героем как система запретов, иерархии границ, переход через которые невозможен. Это может быть черта, отделяющая "дом" от "леса" в волшебной сказке, живых от мертвых — в мифе, мир Монтеки и мир Капулетти, знать и простолюдыне, богатство и нищета. Герои, закрепленные за каким-либо из этих миров, в сюжетном отношении неподвижны. Им противостоит (чаще всего — один) динамический герой, обладающий способностью преодолевать границу, пересечение которой для остальных героев немыслимо: живой, он спускается в царство теней, простолюдин — влюбляется в дворянку, бедняк — добывается богатства. Именно пересечение границы запрета составляет значимый элемент в поведении персонажа, то есть с о б ы т и е. Поскольку разделение сюжетного пространства на две части одной границей является лишь наиболее элементарным видом членения (гораздо чаще мы имеем дело с иерархией запретов разной значимости и ценности), то и пересечение границ-запретов, как правило, будет реализоваться не как однородный акт — событие, а в виде цепочки событий — сюжета».

И далее, где речь идет уже о сюжете как средстве, присущем исключительно искусству и моделирующем само понятие художественного произведения или жанра (с. 96): «[...] в основе всякого сюжета лежит событие, некоторый случай, противоречащий какой-либо из основных классификационных закономерностей текста или нашего сознания вообще. Сообщение "Иван ходит по полу" в бытовой ситуации не представляет собой свернутого сюжета, а "Иван ходит по стене" — представляет. Однако существенно не изолированное и абстрактное понятие события, а его соотношение с окружающими его конкретными структурами: рассказ о канатном плясуне, не ходящем по канату, столь же содержателен в сюжетном отношении, что и сообщение об обычном человеке, пробежавшем по канату. Новелла об артисте цирка, сломавшем ногу и не в ы с т у п а ю щ е м на арене, будет столь же сюжетна, как и рассказ о молодой девушке, случайно попавшей на съемочную площадку и вдруг сделавшейся кинозвездой, хотя в одном случае событие будет заключаться в том, что определенное действие не совершается, а в другом — совершается. Художественный текст живет в поле двойного напряжения: с одной стороны, он проецируется на некоторые типовые ожидания последовательностей элементов в тексте, с другой — на такое же ожидание в жизни. Герой волшебной сказки с помощью чудесного средства совершает невозможный подвиг. Это событие вполне согласуется с нашим представлением о нормах житейского опыта понятием *сюжет волшебной сказки*, но резко расходится с нашим представлением о нормах житейского опыта. "Естественное" в одном ряду, сюжетное событие оказывается "странным" в другом. Герой чеховской драмы не совершает необычных поступков, ведет на сцене обычную и обыденную жизнь. Это вполне согласуется с нашим понятием "так бывает", но резко расходится с представлением о законах театрального зрелища. Совпадение с одним рядом закономерностей художественно активно при расхождении с другим. Однако в зависимости от того, к какому из этих рядов тяготеет текст, возникает различный эстетический эффект». См. еще: Лотман 1986.

⁵¹ Поведение познающего субъекта в таком типе текстов родственно апофатическому познанию Божественного в теологии. По изложению Лосского, «Апофатический (или негативный) путь богопознания есть мысленное восхождение, постепенно совлекающее с объекта познания все его положительные свойства, дабы совершенным незнанием дойти в конце концов до некоторого познания Того, Который не может быть объектом знания. Можно сказать, что это интеллектуальный опыт бессилия, поражения мысли перед запредельностью умопостигаемого». И далее: «Путь от-

рицаний, которым мы идем к созерцанию, описан в пятой книге *Стромат*. Сначала он показан как "геометрический анализ". Приняв за объект какое-либо тело, упраздняем путем абстракции его объем, поверхность и длину и получаем некую точку. Упразднив затем положение этой точки в пространстве, ее τόπος, мы приходим к понятию умопостигаемой монады, с которой совлекаем все, что может быть приложимо к существам умопостигаемым, и только тогда приближаемся к известному понятию о Боге» (Лосский 1975, с. 95 и 98).

⁵² Тут хотелось бы обратить внимание еще на две проблемы. Одна из них та, что персонаж — явление историческое, т. е. возникающее на определенном этапе развития письменности и в определенных семиотических условиях. См., в частности, главы *Идеализирующий биографизм XVI в., Кризис средневековой идеализации человека в житийном жанре и От исторического имени литературного героя к вымышленному* в: Лихачев 1970. Вторая связана с границей между «биографическими» и «фиктивными» (литературными) построениями. Одни и другие — с современной точки зрения — дают смоделированный жизненный путь в рамках определенной моделирующей системы. Но в случае литературы этот «путь» получает еще одну функцию — моделирующую. Кроме того, литературный персонаж от реального лица отличается еще отсутствием референтности. Это явление было известно и старым поэтикам, особенно в случае осмысления проблемы превращения «истории» в «фабулу». Вот что, анализируя мысль Сарбевского, говорит Зёмэк (в другом варианте см. примечание 90):

«[...]»fabuła" jest jakby całością w poemacie, całością zawierającą argument, który zawiera historię: "fabula vero est tertia quendam historia ex utroque conflata" Sarbiewski objaśnia to przykładem: "Historia wygląda tak: Ulisses żegluguje. Argument tak: Mąż pewien lub bohater żegluguje. Fabuła poematu tak: Ulisses pojęty jako bohater żegluguje. Fabuła zatem, jak stąd widać, poprawia w pewnym stopniu naturalne braki historii właśnie dzięki sztuce poetyckiej, tak jak but zewnątrz uzupełnia przy pomocy sztuki szewskiej ułomną czyjaś nogę"

Znamienne, że "historia" dla Sarbiewskiego to: "Ulisses", natomiast argument to: "mąż pewien lub bohater", a nie na odwrót. Oczywiście autor *Poezji doskonałej* nie utożsamiał "historii" z prawdą. Do "historii" zaliczał zdarzenia autentyczne lub fikcyjne w takiej ich wersji, jaka składa się na naszą wiedzę o naturze i kulturze — na wiedzę już stematyzowaną. Na poziomie "argumentu" ustawiał Sarbiewski etyczno-estetyczną kwalifikację bohatera, możliwość uporządkowania "historii" wedle zamierzonego planu. "Fabuła" natomiast jest już wyposażona w środki językowe sztuki poetyckiej, która artykułując to, co zawierał argument, poprawia zarazem defectum naturalem historie» (Ziomek 1980, s. 76–77; Sarbiewski cyt. wg: M. K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej czyli Wergiliusz i Homer [De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus]* Wrocław 1954, s. 30 [60]).

Небезынтересно отметить, что этот механизм превращения истории в литературу и исторического лица в героя положен в основу реляции «Мастер — Пилат» (в отличие от Иешуа именно Пилат к концу романа именуется «героем») и в основу становления Бездомного как писателя (ученика Мастера), постепенно переводящего услышанное и увиденное во сне в «текст». На тему этого уровня *Мастера и Маргариты* см.: Фагуно 1985а.

⁵³ Ср. примеч. 52 по поводу *Мастера и Маргариты* и мотив «неумения» писать профессиональными писателями, выведенными в романе. Ср. еще «цирковой» мотив «умения-неумения» у Маяковского, в частности, в его декларативном *А вы могли бы?* Другой тип «неумения-непонимания» стоит за фигурой доктора Ватсона в рассказах Конан Дойла о Шерлоке Холмсе: там «непонимание» повышает ранг индивидуальной проницательности и создает культ дедуктивного метода и рационализма. На тему функций смехового поведения, лицедейства и юродства в русской культуре см.: Лихачев, Панченко, Понько 1984; Смирнов 1980; в связи с разнообразными способами построения литературных персонажей см. еще: Лотман 1966 и 1975; с этой точки зрения написана биография Пушкина, см. Лотман 1982 и польск. перевод: *Aleksander Puszkina, Warszawa?* 1990.

⁵⁴ Ср., например, у Мейлаха (1975, с. 35, в примечании 5): «Сюда относятся такие факты, как например, "охота за именами" у некоторых австралийских племен, архаический ритуал угадывания брахманом исконного имени родившегося ребенка, первоначально связанный, вероятно, с определением его кастовой принадлежности, выбор имени, детерминированный святыми и т. п. [...] В бытовых именах глубинное содержание обычно оказывается либо полностью вырожденным ("хоть горшком назови, только в печку не ставь"), либо уступает место обывательским или шарла-

танским теориям "О влиянии имен на характеры людей", столь остроумно пародируемым Стерном в истории наречения имени Тристрама Шенди: "Но мой брат [...] утверждает, будто от имен, которые даются при крещении, зависит гораздо больше, чем воображают люди невежественные. От самого сотворения мира, — говорит он, — никогда не было совершено ничего великого или геройского человеком, носящим имя Тристрам; он даже утверждает, Трим, что с таким именем нельзя быть ни ученым, ни мудрым, ни храбрым" (кн. IV, гл. XVIII, а также во вступлении и гл. VIII этой же книги)».

⁵⁵ Ср. замечание Гуревича при анализе ссоры между Кримхильдой и Брюнхильдой в *Песне о нибелунгах*: «Нужно еще учесть, что в ту эпоху слово сохраняло магическую роль; верили, что оно способно воздействовать на человека, которому адресовано, и подобно тому, как похвала может быть благотворной для его существа, хула оказывает на оскорбленного свое зловерное влияние. Внутренняя целостность личности могла пострадать от уничижительной клички. Это делает более понятной бурную реакцию Кримхильды» (Гуревич 1976, с. 302–303). Одна из наиболее древних креативных концепций слова вообще известна в виде евангельской формулы «В начале было Слово». Ее разбор см. в: Roniatowski 1970 (особенно часть II, главы I–VII, с. 97–275).

⁵⁶ Мы говорим «даже» потому, что в XX веке поэтический портрет (портрет иного поэта) строится по другим принципам, чем в веке XIX, а кроме того, Пастернака принято считать за наиболее конкретного, «материального» поэта (так его видела, кстати, и сама Цветаева в своих литературных эссе). Сопоставительный анализ двух стихотворных портретов — Пастернака *Анне Ахматовой* и Ахматовой *Борис Пастернак* — и некоторые замечания о поэтическом портрете XIX века даны в: Faruno 1976, s. 52–66.

⁵⁷ Ср. примечание 46; о связи 'узости' («шелочка») с силами хаоса см. выдержку из Топорова 1973 в 5.5; о мифологическом смысле мокроты и ее хтонических коннотаций см. Иванов, Топоров 1965, с. 113–118, 140–155 и др. В этом контексте значимость получает выбор глагола «погасал» для «взора» как признак отсутствия 'огненного' начала в Ставрогине: выбор «рубашки» в сравнении «бледнел как рубашка», которая ассоциируется с мифологической 'смертельной рубашкой' Прерванный же, так называемый «отказной» (см. Белобровцева 1978), жест Ставрогина должен читаться в соотношении с другими жестами в романе и их особой систематикой у Достоевского и имеет, по всей вероятности, прямое отношение к «удвоениям» поведения героев Достоевского, о которых речь в 4.8.

⁵⁸ Комментарий В. М. Жирмунского в: А. Ахматова, *Стихотворения и поэмы*, Ленинград 1976, с. 517. Там же Жирмунский приводит ряд примеров из стихов В. Брюсова, Вс. Князева и Ф. Сологуба с мотивами «пути в Дамаск». Обратный Ахматовский путь «из Дамаска» может содержать также и полемику с традиционными толкованиями этой темы.

⁵⁹ А вот пример этнографического порядка — из повести Мысльевского *Голый сад* (Wiesław Myśliwski, *Nagi sad*):

Dzien zapowiadał się gorący, więc zdziwiło mnie trochę, że się nie może bez kapelusza obejść.

— Bierzesz kapelusz? — powiedziałem. — Na taki upał kapelusz bierzesz?

Spojrzał na mnie przenikliwie.

— A jak się uklonimy? Najmądrzejsza głowa kapeluszą nie zastąpi.

Więc kiedy nałożył ojciec jeszcze ten kapelusz — stała się niedziela w izbie, że nawet matka inna nam się wydała [...]

Костюм (тут — шляпа) даже превышает достоинства носителя («умнейшей голове шляпу не заменить»). Более того, без соответствующего атрибута невозможно воздать должных почестей другому человеку. Оговоримся, что данную деталь из повести Мысльевского мы рассматриваем как тонко подмеченный реальный факт из крестьянского поведения, а не как элемент структуры этой повести, куда он вводится и по многим другим соображениям.

⁶⁰ Для лирики XIX века характерны частые жалобы на несовершенство языка и его ложность. Вместо языка может тут постулироваться «язык любви», некий абсолютный «истинный язык» (например, у Пушкина) или молчание, но молчание как некая универсальная категория мистического порядка (например, у Тютчева, у которого само понятие молчания вводится на латинском языке, что и переводит его в особый ранг молчания-постижения). За всем этим стоит, однако, понимающий, осознающий субъект. Несовершенство языка — результат более глубокого осознания или понимания, для выражения которого следовало бы изобрести или получить (см. 3.2) некий

новый язык, но все-таки язык аналогичный (хотя и иного ранга) имеющемуся. Лирический же субъект XX века не нуждается в особом языке — его средство выражения заложено в нем самом, в подязыковой организации (т. е. в его биологическом организме — см. также 4.7 и 5.5, 5.6, а об умолчаниях в 7.2).

⁶¹ Разбирая теоретические взгляды Эйзенштейна, Вячеслав Иванов показывает заинтересованность глубинными биологическими уровнями восприятия мира не только Эйзенштейна, но и других художников XX века (например, Мандельштама), а также приводит ряд высказываний по этому поводу многих исследователей искусства и вопросов коммуникации вообще (например, Эйхенбаума, Флоренского, Бернштейна, Колмогорова). Чтобы составить хотя бы элементарное представление о данной проблеме, приведем две выдержки из этой книги.

«Одной из главных особенностей мысли Эйзенштейна [...] было стремление понять исходные начала каждого явления. Он много раз подчеркивал ранний возраст кино, объясняя этим свои сравнения кино с архаичными формами культуры. При занятиях связью между звуковыми и зрительными восприятиями, важной для эстетики кино, Эйзенштейн начинает с их биологических предпосылок. Из еще не напечатанных дневников [...] видно, что эти истоки уже тогда он искал в первоначальной недифференцированности мозга, т. е. всеобщего, универсального мозга, с еще нерасчлененными восприятиями на низших ступенях эволюции. [...] Эйзенштейн занимал "период, когда еще глаз нет", когда "зрения нет", как писал в те же годы Мандельштам в стихотворении [Ламарк. — Е. Ф.], посвященном в точности той же мысли и кончающимся образами, которые построены на перекличке восприятий разных (как бы еще не дифференцированных) органов чувств на начальных ступенях эволюции. [...] Немногом меньше года после публикации стихотворения Ламарк Б. М. Эйхенбаум, набрасывая тезисы к докладу *О Мандельштаме* (14 марта 1933 г.), писал о Мандельштаме: "биологизм его не антиисторичен и поэтому не асоциален" Он раскрывал "биологизм как визионерство и как широкий семантический круг для я". И страницей далее: «П. А. Флоренский, высказавший в 1924 г. точки зрения на семиотику изобразительных искусств, весьма близкие к Эйзенштейновским, давал им биологические объяснения, почти дословно совпадающие с высказанными одним и двумя десятилетиями спустя идеями Эйзенштейна: "Мысль о зрении как осязании высказывалась неоднократно и, в частности, поддерживается сравнительно анатомически и эмбриологически: глаз вместе с другими органами восприятия происходит из того же зародышевого листка, что и кожа, орган осязания; в этом отношении глаз и кожа представляются попавшими на поверхность тела органами нервной системы. Несколько огрубляя дело, можно сказать, что организм одет в один сплошной нерв, облечен в орган восприятия, т. е. в живую душу. Глаз есть тогда некий узел утончения, особенно чувствительное место кожи с частной, но особенно тонкой решаемой задачей"» (Иванов 1976, с. 56–57, 58, 59–60; Эйхенбаум цитируется по изданию: Б. М. Эйхенбаум, *О Мандельштаме* [в:] «День поэзии», Ленинград, 1967, с. 168).

⁶² Напомним, что цикл открывается подчеркнутым упоминанием глаз. В контексте примечания 61, мы имеем тут дело с явной обратной эволюцией к истокам чувств восприятия. Ср. еще замечание Эйзенштейна: «Есть период, когда еще нет глаз, и они вырабатываются в процессе дифференциации осязания как частный случай осязания. Другая сфера осязания вырабатывается как вкусовой определитель. Третья — как слуховой и т. д.». С. М. Эйзенштейн, *Избранные произведения*, т. 4. Москва, 1966, с. 327. У Иванова (1976) эта цитата воспроизведена на с. 59.

⁶³ Для барокко вообще было характерно «выпячивание» тела наружу, намеренное его увеличение, также при помощи одежды. Как и в других случаях (например, в расстановке зеркал в интерьерах, долженствующей менять местами внешний и внутренний мир, т. е. вводить пейзаж вовнутрь помещений), так и в случае тела проявляется тенденция барокко к устранению границ между внутренним и внешним, к выходу наружу, к публикации интимного и т. п. О разных функциях зеркал в культуре см.: Данилова 1984, с. 204–212; Лотман 1981b; Wallis 1973; ряд статей в выпуске *Труды* 1988.

⁶⁴ См. комментарий в: Достоевский, т. 7, с. 366: Эта отсылка к «капернаумам» связана с первоначальным замыслом Достоевского — с романом *Пьяненькие*, часть заготовок к которому вошла потом в *Преступление и наказание*. Название *Пьяненькие* должно было, по-видимому, вводить мифологические коннотации 'питья-пьянства' как 'пребывания в преисподней'. Интересен и тот факт, что в *Пьяненьких* и черновых записках к *Преступлению и наказанию* для хозяев Сони предполагалась фамилия «Ухватовы», навеянная, по мнению комментатора, статьей А. Н. Афанасьева

Религиозно-языческое значение избы славянина. Эта статья и толкование ухвата упоминаются в *Селе Степанчикове*: «Намедни прихожу — лежит книга; взял из любопытства, развернул да три страницы разом и отмахал. Просто, брат, рот разинул! И знаешь, обо всем толкование: что, например, значит метла, лопата, чумичка, ухват? По-моему, метла так метла и есть; ухват так и есть ухват! Нет, брат, подожди! Ухват-то выходит, по-ученому, не ухват, а эмблема или мифология, что ли, какая-то, уж не помню что, а только что-то такое вышло... Вот оно как! До чего дошли!»

За отказом от «Ухватовых» стоит, по всей вероятности, отказ от однозначной связи только с 'бесовским' началом. Тогда как «Капернаумовы» сохраняют и коннотации, предполагавшиеся «пьяненькими», и вводят к тому еще евангельские коннотации, т. е. отсылают и к мифологии и к развращенности. Кстати, в главе *Иван-Царевич в Бесах* разоблачающийся Верховенский настойчиво показывается как «пьяный», т. е. как 'бес'. В этом мифологическом плане тема пьянства решается так же, например, в образе подземного Царя в поэме-сказке Цветаевой *Царь-Девуца* и, конечно же, в *Москве-Петушки* Ерофеева (разбор последних см. в: Гаспаров, Паперно 1981; Geisser-Schnittmann 1989).

⁶⁵ Если учесть, что болезнь у Пастернака часто связывается с поэтическим творчеством, то нельзя не учитывать и такой возможности, что в данном случае имеет место воскрешение (скорее всего, интуитивное) или активизация (через народную традицию) древнейших связей Муз именно с болезнью. Как показывает Топоров на материале древнегреческой, византийской и русской заговорно-ритуальной традиции, определяющим для Муз является «б о л е з н ь» (ср. трясуха, трясовица и т. д.) и и с ц е л е н и е, с одной стороны, и п о э т и ч е с к о е т в о р ч е с т в о (пение, пляска, т р я с е н и е) — с другой» (Топоров 1977, с. 51). Там же Топоров указывает на стихотворение Ахматовой *Муза* из цикла *Тайны ремесла*, в котором связь Музы с признаками болезни («лихорадка», «оттреплет») наблюдается в чистом виде. Ср. еще частые у Пастернака мотивы «дрожжи», «сотрясений», «содроганий», «трясения» и т. п.

⁶⁶ Здесь уместно иметь в виду устойчивую у Достоевского каламбурность в именовании читаемых его героями газет «Голос» и «Волос», активизирующую 'неблагопристойные' ассоциации, что, в частности, ставрогинскому «шепоту» — «укусу» в «ухо» (после «поцелуя») сообщает также и порнографический характер. Мотивы «непристойности» и в том числе каламбуров, связанных с «волосом» — «волосами», у Достоевского прослежены в: Левинтон 1982.

⁶⁷ Об особенностях жестов персонажей Достоевского, прежде всего об отказных жестах и о расхождении жестов с его ожидаемым значением, см. в: Белобровцева 1978; об особенностях средневекового жеста, на материале иконописи, о разнице между символическим — «воспроизводимым» — жестом и жестом коммуникативным — «производимым» — см. в: Данилова 1984, с. 65–74.

⁶⁸ На самом деле отцу и матери свойственен мифологический тип мышления и восприятия. Так, например, по этому типу мышления предмет неотделим от его функции, а функция невыполнима без данного предмета (см. случай со шляпой, без которой никак нельзя воздвигать надлежащих почестей — см. примечание 59). Аналогично представляется и праздник — ему присущ особый набор действий и предметов, по которым праздник и может быть «узнан». Так, в одной из сцен мать спрашивает отца: «Откуда же ты узнаешь, что это праздник?», — на что он отвечает: «Обыкновенно. Пропустим этот праздник», — ссылаясь на то, что нечем его будет отметить.

⁶⁹ Обсуждая перевод *Песни о нибелунгах*, Гуревич делает целый ряд интересных замечаний об этикете германского средневековья и о том, что многие жесты в переводе на жесты иной поведенческой культуры значительно меняют смысл поведения героев или же вообще делают это поведение совершенно непонятным. В данном случае нарушается не моделирующая структура произведения, а моделируемая реальность, или материал — поведение героев, принадлежащих к определенной среде — как поставщик смыслов, подлежащих переосмыслению или трансформации в данной структуре. Тут разрушается, так сказать, примарный уровень произведения, в результате чего и вторичные выдают не предусмотренную информацию. См.: Гуревич 1976.

⁷⁰ В статье *Тема природы в итальянской живописи кватроченто*, посвященной выявлению эволюции отношения к природе в живописи от средневековья до постренессанса, показаны, в частности, следующие различия и особенности в трактовке природы (Данилова 1984, с. 104–105).

«В средневековой живописи пространство легко развивалось вверх. Земля словно притягивалась к небу; холмы, горки росли, громоздились, образуя все новые пространственные зоны для

размещения деревьев, зданий, человеческих фигур. Пространство в средневековой живописи было чрезвычайно вместительным, хотя и не обладало трехмерностью.

У художников треченто все предметы, все фигуры оседают, оказываются сжатыми, спрессованными в нижней, земной зоне, которая становится тесной, *п е р е н а с е л е н н о й*.

В следующем, XV столетии эта нижняя зона начинает раздвигаться, растягиваться в глубину, отвоєывая у плоскости новое земное пространство — пространство третьего измерения.

Однако на протяжении всего XV века это новое пространство трактовалось не как актуальная среда обитания, но как противопоставление этой среде, расположенной на переднем плане, потенциальное пространство, как своеобразная визуальная модель новой пространственной среды. [...]

Это искусственно смоделированное новое пространство третьего измерения чрезвычайно просторно, «необъятно», оно тянется до самого горизонта, однако изображенные на картинах персонажи по-прежнему теснятся на неширокой площадке первого плана. И если живописные композиции XV века не производят впечатления перенаселенных, то лишь за счет уменьшения числа действующих лиц, а также архитектурного и природного реквизита.

Картину кватроченто сами теоретики того времени сравнивали с видом в окне. Эта формула, предложенная Альберти, очень точно выражает основной структурный принцип картины кватроченто, которая вне зависимости от сюжета и композиционного решения, четко делится на две пространственные зоны: близкое, находящееся здесь (по эту сторону окна) — и далекое, находящееся там (по ту сторону окна). Для первого плана дистанция не существует, он предельно приближен к зрителю; второй план представляет собой *в и д н а* — не только для зрителя, но и для персонажей на первом плане, созерцающих, или, во всяком случае, могущих созерцать этот *в и д* [...]

[...] при этом интерьер или некоторое замкнутое пространство переднего плана противопоставлено находящемуся за его пределами, незамкнутому наружному пространству. [...] При таком решении пространственный монтаж получает дополнительный смысловой аспект, важный для культурной ситуации кватроченто: город противопоставляется природному окружению не-города: создается зримая антитеза — *città e contado*.

Но и в тех случаях, когда в картине не остается даже намек на архитектурное обрамление, в ней сохраняется композиционная память о проеме, о смотровом отверстии, о преграде, которая невидимым, но ясно осязаемым барьером отделяет пространство обитаемое — от пространства созерцаемого; зону *о т к у д а* смотрят — от зоны *к у д а* смотрят.

Разъятость двух пространств, их композиционная сопоставленность — важнейшая структурная особенность картины кватроченто. Знаменательно, что именно природа оказалась вынесенной в глубинное пространство третьего измерения и тем самым отстраненной, отторгнутой от жизненного пространства человека. В искусстве средневековья человек существовал в природе и вместе со всей природой, со всем миром земным был противопоставлен миру внеземному, небесному. В искусстве раннего Возрождения антитеза сохраняется, но меняет свой характер. Человек существует в замкнутом архитектурно-строительном мире, представляющем собой некое «*hortus conclusus*», безопасное, отгороженное земное пространство, выделенное из необъятного и не оформленного земного же пространства посторонней ему, им не освоенной, не подчиненной, естественной природе. Правда, отодвинутой на достаточную дистанцию, поскольку при более тесном контакте она оказывается чреватой неудобствами, неприятностями и даже опасностями.

«Помещая природу в пространство третьего измерения, искусство раннего Возрождения не только отдаляет ее на некоторое безопасное расстояние. Отодвинутая, обрамленная и предложенная для зрительного восприятия, для стороннего созерцания, естественная природа перестает быть просто природой, она становится искусством» (там же, с. 107).

Сильно меняется в Ренессансе, например, мотив воды или горы и, соответственно, композиционная точка зрения. Вода, правда, сохранила свои прежние функции границы между реальностью и потусторонним, но теперь она отодвигает от человека еще и дикий, опасный мир природы. Гора зато уже вовсе не соединяет небо с землей, а взгляд направлен не вверх, не *знаменует* восхождения к небесному, духовного совершенствования, а с горы вниз и вдаль. «Гора — это то высокое место на земле, откуда становится доступным земному, человеческому зрению предельно широкий обзор местности. Точка зрения с горы в некотором смысле выражала претензию человека

нового времени на всеохватывающее видение, которое до той поры считалось прерогативой Господа Бога» (там же, с. 109).

«Разрушить невидимую преграду, отделяющую человека от природы; преодолеть разъятость пространств: проникнуть в визуальную зону пейзажей дальнего плана; сделать ее средой обитаний; найти новый, ренессансный образ природы, по-новому связанный с ренессансным человеком, — все это предстояло искусству следующего, XVI столетия» (там же, с. 112).

Еще иначе решается отношение «человек — природа» в эпоху барокко. И одно и другое здесь превращено в искусство, а указанное отношение решается в рамках данной двойной искусности: человек и природа как бы меняются местами — природа уподобляется человеческому миру (обретает формы архитектуры, скульптуры, оживает, вводится вовнутрь при помощи особой системы расстановки зеркал, отражающих экстерьер), а человек = природному (декоративные, «красительные» костюмы, преувеличенная телесность, пребывание в пленэре, устраивание охот и т. д.). См., в частности, следующую литературу по устройению и истории садов: Charageat 1978; Majdecki 1978; Лихачев 1971, 1982а, 1982b; Николаева 1975; Пронников 1985.

⁷¹ Под «модернизмом» здесь имеется в виду то переходное направление в европейском искусстве конца XIX — начала XX вв. которое определяется терминами «Art Nouveau» или «Sezessionstil» (в России его соответствием считается движение «Мир искусства»), а по отношению к литературе — термином «символизм». См. хотя бы следующую литературу: Madsen 1977; Pevsner 1978; Wallis 1984; Журавлева 1980; Кочик 1980; Лапшина 1977; Федоров-Давыдов 1974. С семиотической точки зрения и применительно к литературным произведениям стиль «модерн» рассматривается в: Григар 1980 и Grygar 1980.

⁷² Заметим, однако, что эта идиллическая сфера «покоя» построена по образцу все-таки божественного мира (хотя Левий и говорит, что Мастер «не заслужил света») — ср. в *Откровении* 21: 23: «И город не имеет нужды ни в солнце, ни в луне для освещения своего; ибо слава Божия осветила его, и светильник его — Агнец». Тем не менее это один из наиболее неоднозначных эпизодов в романе. Некоторые замечания по этому поводу см. в: Бэлза 1978, с. 201–204; Mahlow 1975, p. 178–181; Milne 1977, p. 30–31.

⁷³ Еще раз изображения коней будут упомянуты в знаменитую полночь в Доме Грибоедова: «показалось, что ожили на потолке нарисованные лошади, в лампах как будто прибавили свету, и вдруг, как бы сорвавшись с цепи, заплясали оба зала, а за ними заплясала и веранда. [...] Словом, ад». Благодаря уточнениям «крылатые» и «на потолке», создается впечатление, что это как будто одни и те же кони-«боги», только видимые в другом ракурсе и в другую (не «историогенную») эпоху: раз — сверху, а в другой — снизу, из преисподней, раз как мифологизированное («крылатые», «боги», «статуи»), а в другой — как тривиализированное («лошади», «нарисованные», «на потолке», а не хотя бы «на плафоне»). Измельчание идет и по другим признакам. В исходном варианте упоминание «конных статуй» и «гипподрома» тесно связано с Пилатом, именуемым также В с а д н и к о м (подробнее см. в 5.10), и с его внутренним конфликтом, в новом же связь с Пилатом не утрачена, но теперь она имеет вид ставшей обыденностью «пилатчины» (ср., в частности, переводение Пилатова «балкона» в «веранду»). Отсылки же к Грибоедову, к «карете» из *Горя от ума*, и реминисценции гоголевской «тройки» строят историю и преемственность «пилатчины» до романной современности.

⁷⁴ Упоминаемые статуи и идолы — не только признак язычества или падения нравственности (ср. следующее упоминание в эпизоде урагана об одном из рабов, который «прятался возле ниши, где помещалась статуя белой нагой женщины со склоненной головой»), но и знак нарушения ветхозаветного запрета: «В Иудее, — говорит Бэлза (1978, с. 164), — сооружение статуй было строжайше воспрещено в силу известного положения Моисеева декалога: "Не сотвори себе кумира" (*Второзаконие*, 5: 8)».

⁷⁵ Субботний праздник установлен Моисеем в честь седьмого дня творенья, когда Господь завершил и прекратил все дела свои. Моисеев завет «не делай в оный никакого дела ни ты, ни сын твой, ни дочь твоя, ни раб твой, ни рабыня твоя, ни скот твой, ни пришлец, который в жилищах твоих» (*Исход*, 20: 10) означает прекращение дел земных и приобщение к ненарушимому миропорядку Бога. См. в *Бытии* 2: 2–3: «И совершил Бог к седьмому дню дела Свои, которые Он делал, и почил в день седьмой от всех дел Своих, которые делал. И благословил Бог седьмый день, и освятил его, ибо в оный почил от всех дел Своих, которые Бог творил и созидал». Как указывает

Sandauer (1979, s. VI), «почил» — неверный перевод с «шават», которое означает не столько «почить», сколько «прервать», «прекратить». Итак, с наступлением субботы все земные дела должны быть остановлены, прекращены. Но, кроме того, следует еще иметь в виду и иной счет суток. В данном случае Булгаков предельно точно воссоздает реальность древнего Ершалаима. Дело в том, что новые сутки начинались по той системе после заката Солнца, в момент восхода Луны: «Начало нового месяца, так же как и новых суток, было связано, как известно, с новолунием, а молодая Луна появляется вечером, после захода Солнца. Поэтому и суточный счет у древних евреев велся не с полуночи до полуночи, а с вечера до вечера, примерно с 18 до 18 часов» (Зелинский 1978, с. 74; см. также: Селешников 1977). Романная суббота значима не только как суббота, но и как «14 нисана» (о символике числа «142» см. в 5.10), т. е. как канун Пасхи. См. в статье *Пасха* (*Словарь...* 1974, кол. 768–769): «Пасха — весенний праздник кочевого и домашнего быта. Первоначально Пасха была семейным праздником. Ее праздновали ночью (см. там же статью *Ночь*, кол. 683: «Ночь есть именно то время, когда совершались главные моменты истории спасения» — случайно ли послезакатные действия Пилата назвал Булгаков *Как прокуратор пытался спасти Иуду из Кириафа?*), при полнолунии на весеннее равноденствие, в 14-й день месяца авива или колосеев (получившего после плена название нисан). [...] Наше слово Пасха соответствует греч. *πάσχα*, производному от арамейского *п а с х а* и евр. *п е с а х*. Происхождение этого названия спорно. Некоторые приписывают ему иностранную этимологию, ассирийскую (*п а с а х у* — умиротворить) или египетскую (*п а ш* — воспоминание; *п е с а х* — удар); но ни одна из этих гипотез не является решающей. В Библии слово *п е с а х* связано с глаголом *п а с а х*, означающим или хромать, или совершать ритуальный танец вокруг приносимой жертвы (3 Царств, 18: 21, 26), или, в переносном смысле «перепрыгнуть», «пройти», щадить. Пасха — это *П р о х о ж д е н и е* Яхве, Который *п р о ш е л* над домами Израильян, тогда как Он поражал Египтян (*Исход*, 12, 13, 23, 27; ср. *Исаия*, 31: 5)». И последнее замечание: сопоставляя событие Ершалаимской и Московской историй, необходимо учитывать разницу в счете суток от заката и до заката в одном случае и от полуночи до полуночи в другом, с одной стороны, а с другой — факт, что древний счет соотнесен в романе в его московской истории с истинной историей, а счет по часам — с ее извращениями и с пошлым бытом.

⁷⁶ Поразительно, что данный смысл «ламп» совпадает с ее смыслом, образовавшимся в личном опыте Булгакова: «Особое значение для меня имеет образ лампы с абажуром, это для меня очень важный образ. Возник он из детских впечатлений — образ моего отца, пишущего за столом» (*Из ответов на вопросы П. Попова — 1926 год*), [в:] *Неизданный Булгаков. Тексты и материалы*, под ред. Э. Проффер; Ардис, Анн Арбор, 1977, с. 39.

⁷⁷ Говоря о звуковой организации текста, мы имеем в виду здесь не звукосимволизм, опирающийся на фонетическое значение, а только такие случаи, когда при помощи речевых звуков создается впечатление наличия тех или иных акустических эффектов в изображаемом мире, которые поддаются переводу в ранг объекта высказывания (объекта данного текста). Иначе: только те звуки, которые мог бы слышать находящийся в данном изображаемом мире.

⁷⁸ Особенно показательно и плодотворно в этом отношении вскрытие Якобсоном оппозиции «подвижное, живое — неподвижное, статуйное, неживое» у Пушкина, см.: Jakobson 1975. В более широком, общекультурном и общесемиотическом, освещении этот вопрос рассматривается на материале функционирования куклы в культуре в: Лотман 1978.

⁷⁹ Но даже если она привносится извне в готовом виде, то и тогда она становится шкалой внутритекстовой: за актом ее выбора и включения в текст должно стоять согласие на нее (или солидарность с ней) данного автора. Особенно в тех культурных формациях, которые знают альтернативные решения.

⁸⁰ Кстати, булгаковский дьявол решается в романе соответственно этимологии его названия: «противник», «обвинитель» — «латинское *diabolus* происходит от греческого слова, имеющего именно такое значение» (Бэлза 1978, с. 205). Реконструирование отсутствующих в тексте романа латинских или греческих словоформ упоминаемых атрибутов (например, типа «моста», «помоста», «моря», «капюшона»-«шапки», «волос» и т. д. — см. 5.10) упрямочено самим романом. «Роман не просто написан по-русски — в нем нет ни одного иностранного слова, ни одной латинской буквы; даже фамилия Воланда на визитной карточке описывается как начинающаяся "двойным В", даже эпиграф из Гете дан в русском переводе. Абсолютное языковое единство романа сочета-

ется с подчеркнутой языковой пестротой описываемых в нем событий. [...] Это сочетание необыкновенной пестроты и абсолютного единства, заданное в языковом плане романа, служит как бы схемой, определяющей принцип структурирования всех без исключения компонентов повествования» (Гаспаров 1978, с. 199). Эта языковая однородность, противостоя упоминаемой языковой же пестроте мира, превращается в универсальный 'семантический' язык, лишенный собственного материального плана выражения, с одной стороны, а с другой — рассчитана на реконструкцию исходных частных форм, с которых 'семантический язык' романа является собой 'перевод'. Так, «двойное В», внося семантику 'удвоенности' и, возможно, семантику графемы 'В', явно рассчитано на восстановление читателем исходного плана выражения «W» и на опознание в нем, с одной стороны, зеркального отражения 'М', фигурирующего как буква «М» на шапочке Мастера, а с другой — удвоенности латинского «V», которое может читаться как число «пять», а удвоенное — как «десять» (ср., в частности локализацию Воланда в доме «302-бис» = '5 x 2 = 10', на «пятом» этаже, в квартире «№ 50», вместо, казалось бы, более естественной для дьявола квартиры № 13; о числовой символике в романе см. 5.10 и примечание 98), как знак 'победы' или 'победителя' (лат. *victor, victōria*) и как знак 'птицы-мысли' (ср. лат. *volantes* — птицы, и *vōlātīcus* — летающий, крылатый; легкий, быстрый, стремительный; скоротечный, мимолетный), что подтверждалось бы как 'интеллектуальностью' Воланда (в частности, он — «профессор»), так и его статусом как умственного двойника Пилата (ср. переключку появления «ласточки» и 'мысли' в случае Пилата в эпизоде допроса Иешуа, а также двойничество Пилата и Афрания по признаку 'мысли' в главе *Как прокуратор пытался спасти Иуду из Кириафа*; подробнее об этом см. в 5.10 и в примечании 101).

Возвращаясь к локализации Воланда вверх, отметим еще, что Воланд поселен на «пятом» этаже в квартире Берлиоза, «№ 50», и этим самым подменяет собой Берлиоза, а житейский «верх» — 'верхом' более универсального характера (смысл которого кроется в числовых обозначениях этого верха — см. 5.10 и примечание 98).

⁸¹ Такое выворачивание пространства вовне чрезвычайно характерно для культуры XX века. По всей вероятности, за этим явлением стоит потребность устранить сформировавшееся за многие предыдущие столетия разделение человека на «интимного» и «публичного», потребность вернуть человеку его давнюю и изначальную целостность и демократичность, а в контакте с внешним миром — восстановить прерванный или ослабленный метаболизм (ср. примечание 93). Отделка внутренних стен под наружные, а внешних под невидимые (сплошная застекленность) в архитектуре создает иллюзию явной жизни («на виду у всех»), иллюзию давней жизни на улице, на площади, среди других. Психоанализ позволяет вывести наружу сокровенное и создает иллюзию устранения внутреннего разлада. Искусство стремится преодолеть экзистенциальную замкнутость и ограниченность человека — как телесную, так и духовную (см. опыты театра Второго Авангарда, в частности, Гротовского). Наиболее яркие примеры в литературе — Маяковский, Цветаева, Пастернак. См. также: Бахтин 1965 и 1975 (особенно работу *Формы времени и хронотопа в романе и ее главы Античная биография и автобиография и Раблезианский хронотоп*).

⁸² Понимание музыки как реального трехмерного пространства свойственно Ахматовой. См., в частности, стихотворения из цикла *Полночные стихи* — *Зов*:

В которую-то из сонат
Тебя я спрячу осторожно.

и *Ночное посещение*:

Не на листопадном асфальте
Будешь долго ждать.
Мы с тобой в Адажио Вивальди
Встретимся опять.

⁸³ И опять: память как пространство характерно для Ахматовой. См. хотя бы: «Из памяти твоей я выну этот день...», «И в памяти, словно в узорной укладке...», «И в памяти черной пошарив, найдешь До самого локтя перчатки... При этом и музыка (см. примечание 82) и память в ахматовской модели мира — варианты более общего принципа миростроения, или кода, принципа 'одно в другом' (см. об этом принципе в: Седакова 1984). Если же говорить о категории 'памяти' вообще, то на предметном уровне мира произведения память удваивает мир, разбивая его на ментальную и реальную модели, которые могут со- и противопоставляться друг другу по разным признакам. На диахронной оси «память» может то сближать прошлое с настоящим, строить непре-

рывный 'исторический поток', то разъединять и вводить разрыв даже в пределах настоящего — отодвигать его в прошлое. Аналогичным образом моделирует память и «я» текста: локализовать его только в прошлом, расширять его опыт и на прошлое, подключать (или отключать) к прошлому, отчуждать от настоящего, создавать внутреннюю раздвоенность и т. д. Эти и многие другие функции памяти в литературном произведении и в историко-литературном процессе рассматриваются в посвященном проблемам памяти сборнике *Wiener Slawistischer Almanach*, Band 16. Wien, 1986.

⁸⁴ Примечательно, что в поэтических системах XX века выходы в 'иноебытие', общение с иными мирами реализуется не только по вертикальной оси, по оси духовных трансформаций, но и буквально в виде мотивов 'подъема — спуска', воплощаемых в древней символике, например лестницы, горы, подвала, подземелья и их вариантов типа канатов, волоса, голоса, песни, гуслей, лиры или просто музыки со смыслом 'пути сообщения — мировой шкалы-лестницы' (таковы, в частности, функции этих мотивов в мире Мандельштама, Ахматовой, Цветаевой, Хлебникова, Маяковского). Им противостоит горизонтальная ось с ее дорогой, путем — как не духовным, а механическим передвижением и как не соединяющим, а разъединяющим пространством (голым глазом это видно особенно у Цветаевой, но у Пастернака дорога трансформативна).

⁸⁵ На деле это не совсем так. «Нечто иное», в силу действующих трансформационных механизмов (о которых несколько позже), — это, с одной стороны, освобожденный в данном объекте его коннотационный уровень смыслов, а с другой — сам этот объект, реализующий автореферентную функцию. Правда, он может в определенных условиях стать также знаком какого-нибудь другого объекта и реализовать привычную референтную функцию, но в этом искусство едва ли заинтересовано, так как в данном случае оно просто дублировало бы уже существующий язык и уже имеющуюся бытовую коммуникацию. Повышение ранга достаточно для того, чтобы сообщить объекту статус знака, но вовсе не достаточно для того, чтобы данный новый знак лишить его референтности или перенаправить ее на самое себя: реципиент непременно будет стремиться «подыскать» отсутствующий референт и всячески «метафоризировать» и «символизировать» данный знак-объект (ср. 1.0 и 3.0–3.2).

⁸⁶ Мы говорим о презумпции потому, что отграниченная «неупорядоченность», если только она не помечена особым указателем «не-текст» (например, типа свалки, опасной для жизни зоны и т. п., упрятанного от постороннего глаза беспорядка на кухне, в театральной уборной и т. д.), всегда воспринимается как «упорядоченность», только на первый взгляд кажущаяся «беспорядком», т. е. как интенциональная (программная) «неупорядоченность». Это значит, что «текст» всегда предполагает некую упорядоченность и уже сам по себе — как категория — носит организующий характер. Данное представление о тексте тем прочнее, что в реальной практике всех культур отграничению подлежит все текстовое, не-текстовое же — не отграничивается («не-текст» не имеет ни организации, ни рамок).

⁸⁷ «Вход» в произведение и «выход» из него часто регулируется композиционными приемами (всевозможные «рамки»), сменой точек зрения, сменой степени субъективности и т. п. На эту тему см. Успенский 1970, где на с. 182 и 189–190 говорится следующее:

«[...] в художественном произведении — будь то произведение литературы, живописи и т. п. — перед нами предстает некий особый мир — со своим пространством и временем, со своей системой ценностей, со своими нормами поведения, — мир, по отношению к которому мы занимаем (во всяком случае в начале восприятия) позицию по необходимости внешнюю, то есть позицию постороннего наблюдателя. Постепенно мы входим в этот мир, то есть осваиваемся с его нормами, вживаемся в него, получая возможность воспринимать его, так сказать, "изнутри", а не "извне"; иначе говоря, читатель становится — в том или ином аспекте — на внутреннюю по отношению к данному произведению точку зрения. Затем, однако, нам предстоит покинуть этот мир — вернуться к своей собственной точке зрения, от которой мы в большей степени абстрагировались в процессе восприятия художественного произведения. При этом чрезвычайно важную приобретает процесс *п е р е х о д а* от мира реального к миру изображаемому, то есть проблема специальной организации "рамок" художественного изображения. Эта проблема предстает как проблема чисто композиционная; уже из сказанного может быть ясно, что она непосредственным образом связана с определенным чередованием описания "извне" и описания "изнутри", — иначе говоря, с переходом от внешней к внутренней точке зрения и наоборот» (с. 182).

«Наглядной иллюстрацией естественных рамок в литературном произведении могут служить традиционные зачины и концовки в фольклоре. В самом деле, если мы обратимся к традиционным формулам окончания сказок, мы увидим, что в большинстве случаев в них достаточно неожиданно появляется первое лицо ("я") — при том что сам рассказчик до этого совершенно не принимал участия в действии (то же характерно в той или иной степени и для зачинов); это появление рассказчика обыкновенно бывает как-то привязано к действию, хотя бы и достаточно условно. Сравни, например, наиболее популярную формулу, завершающую счастливый конец: "И я там был, мед-пиво пил, по усам текло, да в рот не попало" или: "А при смерти их остался я, мудрец; а когда умру, всяку рассказу конец" и т. д. и т. п. Казалось бы, подобного рода фразы должны бы были разрушить все предшествующее повествование — как иронией, так и введением рассказчика ("я"), который явно не мог принимать участия в действии (особенно если в повествовании идет речь про далекие страны или давние времена). На деле, однако, такие фразы не разрушают повествования, но заканчивают его: они необходимы именно как *к о н е ц* сказки, заключающийся в переходе от внутренней к внешней точке зрения (от жизни сказки к повседневной жизни). (В связи с переходом на иную систему восприятия очень показательно характерное появление рифмы в концовках такого рода.) Часто композиционными задачами объясняется, например, и то, что констатация *ч у д а* в былине или сказке обычно бывает только в начале повествования (или нового сюжетного текста). Действительно, в фантастическом мире быliny и сказки чудо, вообще говоря, не удивительно, а закономерно. Сама необычность чуда может быть констатирована только с позиции принципиально *в н е ш н е й* по отношению к повествованию (тогда как с точки зрения внутренней чудо совершается естественно), — которая возможна в данном случае только в начале повествования. Отсюда характерные зачины с упоминанием чуда в эпосе — например, в сербских народных эпических песнях:

«Боже правый, чудо-то какое!»,

«Слушайте, про чудо расскажу вам!»

и т. п. Мы приводили примеры из фольклора, но совершенно тот же принцип обнаруживается и в других видах литературы» (с. 189–190).

⁸⁸ Когда говорят об «открытых структурах», то имеют в виду свободную подключаемость к актуальным внешним контекстам, допускаемость множества прочтений. «Закрытость» в данном случае тоже не означает делимитационности, а всего лишь установку на внутритекстовые связи, на внутритекстовую взаимоперекодировку, т. е. на внутреннюю структурность. Открытая структура не предполагает снятия делимитации текста, она предполагает только возможность видеть этот текст как часть более крупного (контекстного) образования.

⁸⁹ Подробнее о делимитации текста и способах ее выражения см.: Dobrzyńska 1974 (особенно: *Wstęp*; *Rozdział I: Zagadnienia początku i końca tekstu w ujęciach dawnych i współczesnych*; там же обширная библиография); Harweg 1968.

Если начальная и финальная позиции принадлежат миру произведения (а не его рамки), то они — два разных состояния этого мира с разным статусом и с разными смыслами, а промежуточные состояния отражают эволюцию мира от одного до последнего состояния (см. 1.5), при этом, как не сложно заметить, на обоих полюсах должно быть одно и то же, но с разными знаками. Эта закономерность очень плодотворно показана Греймасом (1985) в его анализе русской волшебной сказки. А вот небольшая выдержка из этой работы (с. 103):

«Э. Сурьо определяет общее устройство театральной пьесы очень просто: более или менее спокойной начальной ситуации соответствует более или менее прочная ситуация конца пьесы; между этими двумя моментами происходит нечто. Мы уже знаем, что за "нечто" происходит в середине повествования; однако схема повествования черпает свой смысл только в двух постоянных — начала и конца.

Две цепочки повествования — инициальная и финальная — состоят из двух семических категорий в позитивной и негативной форме:

Инициальная цепочка

$\bar{A} + \bar{C}$

Финальная цепочка

$C + A$

Если считать, что в этих двух цепочках содержится основной семантический капитал повествования, то именно их повествование должно дать ключ к значению сказки. Дело, однако, осложняется тем, что в зависимости от типа отношений между структурными терминами возможны

два прочтения. Первое будет состоять в акронном понимании термов как категорий и в установлении корреляций между этими двумя категориями

$$\frac{\bar{A}}{A} \equiv \frac{\bar{C}}{C},$$

что означает: существование договора (установленного порядка) относится к отсутствию договора (порядка) как лишение относится к полному обладанию ценностями.

Второе прочтение, учитывающее временное расположение терминов, заставляет нас рассматривать их во взаимной импликации

$$(\bar{A} > \bar{C}) \equiv (C > A),$$

что может быть объяснено примерно так: в мире без закона ценности разрушены; восстановление ценностей делает возможным возвращение в царство закона. Мы видим, что, несмотря на идентичность термов, эти две формулировки весьма и весьма различны.

⁹⁰ В других терминах это выглядит так. Первый уровень конструирует некий мир, самостоятельный и независимый от высказывания: мир как референт (или квазиреферент) ситуируется за пределами высказывания. Поэтому высказывание «о нем» поддается редукции (свертыванию), пересказу, переложению на другой язык без ущерба для мира. Он, кроме того, поддается подделке, имитации, заимствованиям. Это тот уровень, который соотносится с так называемой «фабулой». Правда, традиционно под фабулой понимается некий хронологический и упрощенный ход событий, существующий-или могущий существовать вне произведения или же вычленяемый из произведения и отчуждаемый от плана выражения данного произведения. На деле, однако, вовсе не обязательно фабула должна быть проще своей реализации в произведении и так же необязательно должна быть хронологически упорядочена. Фабуле противопоставляется «сюжет», под которым понимается конкретная реализация в произведении, та последовательность и та «подробность» (расчлененность), которая осуществляется в порядке чтения (восприятия) текста. Мена последовательности и редуцирование или развертывание (например, при пересказе) текста создают, по этой концепции, иной сюжет, хотя и сохраняют тождество фабулы. Понятию сюжета в нашем изложении соответствует вторичный уровень организации текста. Но, в отличие от традиционного подхода, фабула здесь не выносится вовне, а сохраняется в тексте и является исходным, подлежащим перестройке, уровнем сюжета. Естественно, и в нашем понимании сюжет или вторичный уровень уже не подлежит ни редукции, ни пересказу, ибо всякое изменение повлечет за собой мену смысла, выходной информации и выдаст иную модель мира.

Термины «фабула» и особенно «сюжет» в русском литературоведении в разных концепциях заполняются разными смыслами (а в работах, терминологически менее строгих, одно и другое именуется чаще всего только «сюжетом»). См. об этом хотя бы статью *Сюжет* в: КЛЭ, т. 7, 1972, с. 306–310. В современных польских предложениях русскому «фабула» соответствует термин «schemat (układ) fabularny», а русскому «сюжет» — «fabuła», который иногда даже вообще отождествляется с конкретными нарративными текстами. См.: Bartoszyński 1985 (s. 147–189: *O badaniach układow fabularnych*); наиболее перспективно, однако, связь между фабулой и сюжетом намечена в: Ziomek 1978; Ziomek 1980 (s. 7–101: *Powinowactwa przez fabułę*); вопросам же анализа нарративных жанров посвящена книга: Grajewski 1980.

Поскольку дальше речь пойдет о преобразовании лингвистического уровня (и «бытового» рассказа) во вторичный (и в художественное повествование), целесообразно уже теперь напомнить предложение Зёмека. Разбирая вычленяемые в повествовании французскими структуралистами уровни *l'histoire* и *le discours*, Jerzy Ziomek вскрывает между ними некоторое зияние, отсутствие «связующего звена между крайне внетекстовой «историей» и высказыванием, понимаемым как окончательная артикуляция» (Ziomek 1978, s. 20). В поисках этого отсутствующего звена он обращается к ренессансной поэтике, к Сарбевскому (Sarbiewski 1954 и 1958), и обнаруживает, что «Сарбевски в повествовательном жанре [...] усматривает три уровня, расположенные таким образом, что каждый очередной уровень охватывает собой предыдущий. История есть нечто, что произошло действительно или могло произойти, во всяком случае она есть то, что — говоря на языке современной теории — находится в н е т е к с т а. Аргументом является упорядочение истории

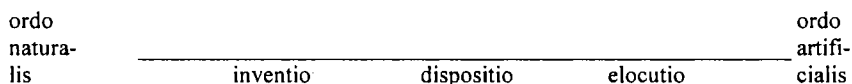
по правилам искусства. Исправленная история на уровне аргумента получает готовую форму, сообщаемую автором читателю и называемую "сюжетом". На примере *Одиссеи* это выглядит так:

"Uno verbo, historia est: Ulixes navigat. Argumentum est: Vir vel heros navigat. Fabula est: Ulixes tamquam heros navigat" (Sarbiewski 1954, p. 60, v. 25–27)

Нет, это не ошибка. На уровне истории есть Улисс, на уровне аргумента муж или герой. Ибо уровень аргумента располагает эстетической или этической авторской квалификацией. Когда же эта квалификация соприкоснется с историей, возникает сюжет, словесно выраженный и текстовый, который Сарбевски называет сокращенно: "Улисс как герой плывет"

История внетекстова, аргумент — предтекстов, а сюжет есть текст» (Ziomek 1978, s. 22).

И наконец строит следующую схему:



«На уровне DISPOSITIO происходит упорядочивание того, что поставляет INVENTIO ради цели, которую выполнит ELOCUTIO» (Ziomek 1978, s. 26).

И еще несколько разъяснений:

«Сюжет на уровне INVENTIO еще не является текстом, а всего лишь возможностью текста. Он еще не совсем авторский. И не принадлежит к определенной разновидности искусства [...]» (Ziomek 1980, s. 80).

«Здесь сюжет соприкасается с действительностью и ее тематизированным наличием в культуре» (там же, с. 78).

«На уровне DISPOSITIO рассматриваются такие операции, как смена простого хода времени на чередующийся [...] тут находится повествователь, который еще не начал говорить. Но самая интересная роль DISPOSITIO состоит в том, что она подготавливает INVENTIO к тому, чтобы она была высказана (ELOCUTA)» (Ziomek 1978, s. 26, см. также примечание 52).

Несмотря на всю свою убедительность и эффектность, изложенная концепция страдает одним серьезным недостатком: загадочностью звена «DISPOSITIO» и вытеснением «INVENTIO» за пределы текста. Эти вопросы, как думается, решаются в пределах самого художественного текста, в виде его принципов автореферентности, повтора и рекуррентности, о которых речь в очередных партиях данной главы.

⁹¹ Чрезвычайно богатый и разнородный фольклорный материал этого типа привлекается в статье: Хроленко 1977, где, в частности, говорится (с. 96–98): «Самая "конкретная" часть лексики — существительные — и та обнаруживает семантическую неустойчивость, неопределенность, "размытость". Это особенно заметно на примере многочисленных случаев использования ассоциативных сочетаний существительных типа гуси-лебеди, хлеб-соль, золото-серебро и др. (см. Хроленко А.Т. Селяки-веляки. «Русская речь», 1973, № 4; он же, Ассоциативные сочетания в русском языке. «РЯШ», 1975, № 6), в которых семантический объем пары больше суммы значений каждого компонента (гуси-лебеди не только гуси и лебеди). Этот парадокс легко разрешается, если допустить, что в фольклоре семантика каждого существительного потенциально шире своего разговорно-бытового "номинала"»

Возьмем для примера ассоциативные сочетания с существительными океан, море, озеро, река. В русских народных лирических песнях эти слова в известной мере лишены семантической определенности, иначе как интерпретировать песенную ситуацию, когда через море перебрасывается жердочка, по которой надо перейти на другой берег:

Через лес, через поле,
Через синее море,
Там лежала жердочка,
Жердочка еловая,
Досточка сосновая...

[...] Подобное свойственно и всем остальным тематическим группам ассоциативных сочетаний существительных. Например:

Посею ль я, посею ль я
Лен — конопель, лен — конопель».

Хроленко останавливается на понятии «обобщенности» и «ассоциативности», тем временем, данный механизм весьма прозрачен: удвоение или «алогичное» переназывание упраздняют референтное значение и настойчиво дублируют общую для всей серии «сему», которая и есть цель данного текста-сообщения. Так, в первом примере «лес — поле — море» синонимичны как 'переходное, медиальное пространство', «жердочка — досточка» — такие же 'медиальные средства сообщения', «еловая — сосновая» синонимичны как по отношению друг к другу по признаку 'хвойного', так и по отношению к предыдущим двум сериям по признаку 'причастности к медиальному царству смерти'. То же имеет место и в случае эквивалентности «лен — конопель» с неким общим для них смыслом 'плодородия, чадородия' и способности 'возрождения-репродукции'. Без удвоения, без «алогичности» таких серий единичные имена получили бы свое референтное значение, а текст превратился бы в бытовое повествование.

⁹² По этой причине возможны называемые значимые или «говорящие» имена персонажей (см. 4.2) без дублирования, или, если они и дублируются, то их этимологизация часто превращается в дублирующий атрибут (или дублирующее поведение) персонажа — см. дальше разбираемую локализацию Пилата во время вынесения им приговора 'над морем голов на помосте'. Превращение объекта в имя (семему) этого же объекта значительно естественнее в тех культурных системах, где мир мыслится как язык и где язык не отчуждает от мира. Таков, например, фольклор. Но, с другой стороны, здесь действуют иные ограничения: определенные объекты обладают только определенными смыслами, почему серии переименований (см. примечание 91) отнюдь не произвольны, а наоборот, очень жестки (эта жесткость диктуется функциями упоминаемых явлений в реализуемой народом модели мира в повседневности годового цикла). Предмет в народной модели мира — не столько предмет, сколько строгий набор функций и смыслов, актуализирующихся соответственно с их место- и времянахождением). Поэтому он и обладает постоянным эпитетом, который его дублирует и указывает на его позицию в данном мифом мире. Наблюдающееся в «профессиональной» литературе превращение имен в дублирующие персонажей атрибуты — обратная сторона этой же медали: конструирование мифомира из средств не-мифомира, попытка преодоления отчуждения языка и мира и человека и мира. Попутно заметим еще, что данные механизмы позволяют глубже увидеть и проблему «функций», выдвинутых Проппом (1969), а затем пересмотренных Греймасом (1985) и Greimas (1966).

⁹³ Под метаболизмом понимается взаимодействие с окружающим внешним миром, обмен информацией с внешней средой. Аутизм же являет собой противоположность информационного метаболизма. Возможно, что механизм аутизма родственен механизму творческого процесса (см. 1.1) — во всяком случае, так именно моделируется творческий процесс в ряде литературных произведений (ср. хотя бы стихотворение *Про эти стихи* Пастернака, разбираемую здесь парадигму 'Воланд — Иван — Мастер' или анализ стихотворения Ахматовой *Творчество* в главе 6.3 *Ритм и творческий процесс*). Современная семиотика (получившая уже название нейросемиотики) идет еще дальше в исследовании этой проблемы и связывает ее с механизмами коммуникации между правым и левым полушариями мозга и с перекодировкой информации с недискретных кодов на дискретный или наоборот (см., в частности, работы и указываемую там литературу: Лотман 1973с, 1981а, б, 1984а; Иванов 1978; Jakobson 1989, особенно статьи в частях второй и третьей первого тома, с. 115–351, или в русских переводах в: Якобсон 1985).

⁹⁴ «Именно в языке и благодаря языку человек конституируется как с у б ъ е к т, ибо только язык придает реальность, с в о ю реальность, которая есть свойство б ы т ь, — понятию "Его" — "мое я"»

"Субъективность", о которой здесь идет речь, есть способность говорящего представлять себя в качестве "субъекта". Она определяется не чувством самого себя, имеющимся у каждого человека (это чувство в той мере, в какой можно его констатировать, является всего лишь отражением), а как психическое единство, трансцендентное по отношению к совокупности полученного опыта, объединяемого этим единством, и обеспечивающее постоянство сознания. Мы утверждаем, что эта "субъективность", рассматривать ли ее с точки зрения феноменологии или психологии, как угодно, есть не что иное, как проявление в человеке фундаментального свойства языка. Тот есть "его", кто говорит "его". Мы находим здесь самое основание "субъективности", определяемой языковым статусом "лица".

Осознание себя возможно только в противопоставлении. Я могу употребить *я* только при обращении к кому-то, кто в моем обращении предстанет как *ты*. Подобное диалогическое условие определяет *лицо*, ибо оно предполагает такой обратимый процесс, когда *я* становлюсь *ты* в речи кого-то, кто в свою очередь обозначает себя как *я*. В этом обнаруживается принцип, следствия из которого необходимо развивать во всех направлениях. Язык возможен только потому, что каждый говорящий представляет себя в качестве *субъекта*, указывающего на самого себя как на *я* в своей речи. В силу этого *я* конституирует другое лицо, которое, будучи абсолютно внешним по отношению к моему "я", становится моим эхом, которому *я* говорю *ты* и которое мне говорит *ты*. Полярность лиц — вот в чем состоит в языке основное условие, по отношению к которому сам процесс коммуникации, служивший нам отправной точкой, есть всего лишь прагматическое следствие. [...]

Нет понятия "я", объемлющего все *я*, произносимые в каждый момент всеми говорящими, в том смысле, в каком существует понятие "дерево", с которым соотносятся все индивидуальные употребления слова *дерево*. Таким образом, *я* не обозначает никакой лексической сущности. Можно ли сказать, что *я* соотносится как референт с каким-то определенным индивидом? Если бы это было так, то такое положение было бы постоянным противоречием, принятым в языке, и на практике привело бы к анархии: каким образом одно и то же слово могло бы безразлично относиться к любому индивиду и одновременно идентифицировать каждого отдельно взятого индивида в его индивидуальной особенности? Перед нами класс слов, "личных местоимений", положение которых отличается от статуса всех других знаков языка. С чем же соотносится *я*? С чем-то весьма специфическим и исключительно языковым: *я* имеет референтную соотнесенность с актом индивидуальной речи, в котором оно произносится и в котором оно обозначает говорящего. Этот термин может быть идентифицирован только в том, что мы ранее, в другой главе, назвали единовременным актом речи (*instance de discours*), имеющим только текущую референтную соотнесенность. Реальность, к которой он отсылает, есть реальность речи. Именно в том акте речи, где *я* обозначает говорящего, последний и выражает себя в качестве "субъекта". Следует буквально понимать ту истину, что основание субъективности лежит в самом процессе пользования языком. Если как следует поразмыслить над этим, то оказывается, что нет другого объективного свидетельства идентичности субъекта, чем то, которое он дает таким способом сам о себе.

Язык устроен таким образом, что позволяет каждому говорящему, когда тот обозначает себя как *я*, как бы присваивать себе язык целиком» (Бенвенист 1974, с. 293–294; 295–296).

⁹⁵ На самом же деле записи Левия только "темны", но не бессмысленны. Так, упоминание «баккуротов» в контексте фразы «Смерти нет...» осмысливается как мистическое — евангельское — приобщение к Христу, поскольку «баккуроты» — хлебцы, стручья дерева св. Иоанна (ср. еще мотив 'хлебной лавки' и 'хлебного ножа' в главе *Казнь*), по-польски *chlebek świętojański*.

Интересно, кроме того, отметить, что ни повествование Воланда, ни сновидение Ивана не становятся в романе объектами изображения: их выделенность в отдельные главы ситуируют их не на уровне моделируемых и опровергаемых нарративов (как это имеет место по отношению к упоминаемым в романе 'бытовым' жанрам-сводкам'), а на уровне 'излагаемой' в них реальности. Этим самым с них снимается искажающий (моделирующий) характер «языка нарратива» и создается иллюзия их 'безъязыковости' и 'текстовости' самой истории. Роман Мастера на этом фоне представляется тождественным истории или историей, которая самостоятельно воплотилась в текст, а Мастеру отводится место самоартикулирующего субъекта-истории. В этом смысле он родственен средневековому мастеру-иконописцу, который не столько сам пишет икону, сколько является проявителем самопишущейся (обнаруживающейся через художника) иконы. Поэтому, видимо, он в романе безымянен, с одной стороны, а с другой — не 'сочинитель', не «писатель».

⁹⁶ Смирнов говорит здесь об известном положении Jakobsona, которое было им прокомментировано несколько раньше (с. 266–267):

«[...] Р. О. Якобсон [Jakobson 1960, р. 385] имел все основания рассматривать стихотворную речь как проектирование оси селекции на ось комбинации, хотя эта формулировка и требует уточнений [...]. Производимая стихотворной речью селекция какого-то элемента (пусть им будет слово *перебор*) автоматически тянет за собой экспликацию на синтагматической оси той парадигмы, к которой он принадлежит (*перебор, переборчик* [в разбираемом примере из народной песни: "Перебор, переборчик мой, Перебор серебряный!" — *Е. Ф.*]). Текст попадает в парадигма-

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

⁹⁷ См. 5.0 и примечание 99. Это значит еще, что он превращается в знак в полном смысле этого понятия, так как обретает синтаксические валентности и становится (из-за своей неполноценности как объекта) текстогенным или нарратогенным. Ср. замечания Лотмана по поводу двух типов повествования и особенно по поводу повествования при помощи кинокадров в фильме:

«[...] мы склонны забывать, что привычное повествование с помощью языка и слов — лишь один из двух возможных типов рассказа.

Первый воспроизводит словесный рассказ: он строится на прибавлении к единице текста еще одной единицы, затем следующей и получении, таким образом, повествовательной цепочки.

Соединение цепочки различных кадров в осмысленную повествовательность составляет рассказ.

Другой тип повествования — трансформация одного и того же кадра. Вспомним строчку Фета: "Ряд волшебных изменений милого лица" Цепь изменений лица — конечно, повествование. Но при этом происходит не объединение множества знаков в цепочках, а трансформация одного и того же знака. [...]

Для того чтобы разные кадры могли быть соединены в осмысленную цепочку, у них должен быть общий элемент какого-либо уровня: это может быть одно и то же изображение другим планом или два различных изображения с общим модусом (свисток милиционера и свисток паровоза). Может повторяться деталь (шагающие по обломкам стекла ноги Марка и ноги Бориса — по лужам в *Летят журавли* М. Калатозова), подчеркиваться единство направления действия (кадр выстрела сменяется кадром падения тела) и пр. Важно одно: при соединении различных кадров некоторый дифференцирующий элемент повторяется, а при трансформации кадра он становится основой для различия. В одном случае проявляется тенденция к резким семантическим сближениям, а в другом — к смысловому микроанализу, расцеплению.

Первый тип характерен для подчеркнуто монтажного кинематографа. Он выдвигает вперед проблему структуры мира и строится как система скачкообразных переходов от одного композиционного узла к другому.

Второй тип ориентирован на непрерывное повествование, имитирующее естественное течение жизни. В первом случае режиссер дает нам «грамматику жизни», предоставляя самим находить жизненные тексты, иллюстрирующие его модель. Во втором он дает нам тексты, предоставляя самим извлекать из них «грамматическую структуру». Однако, если исключить чисто экспериментальные ленты, речь может идти лишь о доминирующей и той или иной тенденции, поскольку это враги, нуждающиеся друг в друге» (Лотман 1973b, с. 82–84).

⁹⁸ Числовая система в романе значительно шире и последовательнее, чем мы это показали. Отметим еще только некоторые из ее особенностей. Локализация Воланда, соотносясь с числом '5' и '10', одновременно и '3 — 0 — 2', где '3' — небесное начало, '2' — земное, а '0' — амбивалентно: 'смерть, небытие', 'вечность', 'смерть с возможностью возрождения-перехода в вечность или окончательного исчезновения'. Локализация Мастера в комнате «118» содержит в себе '10' и этим самым роднит его с Воландом, с Иешуа (который «один в мире», где «один» — 'откровение духовности', 'мифический центр сущего', 'свет'), с Пилатом ('11', в частности, — символ внутреннего конфликта, жертвенности) и, неожиданным образом, — с Латунским (по наличию цифры '8'). Латунский поселен на восьмом этаже в квартире «84», где последовательность '8' и '4' должна, по-видимому, читаться как нарушение равновесия между духовным и материальным ('8') и деградацию в чисто брэнное, материальное ('4') и как приостановление извечного движения, извечной диалектики ('8'). Совсем не случайно Латунского 'нет дома' во время разгрома его квартиры Маргаритой: он — бездуховная материальность. Не случайно также иступленная месть Маргариты обращена на вещи, но она отнюдь не 'женская' и не 'смешная', как принято считать. 'Вода', которой она заливает квартиру и ящики письменного стола, — 'вода' потопа, с одной стороны, а с другой — 'вода крещения': истребляющая 'греховное, чреватое смертью, небытием' и приобщающая к 'вечному движению в Боге'. Эта 'вода' — один из смыслов числа '8'. «Рояль» же

— эквивалент и атрибут-дубликат Латунского. Имя 'Латунский' — алхимическое, содержит в себе 'цинк = Юпитер' и 'медь' = Венера. Его смысл раскрывается стихом из *Первого послания к Коринфянам апостола Павла*: «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я — медь звенящая, или кимвал звучащий» (13: 1), где речь о фальши, лжи, об интеллектуальном прелюбодеянии (ср. еще упоминание медных статуй в истории Пилата). Грозя рояль, Маргарита громит именно ложь. «Рояль» в определенном смысле и соответствие '8' как мировой 'спирали-лестницы'. Разбивая рояль, Маргарита одновременно осуждает Латунского на 'вечное небытие'. Положение '8' в «118» иное, как раз противоположное: она не дробится, а как бы завершает '11', т. е. внутреннюю конфликтность Мастера. Аналогом Латунского является зато Аннушка, разлившая «подсолнечное масло» и проживающая в квартире «48», где последовательность '4 → 8' указывает на переход от земного к вечному восхождению в 'небесное'. Аннушка в этом прочтении имеет характер 'мойры', прерывающей 'нить жизни'. В связи с числовой символикой см. статью: NUMBERS в: *Cirlot* 1981, p. 230–237; О «подсолнечном масле» в главе 14.2.1 в: *Fargno* 1980b).

⁹⁹ Значением этих языковых величин становится внутриязыковое (а точнее, внутритекстовое) значение, которое может быть описано не путем отсылок к внеязыковой реальности, а при помощи так называемой «связывающей фразы». Связывающая фраза — это такой перевод словоформы, в котором содержится словоформа, принадлежащая к той же самой группе называния, к которой принадлежит и переводимая словоформа. Под «группой называния» подразумевается такая группа словоформ, однородных по значению и связанных отношением называния, которые — будучи связанными с иными словоформами — в состоянии выдавать информацию о значении всех остальных словоформ группы (Wierzbowski 1976, s. 138–144). Эта лингвистическая концепция словоформы, думается, чрезвычайно плодотворна и в литературоведческом анализе художественного текста. Ее требование семантической однородности и ее тавтологизм позволяют вскрыть механизм возникающих в художественной речи парадигм, установить их тождество, взаимообъяснимость (или фактический тавтологизм художественной речи) и отследить полисемантизм: включаемость одной и той же словоформы в разные «группы называния». К этой концепции очень близко подходит, в частности, работа: Золян 1981, хотя и исходит из других теоретических предпосылок.

¹⁰⁰ Если придерживаться распространенного противопоставления художественного и нехудожественного высказывания по признаку 'устремленность к полисемии — устремленность к однозначности', то позволительно считать, что требуемая степень однозначности обеспечивается в первую очередь референтностью и, затем, синтагматическими связями, а полисемия достигается путем снятия референтности и перестройки синтагматики. Тогда референтное значение теряет свою доминантность и становится одним из значений в ряду всех остальных предполагаемых словом его так называемых 'словарных' или 'вокабулярных' значений. Перестроенная же, синтагматика позволяет активизировать и регулировать нужные 'не-референтные' значения слова, в результате чего формально одна и та же словоформа (слово) входит в состав нескольких — реализуемых в данном тексте — «групп называния» (см. примечание 99). Аналогичное явление наблюдается и на предметном уровне художественного текста. Получая статус предиката, объект высвобождается из своей однозначности как 'вещь' и активизирует все свои физические и смысловые (символические) свойства и актуализирует их в соотношении с иными объектами, то противостоя им по неким признакам и смыслу, то становясь их эквивалентом по другим признакам и смыслу. Этим самым предмет из единичного превращается в 'многократный'. Формально один и тот же, он, подобно слову, — не тождественен самому себе, входит в состав нескольких (осуществляемых в данном тексте) парадигм или серий, соответствующих по своему характеру «группам называния». На вопрос Ивана «Вы — писатель?» Мастер «потемнел лицом и погрозил Ивану кулаком, потом сказал:

— Я — мастер, — он сделался суров и вынул из кармана халата совершенно засаленную черную шапочку с вышитой на ней желтым шелком буквой "М". Он надел эту шапочку и показался Ивану и в профиль и в фас, чтобы доказать, что он — мастер».

В данном случае «шапочка» — менее всего бытовая головной убор, она — атрибут-предикат, сообщающий ее владельцу статус 'мастера' (в цитате, к тому же, она уравнивается со словом «мастер», стоящим именно в позиции предиката). Освобождаясь от утилитарности, эта «ша-

почка» высвобождает свои символические смыслы и символические смыслы своих свойств: 'засаленности', 'черного цвета', 'желтой буквы «М»'. Собственными смыслами она соотносится с семой 'смысл' и 'причастность к потустороннему, невидимому'. Со смыслом 'потустороннего' соотносят ее и 'черный' и 'желтый' (см. 5.4). 'Желтый', с другой стороны, соотносит ее с 'золотым' и этим самым — со 'светом', с 'небесным высшим началом'. 'Засаленность' явно соотносится с отнюдь не второстепенным в романе мотивом 'масла' («розового», «подсолнечного», 'лунной — небесной — дороги': «Банга зарычал на луну, и скользкая, как бы укатанная маслом, голубая дорога перед прокуратором провалилась») и в пределе — с 'елеем' как символом духовного начала, любви, приобщения к вечности. Таинственная буква «М» в этом контексте свободно расшифровывается как инициал имени 'Меркурий' со всеми его мифологическими коннотациями, в том числе с его значением как Гермеса-психопома и как покровителя искусств, как обладателя таинственными — астрологическими и магическими — знаниями; своим же начертанием «М» подразумевает и связь с крыльями шапки Гермеса-Меркурия, а в пределах романа — с мотивом птиц (а через них — с Воландом и Пилатом, см. примечание 80, возможность связи имени «Воланд» с 'крылатый, летающий', а в случае Пилата — замечание Мастера «Пилат летел к концу», где «Пилат» употреблено в смысле 'роман' или 'мысль' Мастера). Поскольку «шапочка» предпослана в романе не только Мастеру, то он включается в другую еще парадигму персонажей по признаку 'обладатель головного убора': Берлиоз появляется со «шляпой», Иван Бездомный в «клетчатой кепке», примеревшийся Берлиозу субъект — в «ж о к е й с к о м картузике» (тут еще существенна связь с Пилатом как «В с а д н и к о м»), у Воланда «серый берет», Пилат «накинул капюшон», Афраний — «человек в капюшоне», у Иешуа на голове «белая повязка с ремешком вокруг лба». А внутрипарадигматическая дифференциация идет по различиям между этими 'головными уборками', с одной стороны, и с другой — по включаемости их носителей в иные парадигмы («группы называния») по иным признакам — 'семемам' (хотя бы по разбиравшемуся уже признаку их числовой символики). В итоге можно сказать, что мир художественного произведения — это такой мир, в котором объекты получают возможность предсказать друг друга и объяснять друг друга по принципу «связывающей фразы» и вхождения в одну и ту же «группу называния» (одну и ту же парадигму).

¹⁰¹ По поводу двойничества Пилата и Афрания см. следующие соображения Mahlow (1975, p. 44): «If we ask why Bulgakov chooses the name Aphranus we find that this name leads to a Roman plebeian Aphranus who was called Λεῖμνος, Αφράνιος, Αφράνιος ο Λοῖμνος. The name contains the notion of white, the white one, i.e., a person who distinguishes white from black, i.e., good from bad, right from wrong. This meaning applied to the chief of Pilate's secret service corresponds to this subcontextual role as Pilate's conscience. In order to emphasize that Aphranus is Pilate, Bulgakov has Aphranus come after the rain and put on Pilate's cloak. This detail, quite prominent in the narrative, emphasizes that Aphranus is Pilate's "double". The dialogue which takes place between Pilate and Aphranus, who throughout the narrative is called "guest", "visitor", can be called a "mirror" dialogue». Это положение верно, но с той оговоркой, что в русском тексте Афраний надевает не плащ Пилата, а некий «багряный военный плащ». Слова же «гость» и «пришелец», которыми первоначально именуется Афраний, подразумевают, по всей вероятности, его связь с потусторонним миром (см. 4.9; ср. еще такое же название — «гостем» Мастера во время его посещения Ивана) и дополнительно подтверждает мысль о «зеркальном» диалоге, т. е. о диалоге Пилата с собственным подсознанием, в котором все-таки 'белое' не эксплицируется и доминирует 'черное' (ср. связь имени «Афраний» с упомянутым тут же перед визитом слугой-африканцем с особо подчеркнутым 'черным лицом': «Черное лицо африканца посерело»).

¹⁰² Ср. заключения Греймаса относительно повествовательной структуры русской волшебной сказки, которые на деле соприкасаются и с более фундаментальными закономерностями искусства:

«Нам представляется возможным, хотя и слишком обобщенно, разделить этот нарративный жанр на два больших класса: повествования о принятом порядке и повествования об отвергнутом порядке. В первом случае исходной точкой является констатация существования некоторого порядка и необходимость оправдать, объяснить этот порядок. Порядок, который существует "над" человеком, будучи порядком социальным или естественным (существование дня и ночи, лета и зимы, мужчин и женщин, молодых и старых, земледельцев и охотников и т. п.),

объясняется на уровне человека: поиск, испытание — все это формы человеческого поведения, восстанавливающего порядок. Медиация повествования состоит в «гуманизации мира», в придании ему личностного и событийного измерения. Мир оправдан существованием человека, человек включен в мир.

Во втором случае существующий порядок рассматривается как несовершенный, человек — как подвергавшийся лишениям, ситуация — как непереносимая. Тогда повествовательная схема выступает как архетип медиации, как общение спасения: надо, чтобы человек, личность, брал на себя судьбы мира, чтобы он с помощью борьбы и испытаний трансформировал его. Модель повествования включает, таким образом, разные формы сотеризма, предлагая разрешение любой непереносимой ситуации недостатка» (Греймас 1985, с. 106; ср. примечания: 89 и 50, 97). «Медиация повествования» и «гуманизация мира», о которых говорит Греймас, осуществляются и более буквально (не только через «содержание повествования»): именно через слияние субъекта повествования с субъектом ставшего языком мира.

¹⁰³ Несколько иной характер имеет рассказ Воланда. Он тоже «восстановление» потерянного «текста истории», но одновременно он противостоит текстам как таковым (евангельским повествованиям) как истинный — неистинным. В реляции «рассказ Воланда — роман Мастера» роман Мастера занимает позицию художественного текста, «угадавшего» или «реконструировавшего» истинную историю, а наличие Воландова рассказа играет роль «подтверждающего» истинность романа Мастера, т. е. истинность лингвистического уровня, разрушает их и перестраивает, реконструируя фактическую логику событий (тогда роман противостоит и Евангелиям, и излагаемым Берлиозом историческим источникам, и упомянутой в начале поэме Бездомного). В обоих, однако, случаях наблюдается возврат к некоему предшествующему состоянию «мира-текста», а не сочинение чего-то принципиально нового (такое новое, такое понимание литературы показано в романе как ее окончательная деградация под видом писателей Дома Грибоедова). В заключение заметим, что такая структура *Мастера* и *Маргариты* — едва ли не идеальная модель понимания литературы как «повтора прекращенного повтора» — см. изложенную выше концепцию Смирнова и следующие, более общие, ее положения (вытекающие из интертекстуального характера художественного произведения):

«Всякое произведение словесного (и — шире — художественного) творчества реактивирует как минимум два источника, обнаруживая между ними отношение параллелизма. Художественный текст трансдиалогичен, он ссылается на диалог или на квазидиалог. Новый текст, если он эстетически отмечен, нацелен на то, чтобы констатировать в используемом им литературном материале повторяемость и прервать ее. Текст выступает как делимитативный член рассекреченного им повтора, как поле, где трансформируется параллелизм претекстов. Констатация параллелизма источников воплощается в двух основных формах.

Во-первых, литературное произведение может опираться на реально существующий в традиции (хотя и не всегда очевидный) преинтертекст и функционировать как отсылка к отсылке. Воспроизведению при этом подвергается либо трансинтертекстуальная связь, которая объединяет творчество разных авторов, либо автоинтертекстуальная связь, которая пробегает через творчество одного и того же автора.

Во-вторых, писатель может открывать параллелизм каких-либо предшествующих текстов, в действительности не входящих в когерентный преинтертекст, то есть расшифровывать их глубинное семантическое ядро, среди прочего — жанровое [...] но также любое другое, например обусловленное принадлежностью источников к одной и той же фазе культурной эволюции и пр.» (Смирнов 1985d, с. 22).

«Примеры реконструктивной и конструктивной интертекстуальности показывают, что в обеих ситуациях отображение созданного в создаваемое сводится в конечном счете к повтору архетипических смыслов схем. Конверсивная интертекстуальность, коль скоро она является всеобщим правилом связывания эстетически отмеченных текстов, действующим на любом этапе развития искусства, лишает художественное творчество возможности аддитивно накапливать изменения архетипических констелляций. Переход от данного к новому не сопровождается в искусстве вычеркиванием информации, предшествовавшей данному. Поэтому нет такого пункта в цепи литературной преемственности, в котором словесное искусство оказалось бы в состоянии избежать воспроизведения мифопоэтической семантики. Художественный текст с неизбежностью

регрессирует к семантическим протоформам. Иными словами, замещение старшего текста младшим на оси эстетической эволюции каждый раз возвращает нас к началу начал всякой семантической субституции — к элементарным подстановкам одного смысла в позицию другого [...].

Сказанным объясняется то обстоятельство, почему именно искусство представляет собой тот коммуникативный канал, по которому передается архетипическая смысловая информация. Искусство, собственно, превращает элементарные семантические сочетания мифопоэтического порядка в универсалии культуры, продолжая свое существование в любых диахронических условиях. Продуцирование художественного текста — это процесс восстановления архетипической семантики, с одной стороны, а с другой, — ее модернизации, актуализации посредством содержащегося в тексте и, как правило, замыкающего его смыслового преобразования, которое, по определению, несет в себе установки той или иной диахронической системы» (Смирнов 1985d, с. 46–47).

¹⁰⁴ Хотя проблема дифференциации стихотворной речи и прозаической речи и ставится в центр внимания литературоведения с конца XIX века (см. хотя бы подборку работ на эту тему в венгерской антологии *Поэтика...* 1982 в части *Поэзия и проза*, т. е. работы Потебни, Веселовского, Тынянова, Жирмунского, Эйхенбаума и Лотмана), тем не менее, если для речи стихотворной сформировалось понятие «стих, строка», отличное от лингвистической синтаксической сегментации, то для речи прозаической такого понятия не возникло и не вычленилась соответствующая ее композиционная единица (определенную перспективу на этот вопрос открывают работы: Смирнов 1985a, b и 1987).

Решение этого вопроса следует ожидать, по всей вероятности, на пути расподобления лингвистических тема-рематических единств (совпадающих с предложением или с абзацем) и единств композиционных. Первые строят некий мир и сюжет, вторые же, формально совпадая с первыми, в своей композиционной функции этот мир и сюжет организуют по-другому и на первое место выдвигают не синтаксис, а последовательность и механизм «повтора прекращенного повтора». Тогда аналогом расхождений «строки = стиха/двустушия/строфы» и синтаксиса в речи стихотворной было бы в речи прозаической расхождение тема-рематических единств лингвистического и сюжетного уровня и парадигматики «абзацев/глав/частей», т. е. единиц композиционных, призванных бытовым сюжет трансформировать в художественный. Тогда «двухтекстовой» окажется и проза. Это хорошо видно на примере хотя бы *Доктора Живаго*.

Этот роман удобен тем, что он — проза поэта, т. е. компетенции, в совершенстве владеющей стиховой сегментацией. Поэтому следует ожидать, что такая компетенция чисто прозаическая. В частности, видимо, не случайно *Доктор Живаго* разбит на 233 маленькие главки и еще 25 стихотворений, а сами эти мелкие главки (иные всего по десятку строк) внутренне разбиты еще на целый ряд легко вычлениющихся абзацев. При этом нередко данные абзацы и главки прерывают тема-рематическое единство, заданное предшествующими главками и производят впечатление либо вставных, либо вообще того, что принято называть «монтажем». Но если не руководствоваться тема-ремастикой и сюжетом, а спросить «Каково же соотношение между следующими друг за другом абзацами и главками?», то окажется, что они выстроены по принципу повтора (или: вариаций) и образуют сплошную экспликативную парадигму, в которой каждая очередная композиционная единица стоит в позиции семантики предшествующей и плана выражения, требующего своей экспликации или семантизации в единице последующей (на примере *Охранной грамоты* это показано в статье: Faruno 1987e).

Так, когда маленький Юра едет в Дуплянку во второй раз (главка 4 части первой *Пятичасовой скорый*), он якобы помнит дорогу и ожидает увидеть «то место, с которого дорога должна повернуть вправо, а с поворота показаться и через минуту скрыться десятиверстная Кологривовская панорама с блещущей вдали рекой и пробегающей за ней железной дорогой. Но он всё обманывался. Поля сменялись полями. Их вновь и вновь охватывали леса. Смена этих просторов настраивала на широкий лад. Хотелось мечтать и думать о будущем.

Ни одна из книг, прославивших впоследствии Николая Николаевича, не была написана. Но мысли его уже определялись. Он не знал, как близко его время».

С точки зрения тема-рематики второй абзац о книгах — уже другой текст (согласно концепции Богуславского: Bogusławski 1983). С точки же зрения композиционной последовательности «книги/мысли» Николая Николаевича стоят в позиции ожидавшейся «панорамы» и эксплицируют

смысл увиденного Юрой, т. е. «полей», обрамленных «лесами», и его мечтами «о будущем». Это станет очевидностью, если читать «панораму» буквально — как «все-вид(ение)» «леса» и «поля» согласно с системой Пастернака — как манифестация «божественного начала»

Возьмем еще один пример — *Записки сумасшедшего* Гоголя. На своем лингвистическом и тема-рематическом уровне они реализуют жанр «дневника». Но Гоголю этот жанр нужен всего лишь как материал: дневниковые записи лишаются тут своего прагматического коммуникативного статуса и превращаются в объект, на котором производятся очередные операции, в том числе и «повтор прекращенного повтора». Как бытовые «записки» они нечто повествуют (сообщают), но как операциональные композиционные единицы они выстраиваются в определенную последовательность и по критерию их семантики (тема-рематике), и по критерию их оформления, и по критерию речевых способностей пишущего. С первых к последним систематически разрушается, например, их «календарность» вплоть до финальной «китайщины»: «Октябрь 3. → → Год 2000 апреля 43 числа. → → Никоторого числа. День был без числа. → → Мадрид. Февруарий тридцатый. → Январь того же года, случившийся после февраля. → Число 25. → Чи 34, сло Мц гдао, феввльр 349». *Записки* эти не столько излагают то, что говорит Попришин, сколько демонстрируют то, что происходит с самим пишущим, с его компетенцией. Лингвистическая сегментация совпадает тут с литературной формально, но семиотически это две разные сегментации: первая дает текст, вторая же озабочена выдать и выдвинуть на первое место состояния этого текста. Первая дает бытовой сюжет, вторая же — литературный. При этом первый может быть рассказан, второй же — только реализован (например, путем имитации мены состояний записок). Здесь литературный сюжет метаморфичен — он то, что претерпевает текст составляющего его субъекта. Это та ситуация, что и в искусстве водометов: сюжеты и смысл фонтанов — это то, что претерпевают струи воды, их трансформации (хотя мыслимы и фонтаны изобразительные-мимические, скажем, в виде плачущих лиц, проливающих кувшинов, вспыхиваемого моря и т. д., и даже нарративные, но тогда вода — уже не вода, а знак иных референтов). Язык призван повествовать, литература же стремится к обратному — заставить язык и его тексты (жанры) выдать свое устройство (ср. 1.2, 5.10 и 6.0–7.3).

На уровне календарных канцелярских обозначений у Гоголя выдается и компрометируется их условность, конвенциональность. Призванный обозначать якобы разное, этот культурный календарь на деле соотносится с неизменным, с устойчивой и незыблемой бюрократической и насильственной системой. Разрушение же календаря Попришиным не столько миметическое отображение его сумасшествия, сколько выход за пределы культурного времени и в иной мир: сначала «Мадрид, Февруарий тридцатый», затем обратный ход времени («Январь того же года, случившийся после февраля») и наконец палиндромный выход в «китайщину-заумь» («Чи 34, сло Мц гдао, феввльр 349», где «гдао» — лексема, выделенная из состава слова «года»), которому в пределах самой записи под этой «датой» отвечает «полет-возврат» к «Матушке» и в «детство», т. е. в предкультурное состояние. За этой компрометацией знаковости и культуры стоит, естественно, просветительская модель отказа от знаковости и условности и поиск безусловных начал и основ экзистенции. Такова, на мотивном уровне, тут и роль переписки собачонок, с одной стороны, а с другой — восхождение Попришина на уровень якобы от природы установленной инстанции «короля» (иначе: тут реализуется смысл фамилии «Попришин», ассоциирующейся с «поприщем», и смысл его имени «Аксентий» — «растущий», от греч. *auxano* — «расти»). Но у Гоголя и эта инстанция условна, продукт культуры, в результате чего герою остается только исчезнуть (кстати, проблематика семиозиса, конституирующих субъектность и объектность инстанций — одна из наиболее насущных в искусстве XX века; особенно ярко она актуализирована у Гомбровича и, прежде всего, в его пьесах; по поводу же *Записок сумасшедшего* см. их в этом направлении подвигающийся разбор в: А. Ковач, *Повесть Н. В. Гоголя «Записки сумасшедшего» и проблема персонального повествования (Мир, текст, сюжет, память)*. «Studia Slavica Hung», XXXIII, 1–4. Budapest, 1987).

¹⁰⁵ В этом отношении очень интересна статья: Рудь, Цуккерман 1974. В ней, в частности, говорится следующее:

«Восприятие живописного полотна, кинокадра, мизансцены спектакля кажется одновременным. Но это верно лишь применительно к простым элементам, из которых составлено сложное

изображение. Объем одновременно воспринимаемых зрительных сообщений относительно мал. Достаточно четко глаз видит в небольшом телесном углу, лишь немного превосходящем один градус. Впечатление четкого видения в широком поле зрения возникает благодаря зрительной памяти, сохраняющей то, что было получено при предыдущих фиксациях взора» (с. 265). И дальше (с. 268, 269):

«Музыка представляется в противоположность изображению временной последовательностью. Эта последовательность сохраняется в памяти. [...] И все же нельзя считать восприятие музыки чисто последовательным, а структуру музыкального произведения заданной лишь на оси времени, как иной электрический сигнал. В действительности в музыкальном восприятии обнаруживаются черты своеобразной одновременности. [...] Сохраняемая памятью в виде "пространственной" записи с заданным порядком развертки, музыка обнаруживает во многом, что относится к ее строению, сходство с архитектурой. Это сходство проявляется в закономерностях соотношения частей, в дальних и ближних связях между элементами структуры, в ритмическом рисунке, присутствующем и архитектурному произведению, и музыкальному сочинению и т. п. По данным клинических исследований, амузия, т. е. расстройство в узнавании музыки вследствие мозговых нарушений, сопровождается и расстройством восприятия пространственных структур, характерных для архитектурных форм».

А в заключении (с. 272):

«[...] музыка — не только временная, но и пространственная структура».

¹⁰⁶ Заметим, что авторы выдвигают двухкомпонентную концепцию художественного произведения. Они выделяют:

«1) ритмическую основу, закономерную временную организацию, восприятие которой основано на взаимодействии с ритмическими и релаксационными физиологическими процессами.

2) информативное содержание, восприятие которого находится в определенном соответствии с эмоциональным комплексом, возникающим при восприятии ритмической основы художественного произведения» (с. 290)

А в заключении говорят (с. 297):

«[...] одним из существенных критериев художественности является соответствие ритмико-временного компонента произведения искусства информационно-ассоциативному компоненту» (Шноль, Замятин 1974, с. 290, 297).

¹⁰⁷ Основы русского стихосложения и стиховедения даются в книгах: Томашевский 1959; Холшевников 1962 и 1972, а также специально подготовленное для польского читателя издание: Chołszewnikow 1976.

История русских стиховых форм исследуется и прослеживается в работах: Панченко 1973; сборник *Русское стихосложение XIX века*, 1979; М. Л. Гаспаров, 1974 (там же обширная библиография) и 1989.

Теоретические проблемы современного стиховедения освещаются в сборниках: *Теория стиха*, 1968; *Проблемы стиховедения*, 1976; *Исследования по теории стиха*, 1978; *Просодия*, 1989; о достижениях и о проблемах структурного стиховедения см. замечания М. Л. Гаспарова в: *Об итогах*, 1987

Опыт нового подхода к стиху и к реляциям «ритмические структуры — текст» и «стих-композиция» предлагается в: Золян 1981, 1986; Золян, Лотман М. Ю. 1978; Лотман М. Ю. 1974, 1989; Użarevič 1984a, b; кроме того, см. раздел *Ритмика* и комментарии М. Ю. Лотмана к собранным там статьям в: *Учебный материал*, 1982; 9–71.

Из работ по польскому стиховедению и польским системам стихосложения см., в частности: Mayenowa 1967; Dłuska 1970; Dobrzyńska, Kopczyńska 1979; Dobrzyńska 1988; Kopczyńska, Pszczołowska 1986; Petrovič 1986; *Słowiańska metryka porównawcza*, 1978–1988.

Возможно, не бесспорная, но заслужившая внимательного обсуждения концепция ритма стиховой сегментации и стихотворной композиции предложена в: Kulawik 1988, Użarevič 1989a, b. Эти работы (особенно Ужаревича) вышли уже после сдачи рукописи данного пособия в издательство, поэтому некоторые их родственные, хотя и имеющие совершенно иной генезис, положения не дискутируются в соответствующих главах о ритме, прежде всего в 6.3 и там, где речь идет о ритме как о механизме семантических трансформаций.

¹⁰⁸ Последовательности и даже градации, вытекающие из линейного характера речевого потока, часто засчитываются литературоведами к синтаксису. И наоборот, занимающиеся синтаксисом склонны вообще отрицать линейность речи, а последовательность рассматривать только тогда, когда она синтаксична (как, например, в английском языке). Данное противоречие будет снято, если на последовательность взглянуть как на фигуру риторическую и литературную операцию, не относящуюся к синтаксису. Самостоятельность линейности-последовательности легче всего обнаруживается на сверхфразовых уровнях, например в случае определенного следования друг за другом новелл или стихотворений в некотором цикле: перестановка их местами может серьезно изменить не только смысл, но даже и строящийся из данных текстов сверхтекстовый сюжет. Нет, конечно, никаких противопоказаний и для активизации значимости последовательностей и в рамках отдельных предложений. Так, даже ставшая хрестоматийной фраза Цезаря «Veni, vidi, vici» («Пришел, увидел, победил») отнюдь не синтаксична; она — риторична: последовательность отдельных фраз-предложений (отделенных друг от друга запятой, а не привычной точкой) соотносится с последовательностью совершенных действий и превращает ее в последовательность, изоморфную реальности (в миметическую). Мена этой последовательности создаст (или заставит предположить) и иную картину внеречевой реальности.

Возьмем другой элементарный пример — первую фразу (весь первый абзац) *Доктора Живаго*: «Шли и шли и пели "Вечную память", и когда останавливались, казалось, что ее по заложенному продолжают петь ноги, лошади, дуновения ветра».

Сообразуясь с лингвистическим синтаксисом, следовало бы сказать, что «Шли и шли и пели» выражает одновременность шествия и пения; разбирая же роль последовательности, надлежало бы спросить, что выражается последовательностью «шли → пели» и как это пение соотносится с этим шествием. Согласно сказанному в примечании 104, «пели» должно быть семантически выводимо из предшественника «шли» и быть его «повтором». И так оно и есть. Согласно сказанному в конце главы 5.7, Пастернаковское «идти/ходить» предполагает смысл «перерождения-воскресения» и «творческого, стихогенного транс». А это значит, что и тут имеет место эквиваленция «идти = петь "Вечную память"», но возрастающая семиотически, что и выражено последовательностью, знаменующей собой одновременно и градацию состояний.

То же наблюдается и на всем протяжении этого абзаца. Если лингво-синтаксический конец этой фразы записывается так: «ее по заложенному продолжают петь ноги, лошади, дуновения ветра», то литературно-линейный последовательный ее вид надлежало бы записать иначе: «ее по заложенному продолжают → петь → ноги, → лошади → дуновения ветра». «Лад» в «по заложенному» — повтор семы некоего «порядка, согласования», который тут же эксплицируется повтором «продолжают петь»; «петь» — «быть в транссе, в экстазе», в связи с чем Пастернаковское «петь» — «приобщаться к сверхреальному»; «поющие ноги» предполагает некое «вознесение», по крайней мере повышение в ранге инициального «Шли и шли»; «лошади», как известно по 5.7, — пастернаковский психопомп, переносчик в иной мир; «ветер» же — чисто духовное состояние и одновременно знак Божественного начала. В результате «ее по заложенному продолжают петь ноги, лошади, дуновения ветра» выражает постепенную трансформацию вплоть до приобщения к «вечному-Божественному». Не случаен тут и глагол «казалось». Первоначальную реальность «Шли и шли и пели "Вечную память", (и когда останавливались)» переводит в ранг «кажмости-видения» и «вечного Слова» (при «казать(ся)» = «говорить», «показывать(ся)»).

¹⁰⁹ Ср. еще анализ пространственных перспектив, перехода на новые линии и их связей с научной, математической, мыслью в искусстве позднего Возрождения («раннего барокко», «маньеризма») в книге: Бенеш 1973, 184 и след. (собственно, вся глава VIII: *Родственные направления в искусстве и науке позднего Возрождения*).

¹¹⁰ Тургенев вообще и этот рассказ в частности более мифологичен и символичен (но не в смысле формации символизма), чем это принято считать. Данный рассказ будет не совсем внятн, если слишком поверхностно отнестись к мотиву «выглянувшего из-за деревьев лица молодой девушки». В первый раз она появляется тут же после «выстрела», во второй — тогда, когда «Федор Михеич» прекращает играть на «скрипке», а Радилов рассказывает о нем, как он «двух жен от мужей увез», в третий она приглашает в гостиную словами «Чай готов», затем о ее лице говорится после рассказа Радилова о смерти его жены и о поразившей его «мухе», а в конце выясняется, что

она бежала куда-то с Радиловым. Всё это ситуирует «золовку Ольгу» в сфере страстного и колдовского: «скрыпка» и «чай» у Тургенева эротичны, «скрыпка» и «муха» — хтоничны, сама Ольга возникает после «выстрела», «из-за деревьев», и играет роль двойника умершей жены Радилова (на уровне родственных связей она — ее сестра). Появляясь из-за деревьев и потом из «сада», она становится как бы в позицию 'дриады, духа деревьев', 'вегетативности' (если не сказать — 'русалки'). Но самое важное то, что все последующие 'факты' рассказа свободно выводятся из инициального: из появления тут же после выстрела из-за деревьев. Существует, по всей вероятности, некая мифонародная мифологема, к которой Тургенев сознательно или бессознательно и отсылает. О ее наличии свидетельствует, между прочим, факт, что этот мотив стал мотивом активным и явственным у авангардистов. В частности, у Хлебникова, в его следующем четверостишии:

Муха! нежное слово, красивое,
Ты мордочку лапками моешь,
А иногда за ивою
Письмо ешь.

И у Пастернака, в стихотворении *Опять весна*:

Это она, это она,
Это ее чародейство и диво,
Это ее телогрейка за ивой,
Плечи, косынка, стан и спина.
Это Снегурка у края обрыва.
Это о ней из оврага со дна
Льется без умолку бред торопливый
Полубезумного болтуна.

Это о ней, заливая преграды
[...]

Речь половодья — бред бытия.

Хлебниковская «муха-слово за ивою» — Хлебниковская 'за-умная, за-словесная Муза' («за ивою» тут читается и как «за вербой», с учетом созвучия русск. «верба» и лат. *verbum* — 'слово').

Пастернаковская «Снегурка» с «телогрейкой» = 'душегрейкой, душкой' «за ивой» «у края обрыва» — знак перерождения-воскресения мира (ожидающаяся «весна» — не повторный очередной и аддитивный период в жизни мира, а 'новая весна', 'мир преображенный').

Рассказ Тургенева прерывается танцем-«поступью» «коза», означающим 'перерождение-воскресение', следующим после рассказа о чудесном выздоровлении Радилова и после его слов о возможности выйти «из скверного положения», «Стоит только решиться...». Внезапное исчезновение Радилова со «своей золовкой» и есть этот 'выход'. Учитывая же восстанавливаемую по другим текстам и безотносительно к Тургеневу семантику мотива 'существа за деревом, за ивой', можно сказать, что и у Тургенева этот мотив знаменует собой некое иное измерение и некое принципиальное — духовное — перерождение.

ЛИТЕРАТУРА

- Абусайд. *О строении человека*. Ереван, 1974.
- Аверинцев С. С. Символ // КЛЭ. 1971. Т. 6.
- Аверинцев С. С. Вячеслав Иванов // Вячеслав Иванов. *Стихотворения и поэмы*. Л., 1976а.
- Аверинцев С. С. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью // *Из истории культуры средних веков и Возрождения*. М., 1976б.
- Аверинцев С. С. *Поэтика ранневизантийской литературы*. М., 1977.
- Академические школы в русском литературоведении. М., 1975.
- Алексеев М. П. «Дневной месяц» у Тютчева и Лонгфелло // *Поэтика и стилистика русской литературы*. Л., 1971.
- Альтман М. С. Из арсенала имен и прототипов литературных героев Достоевского // *Достоевский и его время*. Л., 1971.
- Альтман М. С. *Достоевский. По векам имен*. Саратов, 1975.
- Альтман М. С. Осмысление иноязычных наименований в русском фольклоре и у Пушкина // *Культурное наследие Древней Руси. Истоки. — Становление. — Традиции*. М., 1976а.
- Альтман М. С. У истоков имен героев Достоевского // *Сравнительное изучение литератур*. Л., 1976б.
- Антоний преосвященный. *Словарь к творениям Достоевского*. София, 1921.
- Арановская О. Р. О фольклорных истоках понятия «*kátharsis*» // *Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор*. Л., 1974.
- Аристотель. *Поэтика* // *Аристотель и античная литература*. М., 1978.
- Арнхейм Р. [Arnheim R.] *Искусство и визуальное восприятие*. М., 1974.
- Афанасьев А. А. *Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифическими сказаниями других родственных народов*. М., 1865. Т. 1; 1868. Т. 2; 1869. Т. 3.
- Бабин А. А. О «Девочке на шаре» Пабло Пикассо // *Античность. Средние века. Новое время*. М., 1977.
- Байбурин А. К. Семиотический статус вещей в мифологии // *Сборник Музея антропологии и этнографии, XXXVII, Материальная культура и мифология*. Л., 1981.
- Байбурин А. К. *Жилище в обрядах и представлениях восточных славян*. Л., 1983.
- Байбурин А. К. Левинтон Г. А. Тезисы к проблеме «Волшебная сказка и свадьба» // *Quinquagenario. Сборник статей молодых филологов к 50-летию проф. Ю. М. Лотмана*. Тарту, 1972.
- Байбурин А. К., Топорков А. Л. *У истоков этикета. Этнографические очерки*. Л., 1990.
- Барт Р. [Barthes R.] *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. М., 1989.
- Бахалина Н. Б. *История цветообозначений в русском языке*. М., 1975.
- Бахтин М. М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. М., 1965.
- Бахтин М. М. *Проблемы поэтики Достоевского*. Изд. 3-е. М., 1972.
- Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. М., 1975.
- Бахтин М. М. *Эстетика словесного творчества*. М., 1979.
- Белобровцева И. Э. Мимика и жест у Достоевского // *Достоевский. Материалы и исследования*. Л., 1978. Т. 3.
- Белый А. «Вишневый сад». Драма Чехова // *Весы*. 1904. № 2.
- Белый А. *Поэзия слова*. Пг., 1922.
- Бем А. Л. [Bem A. L.] *Личные имена у Достоевского* // *O Dostojevském. Sbornik statí a materiálu*. Praha. 1972.
- Бенвенист Э. [Benveniste É.] *Общая лингвистика*. М., 1974.
- Бенеш О. [Benesch O.] *Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями*. М., 1973.

- Бернштейн Б. М. *История искусств и художественная критика* // Советское искусствознание—73. М. 1974.
- Билинkis М. Я., Туровский А. М. *Об одном герметическом тексте* // III Летняя Школа по вторичным моделирующим системам: Тезисы. Кяэрику 10–20 мая 1968. Тарту, 1968.
- Богатырев П. Г. *Вопросы теории народного искусства*. М. 1971.
- Богатырев П. Г. Якобсон Р. О. *Фольклор как особая форма творчества* // Богатырев П. Г. *Вопросы теории народного искусства*. 1971.
- Будагов Р. А. *Слово «искусство» в русском языке на рубеже XVIII–XIX веков* // Проблемы теории и истории литературы. М. 1971.
- Бутырин К. М. *Проблема поэтического символа в русском литературоведении (XIX–XX вв.)* // Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972.
- Бычков В. В. *Эстетическое значение цвета в восточно-христианском искусстве* // Вопросы истории и теории эстетики. М. 1975.
- Бычков В. В. *Византийская эстетика. Теоретические проблемы*. М., 1977.
- Бычков В. В. *Формирование основных принципов византийской эстетики* // Культура Византии, IV — первая половина VII в. М., 1984.
- Бэлза И. Ф. *Генеалогия «Мастера и Маргариты»* Контекст 1978. Литературно-теоретические исследования. М., 1978.
- Василевская Л. И. *Синтаксические возможности имени собственного* // Лингвистика и поэтика. М., 1979.
- Веселовский А. Н. *Историческая поэтика*. М. 1989.
- Ветелев А. *Царство Божие* // Богословские труды: Сборник 14. М. 1975.
- Ветловская В. Е. *Творчество Достоевского в свете литературных и фольклорных параллелей. «Строительная жертва»* // Миф — Фольклор — Литература. Л., 1978.
- Возникновение русской науки о литературе*. М., 1975.
- Волков Н. Н. *Цвет в живописи*. М. 1965 (1984).
- Волков Н. Н. *Процесс изобразительного творчества и проблема «обратных связей»* // Содружество наук и тайны творчества / Под. ред. Б. С. Мейлаха. М. 1968.
- Вольф К. Ф. *Предметы размышлений в связи с теорией уродов*. Л., 1973.
- Воронов Л. *Андрей Рублев — великий художник Древней Руси* // Богословские труды: Сборник 14. М., 1975.
- Гайсер-Шнитман С. [Geisser-Schnittmann S.] *Венедикт Ерофеев «Москва-Петушки», или «The Rest is Silence»*. P. Lang, Berne–Francfort-s Main–New York–Paris, 1989.
- Гаспаров Б. М. *Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»* // Slavica Hierosolymitana. Jerusalem, 1978. V III.
- Гаспаров Б. М. *О некоторых функциях видовых форм в повествовательном тексте* // Ученые записки Тартуского государственного университета, вып. 482, Категория вида и ее функциональные связи. Вопросы русской аспектологии. IV Тарту, 1979.
- Гаспаров Б. М. *Поэтика «Слова о полку Игореве»* // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 12. Wien, 1984.
- Гаспаров Б. М., Гаспарова Э. М., Минц З. Г. *Статистический подход к исследованию плана содержания художественного текста* // Труды по знаковым системам. Тарту, 1971. Т. 5.
- Гаспаров Б. М., Паперно И. А. *К описанию мотивной структуры лирики Пушкина* // Russian Romanticism. Studies in the Poetic Codes / Ed. N. E. Nilsson. Stockholm, 1979.
- Гаспаров Б. М., Паперно И. А. *Встань и иди* // Slavica Hierosolymitana. V V–VI. Jerusalem, 1981.
- Гаспаров М. Л. *Современный русский стих. Метрика и ритмика*. М., 1974.
- Гаспаров М. Л. *«Поэма Воздуха» Марины Цветаевой: Опыт интерпретации* // Труды по знаковым системам, XIV: Типология культуры. Взаимное воздействие культур. Тарту, 1982.
- Гаспаров М. Л. *Очерк истории европейского стиха*. М., 1989.
- Гиндин С. И. *Опыты анализа текста с помощью семантических словарей. Статья 1* // Машинный перевод и прикладная лингвистика. М., 1972. Т. 16.
- Гиндин С. И. *Текст* // Краткая литературная энциклопедия. М., 1978. Т. 9: А—Я.
- Гинзбург Л. Я. *О психологической прозе*. Л., 1971.

- Гладкий А. В., Мельчук И. А. *Элементы математической лингвистики*. М., 1969.
- Голосовкер Я. Э. *Достоевский и Кант*. М. 1963.
- Греймас А. [Greimas A. J.] *В поисках трансформационных моделей // Зарубежные исследования по семиотике фольклора: Сборник статей*. М., 1985.
- Григар М. [Grygar M.] *Кубизм и поэзия авангарда // Structure of Text and Semiotics of Culture / Ed. by Jan van der Eng and M. Grygar. The Hague-Paris, 1973.*
- Григар М. [Grygar M.] *К определению стиля модерн в русской и чешской поэзии // Russian Literature. VIII–IV July, 1980. Special Issue: Russian Symbolism IV*. Amsterdam, 1980.
- Григорьев В. П. *Поэтика слова. На материале русской советской поэзии*. М., 1979.
- Григорьев В. П. *Грамматика идиостиля: В. Хлебников*. М. 1983.
- Григорьев В. П. *Словотворчество и смежные языки поэта*. М., 1986.
- Гуревич А. Я. *Категория средневековой культуры*. М., 1972.
- Гуревич А. Я. *Средневековая литература и ее современное восприятие. О переводе «Песни о нибелунгах» // Из истории культуры средних веков и Возрождения*. М., 1976.
- Гуревич А. Я. *Проблемы средневековой народной культуры*. М., 1981.
- Гуревич А. Я. *Культура и общество средневековой Европы глазами современников (Exempla XIII века)*. М. 1989.
- Гуревич А. Я. *Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства*. М., 1990.
- Даль В. *Толковый словарь живого великорусского языка*. М. 1978–1980.
- Данилова И. Е. *От средних веков к Возрождению. Сложение художественной картины Кватроченто*. М., 1975.
- Данилова И. Е. *О византийской иконе XIV века «Благовещение» из ГМИИ им. А. С. Пушкина (опыт интерпретации) // Античность. Средние века. Новое время. Проблемы искусства*. М., 1977.
- Данилова И. Е. *Искусство средних веков и Возрождения*. М., 1984.
- Дёринг-Смирнова И. Р., Смирнов И. П. *Очерки по исторической типологии культуры: → Реализм → (...) → Постсимволизм (Авангард) →* NRL — Almanach. Sonderband. Salzburg, 1982.
- Добжиньска Т. [Dobrzyńska T.] *Свойства высказывания и стихотворные формы. На материале польского тонического стиха // Stih i pesmi (Naučni skuponi, Knjiga III: Colloquia Litteraria: Metrica et Poetica III)*. Novi Sad, 1988.
- Долгополов Л. К. *Символика личных имен в произведениях Андрея Белого // Культурное наследие Древней Руси. Истоки — Становление — Традиции*. М., 1976.
- Достоевский Ф. М. *Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.*, 1972–1988.
- Дрозда М. [Drozda M.] *Нарративная маска в художественной прозе // Russian Literature. XII–III. Amsterdam, 1982.*
- Дрозда М. [Drozda M.] *Повествовательная структура «Героя нашего времени» // Wiener Slavistischer Almanach. Band 15. Wien, 1980.*
- Дрозда М. [Drozda M.] *Четыре повести Валентина Распутина // Wiener Slavistisches Jahrbuch. Band 26. Wien, 1985.*
- Дрозда М. [Drozda M.] *Нарративные маски русской художественной прозы от Пушкина до Белова // Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband (?)*. Wien [в печати]. 199(?).
- Егоров Б. Ф. *Категория времени в русской поэзии XIX века // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*. Л., 1974.
- Егоров Б. Ф., Зарецкий В. А. Гушанская Е. М. Табориская Е. М., Штейнгольд А. М. *Сюжет и фабула // Вопросы сюжетосложения: Сборник статей*, 5. Рига, 1978.
- Елизаренкова Т. Я. Топоров В. Н. *Мифологические представления о грибах в связи с гипотезой о первоначальном характере сомы // Тезисы докладов IV Летней Школы по вторичным моделирующим системам, 17–24 августа 1970 г. Тарту, 1970.*
- Жинкин Н. И. *О теориях голосообразования // Мышление и речь*. М., 1963.
- Жирмунский В. М. *Теория литературы. Поэтика. Стилистика*. Л., 1977.
- Жолковский А. К. *К описанию смысла связного текста*, 5 (Институт Русского Языка АН СССР, предварительные публикации, вып. 61). М., 1974.

- Жолковский А. К. *Место окна в поэтическом мире Пастернака* // Russian Literature. VI–I. January, 1978. Special Issue: *Boris Pasternak*. Amsterdam, 1978.
- Жолковский А. К. *Поэзия и грамматика пастернаковского «Ветра»* // Russian Literature. XIV–III. 1 October, 1983. Amsterdam, 1983.
- Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. *Из предыстории советских работ по структурной поэтике* // Труды по знаковым системам. III. Тарту, 1967.
- Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. *Поэтика выразительности: Сборник статей* // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 2. Wien, 1980.
- Журавлев А. О. *Фонетическое значение*. Л., 1974.
- Журавлев А. О. *Диалог с компьютером*. М., 1987.
- Журавлева А. О. *Константин Андреевич Сомов*. М., 1980.
- Завадская Е. В. *Эстетический канон жизни художника — фэнлю (ветер и поток)* // Проблема канона о древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.
- Завадская Е. В. *Философско-эстетическое осознание тени в классической культуре Китая* // Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976.
- Зелинский А. Н. *Конструктивные принципы древнерусского календаря* // Контекст 1978. Литературно-теоретические исследования. М., 1978.
- Земан И. [Zeman J.] *Познание и информация. Гносеологические проблемы кибернетики*. М., 1966.
- Золян С. Т. *Семантическая структура слова в поэтической речи* // Известия АН СССР Серия Литературы и языка. Т. 40. № 6. 1981.
- Золян С. Т. *О принципах композиционной организации поэтического текста* // Проблемы структурной лингвистики 1983. М., 1986.
- Золян С. Т., Лотман М. Ю. *К основаниям семантического синтаксиса поэтического языка* // Функционирование коммуникативных систем. Ереван, 1978.
- Зубова Л. В. *Потенциальные свойства языка в поэтической речи М. Цветаевой (Семантический аспект): Учебное пособие*. Л., 1987.
- Зубова Л. В. *Поэзия Марины Цветаевой. Лингвистический аспект*. Л., 1989.
- Иванов В. В. *Функции и категории языка кино* // Труды по знаковым системам. Т. 7. Тарту, 1975.
- Иванов В. В. *Очерки по истории семиотики в СССР*. М., 1976.
- Иванов В. В. *Чет и нечет. Асимметрия мозга и знаковых систем*. М., 1978.
- Иванов В. В., Топоров В. Н. *Славянские языковые моделирующие семиотические системы (Древний период)*. М., 1965.
- Иванов В. В., Топоров В. Н. *Исследования в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов*. М., 1974.
- Исследования по теории стиха*. Л., 1974.
- Йованович М. [Jovanović M.] *К вопросу о поэтике реминисценций и цитаций* MEDDELANDEN från Institutionen för slaviska och baltiska språk. Nr 24. Stockholm, 1984.
- Каган Ю. М. *По поводу слова umbra — «тень»* // Античность и современность. М., 1974.
- Квятковский А. *Поэтический словарь*. М., 1966.
- Кирсанова Р. М. *Розовая ксандрейка и драдедамовый платок. Костюм — вещь и образ в русской литературе XIX века*. М., 1989.
- Краткая литературная энциклопедия*. М., 1962–1978.
- Ковач А. [Kovács A.] *«Цыганы» Пушкина (О поэмогенном смыслообразовании)* // Studia Russica. XII. Budapest, 1988.
- Корман Б. О. *К методике анализа слова и сюжета в лирическом стихотворении* // Вопросы сюжетосложения: Сборник статей, 5. Рига, 1978.
- Кочик О. Я. *Животная система В. Э. Борисова-Мусатова*. М., 1980.
- Кузнецова В. А. *Кинофизиогномика. Типажно-пластический образ актера на экране*. Л., 1978.
- Лакшин В. *Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»* // Новый мир. 1968. № 6.

Лангерак Т. [Langerak Th.] *Андрей Платонов в переломном периоде творчества (Заметки об «Антисексусе»)* // Russian Literature. IX–III. 1 April 1981. Special Issue: *The Russian Avant-Garde V. Andrej Platonov*. Amsterdam, 1981.

Лапшина Н. П. *«Мир искусства». Очерки истории и творческой практики*. М., 1977.

Левин Ю. И. *О некоторых чертах плана выражения в поэтических текстах* // Структурная типология языков. М. 1966.

Левин Ю. И. *О частотном словаре языка поэта (имена существительные у О. Мандельштама)* // Russian Literature, 2. Special Issue Devoted to the Poetry of Osip Mandel'stam. The Hague-Paris, 1972a.

Левин Ю. И. *Разбор двух стихотворений Мандельштама* // Russian Literature, 2. Special Issue Devoted to the Poetry of Osip Mandel'stam. The Hague-Paris, 1972b.

Левин Ю. И. *Лирика с коммуникативной точки зрения*, [В:] *Structure of Text and Semiotics of Culture* / Ed. Jan van der Eng and M. Grygar. The Hague, 1973.

Левин Ю. И. *Заметки к статье Мандельштама о Чехове* // Russian Literature. V 2. April, 1977. Special Issue: *Osip Mandel'stam* (I). Amsterdam, 1977.

Левинтон Г. А. *Достоевский и «низкие» жанры фольклора* // Wiener Slawistischer Almanach. Band 9. Wien, 1982.

Левитан Л. С. *Пространство и время в пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад»* // Вопросы сюжетосложения. Сборник статей. Рига, 1978.

Леонтьев А. А. *Психолингвистика*. Л., 1967.

Лирическое стихотворение. Анализ и разборы: Учебное пособие. Л., 1974.

Лихачев Д. С. *Внутренний мир художественного произведения* // Вопросы литературы. 1968. № 8.

Лихачев Д. С. *Человек в литературе Древней Руси*. М., 1970

Лихачев Д. С. *Социальные корни типа Манилова* // Проблемы теории и истории литературы. М., 1971.

Лихачев Д. С. *Несколько мыслей о «неточности» искусства и стилистических направлениях* // Philologica. Исследования по языку и литературе. Л., 1973.

Лихачев Д. С. *Прогрессивные линии развития в истории русской литературы* // О прогрессе в литературе. Л., 1977.

Лихачев Д. С. *Поэтика древнерусской литературы*. Изд. 3, доп. М., 1979.

Лихачев Д. С. *Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей*. Л., 1982.

Лихачев Д. С. *Слово и сад* // *Finitis Duodecim Lustris*. Сборник статей к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана. Таллин, 1982.

Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. *Смех в Древней Руси*. Л., 1984.

Лосев А. Ф. *Логика символа* // Контекст 72. Литературно-теоретические исследования. М., 1973a.

Лосев А. Ф. *О понятии художественного канона* // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973b.

Лосев А. Ф. *Проблема символа и реалистическое искусство*. М., 1976.

Лосев А. Ф. *Философия имени*. М.: Изд-во МГУ, 1990.

Лосский В. Н. *Апофаза и троическое богословие* // Богословские труды. М, 1975. Т. 14.

Лотман М. Ю. *О взаимоотношении естественного языка и метрики в механизме стиха* // Материалы I Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1974.

Лотман М. Ю. *К семантической типологии русского стихосложения* // Славянское и балканское языкознание. Просодия: Сборник статей. М., 1989.

Лотман М. Ю., Нахимовский А. *Об одном стихотворении Н. А. Заболоцкого* // Русская филология, III. Сборник научных студенческих работ. Тарту, 1971.

Лотман М. Ю. *О понятии географического пространства в русских средневековых текстах* // Труды по знаковым системам, II (польский перевод см. в: «Teksty» 1974, nr 3). Тарту, 1965a.

Лотман М. Ю. *О проблеме значений во вторичных моделирующих системах* // Труды по знаковым системам. Тарту, 1965b. Т. II.

- Лотман Ю. М. *Художественная структура «Евгения Онегина»* // *Труды по русской и славянской филологии*, IX: *Литературоведение*. Тарту, 1966.
- Лотман Ю. М. *Анализ двух стихотворений* // III Летняя Школа по вторичным моделирующим системам: Тезисы. Кязрику 10–20 мая 1968. Тарту, 1968а.
- Лотман Ю. М. *Проблема художественного пространства в прозе Гоголя* // *Труды по русской и славянской филологии*, XI: *Литературоведение*. Тарту, 1968b.
- Лотман Ю. М. *Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста* // *Труды по знаковым системам*, IV Тарту, 1969.
- Лотман Ю. М. *Статьи по типологии культуры*, I. Тарту, 1970а.
- Лотман Ю. М. *Структура художественного текста*. М. 1970b.
- Лотман Ю. М. *Анализ поэтического текста. Структура стиха*. Л., 1972.
- Лотман Ю. М. *О содержании и структуре понятия «художественная литература»* // *Проблемы поэтики и истории литературы. Сборник статей*. Саранск, 1973а.
- Лотман Ю. М. *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. Таллин, 1973b.
- Лотман Ю. М. *О двух моделях коммуникации в системе культуры* // *Труды по знаковым системам*. Тарту, 1973с. Т. 6.
- Лотман Ю. М. *О Хлестакове* // *Труды по русской и славянской филологии*, XXXVI: *Литературоведение*. Тарту, 1975а.
- Лотман Ю. М. *Тема карт и карточной игры в русской литературе XIX века* // *Труды по знаковым системам*, VII. Тарту, 1975b.
- Текст и структура аудитории* // *Труды по знаковым системам*. Т. IX. Тарту, 1977а.
- Лотман Ю. М. *Место киноискусства в механизме культуры* // *Труды по знаковым системам*. Т. 8. Тарту, 1977b.
- Лотман Ю. М. *Куклы в системе культуры* // *Декоративное искусство СССР*. 1978. № 12 (243).
- Лотман Ю. М. *Риторика* // *Труды по знаковым системам*, XII: *Структура и семиотика художественного текста*. Тарту, 1981а.
- Лотман Ю. М. *Текст в тексте* // *Труды по знаковым системам*, XIV: *Текст в тексте*. Тарту, 1981b.
- Лотман Ю. М. *Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя: Пособие для учащихся*. Л., 1982.
- Лотман Ю. М. *О семиосфере* // *Труды по знаковым системам*, XVII: *Структура диалога как принцип работы семиотического механизма*. Тарту, 1984а.
- Лотман Ю. М. *Символика Петербурга и проблемы семиотики города* // *Труды по знаковым системам*, XVIII: *Семиотика города и городской культуры*. Петербург. Тарту, 1984b.
- Лотман Ю. М. *Проза Тургенева и сюжетное пространство русского романа XIX столетия* // *Slavica*. XXIII. Debrecen, 1986.
- Лотман Ю. М. *В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Книга для учителей*. М., 1988.
- Лотман Ю. М., Успенский Б. А. *Миф — Имя — Культура* // *Труды по знаковым системам*. VI. Тарту, 1973.
- Лурия А. Р. *Нейропсихология памяти*. М. 1974. Т. I.
- Лурия А. Р. *Нейропсихология памяти*. М., 1976. Т. II.
- Магазаник Э. Б. *Ономапоэтика, или «Говорящие имена в литературе»*. Ташкент, 1978.
- Магомедова Д. М. *Концепция «музыки» в раннем творчестве А. Блока* // *Филологические науки*. 1975. № 4.
- Мальц А. М., Лотман Ю. М. *Стихотворение Блока «Анне Ахматовой» в переводе Деборы Вааранди (К проблеме сопоставительного анализа)* // *Блоковский сборник*, II: *Труды Второй научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока*. Тарту, 1972.
- Мандельштам О. Э. *О Чехове* // *Russian Literature*. V 2, April, 1977. Special Issue: *Osip Mandel'stam* (I). Amsterdam. 1977.
- Мандельштам О. Э. *О пьесе А. Чехова «Дядя Ваня»* // О. Мандельштам: *Проза*. Ardis: Ann Arbor, 1983.
- Маркович В. В. *Человек в романах И. С. Тургенева*. Л., 1975.

- Маяковский В. В. *Собрание сочинений: В 4 т.* / Под ред. Л. Ю. Брик, И. К. Луппола. Т. 3: *Стихи и поэмы 1926–1927 М.* 1936.
- Мейлах М. Б. *Об именах Ахматовой. I: Анна* // Russian Literature. 10/11. Special Issue *Devoted to Acetism*, II. The Hague-Paris, 1975.
- Мейлах М. Б., Топоров В. Н. *Ахматова и Данте* // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, XV The Hague, 1972
- Мильдон В. И. *Натюрморт в поэтике Гоголя // Вещь в искусстве*. Москва (Государственный Музей Изобразительных Искусств имени А. С. Пушкина: *Материалы научной конференции 1984* (выпуск XVII)). М. 1986.
- Минц З. Г. *Об одном способе образования новых значений в художественном тексте (Ироническое и поэтическое в стихотворении Ал. Блока «Незнакомка»)* // Труды по знаковым системам, II. Тарту, 1965.
- Минц З. Г. *Структура «художественного пространства» в лирике А. Блока* // Труды по русской и славянской филологии. Т. XV Тарту, 1970.
- Минц З. Г. Аболдуева Л. А. Шишкина О. А. *Частотный словарь «Стихов о Прекрасной Даме» А. Блока и некоторые замечания о структуре цикла* // Труды по знаковым системам, III. Тарту, 1967.
- Минц З. Г., Шишкина О. А. *Частотный словарь «Первого тома» лирики А. Блока* // Труды по знаковым системам, V Тарту, 1971.
- Мифы народов мира: Энциклопедия*. М., 1980–1982.
- Моль А. [Moles A.] *Теория информации и эстетическое восприятие*. М., 1966.
- Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино*. М., 1988.
- Мончева Л. *К проблеме символического образа в древнерусской литературе* // *Dissertationes Slavicae*, XVI. Szeged, 1984.
- Мукаржовский Ян [Mukařovský Jan] *Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты* // Труды по знаковым системам, VII. Тарту, 1975.
- Назарьян Р. *Об идейно-художественной функции одоризма («Железный поток» А. Серафимовича и «Чапаев» Дм. Фурманова)* // Проблемы поэтики. Т. IV Самарканд, 1978.
- Николаева Н. С. *Японские сады*. М., 1975.
- Николаева Т. М. *Единицы языка и теории текста* // Исследования по структуре текста. М., 1987.
- Нионов В. А. *Имена персонажей* // Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971.
- Об итогах и проблемах семиотических исследований* // Труды по знаковым системам, XX: Актуальные проблемы семиотики культуры. Тарту, 1987.
- Панченко А. М. *Русская стихотворная культура XVII века*. Л., 1973.
- Пастернак Е. В. *Первые опыты Бориса Пастернака* // Труды по знаковым системам. Т. 4. Тарту, 1969.
- Петровский Е. В. *Словарь русских личных имен*. М., 1969.
- Поляков М. Я. *Вопросы поэтики художественной семантики*. М., 1978.
- Потебня А. А. *Эстетика и поэтика*. М., 1976.
- Потебня А. А. *Теоретическая поэтика*. М., 1990.
- Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ* / Сост. Д. Кирай, А. Ковач. Budapest, 1982.
- Поэтический строй русской лирики*. Л., 1973.
- Проблемы стиховедения*. Ереван, 1976.
- Пронников В. А. *Икэбана, или Вселенная, запечатленная в цветке*. М., 1985.
- Пропп В. Я. *Морфология сказки*. Изд. 2-е. М., 1969.
- Пропп В. Я. *Фольклор и действительность. Избранные статьи*. М., 1976.
- Пропп В. Я. *Исторические корни волшебной сказки*. Л., 1986.
- Славянское и балканское языкознание. Просодия: Сборник статей*. М., 1989.
- Раушенбах Б. В. *Пространственные построения в древнерусской живописи*. М., 1975.
- Ревзин И. И. *Современная структурная лингвистика: Проблемы и методы*. М., 1977.
- Ревзина О. Г. *Знаки препинания в поэтическом языке: Двоеточие в поэзии М. Цветаевой* // Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 3: Marina Cvetaeva. Studien und Materialien. Wien, 1981.

- Ревзина О. Г. Из лингвистической поэтики (депричастия в поэтическом языке М. Цветаевой) // *Проблемы структурной лингвистики—1981*. М. 1983.
- Ревзина О. Г. Системно-функциональный подход в лингвистической поэтике // *Проблемы структурной лингвистики—1985—1987*. М. 1989.
- Ревакина Н. В. Учение о человеке итальянского гуманиста Джанацио // *Из истории культуры средних веков и Возрождения*. М. 1976.
- Ристер В. [Rister V.] Имя персонажа у А. Белого // *Russian Literature*. XXI–I. *The Zagreb Symposia V* Amsterdam, 1987a.
- Ристер В. [Rister V.] *Ime lika — A. Platonov*, [U:] *Pojmovnik Ruske Avangarde*, 5. Uredili A. Flaker i D. Ugrešić, GZH. Zagreb 1987b.
- Ристер В. [Rister V.] *Ime lika — Pilnjak*, [B:] *Pojmovnik Ruske Avangarde*, 6. Uredili A. Flaker i D. Ugrešić, GZH. Zagreb. 1989.
- Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.
- Рудь И. Д., Цуккерман И. И. О пространственно-временных преобразованиях в искусстве // *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*. Л., 1974.
- Русское стихосложение XIX века. Материалы по методике и строфике русских поэтов. М., 1979.
- Салтыков А. А. Семантическая структура «Троицы» Андрея Рублева в свете ареопагитик // *Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам I* (5). Тарту, 1974.
- Сегал Д. М. Наблюдения над семантической структурой поэтического произведения // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, XI. Mouton, The Hague, 1968.
- Сегал Д. М. Семантическая структура одного стихотворения Мандельштама // *Signe. Langue. Culture*. The Hague-Paris, 1970.
- Сегал Д. М. Фрагмент семантической поэтики О. Э. Мандельштама // *Russian Literature*. 10/11. Mouton, The Hague-Paris, 1975.
- Седакова О. А. Шкапулка с Зеркалом. Об одном глубинном мотиве А. А. Ахматовой // *Труды по знаковым системам*. Т. XVII: Структура диалога как принцип работы семиотического механизма. Тарту, 1984.
- Селешников С. И. История календаря и хронология. Изд. 3-е. М., 1977.
- Селищев А. М. Смена фамилий и личных имен // *Труды по знаковым системам*, V Тарту, 1977.
- Семиотика и искусствометрия. Культура как система. Искусство и моделирование. Исследования эстетического восприятия: Современные зарубежные исследования. М., 1972.
- Сендерович С. Алетейя. Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики // *Wiener Slawistischer Almanach*. Sonderband 8. Wien, 1982.
- Силард Л. [Szilárd L.] К проблеме многослойных реминисценций. Мотив поединка в «Петербург» Андрея Белого // *Text — Symbol — Weltmodell. Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag* / Herausgegeben von J. R. Düring-Smirnov, P. Rehder, W. Schmid. München, 1984.
- Сильман Т. И. Заметки о лирике. Л., 1977.
- Слобин Д., Грин Дж. [Slobin D. I., Green J.] Психолингвистика. М., 1976.
- Словарь библейского богословия / Под ред. Ксавье Леон-Дюфура и др.; пер. со 2-го французского издания. Брюссель, 1974.
- Смирнов И. П. К изучению символики Анны Ахматовой (Ранее творчество) // *Поэтика и стилистика русской литературы*. Л., 1971.
- Смирнов И. П. Причинно-следственные структуры поэтических произведений // *Исследования по поэтике и стилистике*. Л., 1972.
- Смирнов И. П. Б. Пастернак: «Метель» // *Поэтический строй русской лирики*. Л., 1973.
- Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977.
- Смирнов И. П. Место мифопоэтического подхода к литературному произведению среди других толкований текста (О стихотворении Маяковского «Вот так я сделался собакой») // *Миф — Фольклор — Литература*. Л., 1978.
- Смирнов И. П. Древнерусские источники «Бесов» Достоевского // *Русская и грузинская средневековые литературы*. Л., 1979.
- Смирнов И. П. О барочном комизме // *Wiener Slawistischer Almanach*. Band 6. Wien, 1980.

Смирнов И. П. *Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов* // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 4. Wien, 1981.

Смирнов И. П. *О нарцисстическом тексте (Диахрония и психоанализ)* // Wiener Slawistischer Almanach. Band 12. Wien, 1983.

Смирнов И. П. *Два типа рекуррентности: ПОЭЗИЯ vs. ПРОЗА* // Wiener Slawistischer Almanach. Band 15. Wien, 1985a.

Смирнов И. П. *Оппозиция СТИХИ/ПРОЗА в литературоведческой концепции Б. М. Эйхенбаума* // Revue des Études Slaves. LVII/1. Paris, 1985b.

Смирнов И. П. *О специфике художественной (литературной) памяти* // Wiener Slawistischer Almanach. Band 16. Wien, 1985c.

Смирнов И. П. *Произведение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака)* // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 17. Wien, 1985d.

Смирнов И. П. *На пути к теории литературы*. Rodopi. Amsterdam, 1987.

Смирнов И. П. *О древнерусской культуре, русской национальной специфике и логике истории* // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband (?). Wien, 1992.

Спивак Р. С. *Дооктябрьская лирика В.В. Маяковского. Социально-философская проблематика. Поэтика: Учебное пособие по спецкурсу*. Пермь, 1980.

Степанов Ю. С. *Семиотика*. М., 1971.

Степанов Ю. С. *В трехмерном пространстве языка. Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства*. М., 1985.

Структурализм: «за» и «против»: Сборник статей. М., 1975.

Тарановский К. *Заметка к статье М. Б. Мейлаха и В. Н. Топорова «Ахматова и Данте»* // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. XVI. The Hague, 1973.

Тарановский К. *Простая «песенка» Мандельштама* // Text — Symbol — Weltmodell. Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag / Herausgegeben von J. R. Düring-Smirnov, P. Rehder, W. Schmid. München, 1984.

Тарханова Э. *Мир «запахов» в поэтике Твардовского* // Труды Самаркандского государственного университета. Новая серия. № 290. Самарканд, 1976.

Тархов А. *Творческий путь Тютчева* // Ф. И. Тютчев. Стихотворения. М. 1972.

Тендитник Н. С. *Ответственность таланта (О творчестве Валентина Распутина)*. Иркутск, 1978.

Тендитник Н. С. *Мастера*. Иркутск, 1981.

Теория стиха. Л., 1968.

Тименчик Р. Д. *Храм Премудрости Бога: стихотворение Анны Ахматовой «Широко распахнуты ворота...»* // Slavica Hierosolymitana. V V–VI. Jerusalem, 1981.

Тименчик Р. Д. *К символике телефона в русской поэзии* // Труды по знаковым системам, XXII: Зеркало. Семиотика зеркальности. Тарту, 1988.

Толстая-Сегал Е. *Идеологические контексты Платонова* // Russian Literature, IX–III. 1 April, 1981. Special Issue: The Russian Avant-Garde V: Andrej Platonov. Amsterdam, 1981.

Томашевский Б. В. *Краткий курс поэтики* / Предисловие проф. В. А. Десницкого. Изд. 4-е. Л., 1930 (Репринт изд. Bradda Books).

Томашевский Б. В. *Стилистика и стиховедение: Курс лекций*. М., 1959.

Топоров В. Н. *«Без лица и названия» (К реминисценции символистского образа)* // Тезисы докладов IV Летней Школы по вторичным моделирующим системам. 17–24 августа 1970. Тарту, 1970.

Топоров В. Н. *Поэтика Достоевского и архаические схемы мифологического мышления («Преступление и наказание»)* // Проблемы поэтики и истории литературы: Сборник статей. Саранск, 1973.

Топоров В. Н. *ΜΟΥΘΑΙ — «МУЗЫ»*. Соображения об имени и предыстории образа (К оценке Фракийского вклада) // Славянское и балканское языкознание. Античная балканистика и сравнительная грамматика. М., 1977.

Топоров В. Н. *Семантика мифологических представлений о грибах* // Balcanica: Лингвистические исследования. М., 1979.

- Топоров В. Н. *Пространство и текст* // *Текст: семантика и структура*. М., 1983.
- Топоров В. Н. *Петербург и петербургский текст русской литературы (Введение в тему)* // *Труды по знаковым системам*, XVIII: *Семиотика города и городской культуры*. Тарту, 1984.
- Топоров В. Н. *К исследованию анаграмматических структур (анализы)* // *Исследования по структуре текста*. М. 1987а.
- Топоров В. Н. *Тезисы к предыстории «портрета» как особого класса текстов* // *Исследования по структуре текстов*. М. 1987б.
- Труды по знаковым системам*, XXII: *Зеркало. Семиотика зеркальности*. Тарту, 1988.
- Турчин В. С. *Эпоха романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX столетия: Очерки*. М., 1981.
- Тынянов Ю. Н. *Проблема стихотворного языка: Статьи*. М., 1965.
- Унбегаун Б. О. [Unbegaun B. O.] *Русские фамилии* / Пер. с англ.; Общая ред. Б. А. Успенского. М., 1989.
- Успенский Б. А. *Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы*. М., 1970.
- Успенский Б. А. *Мена имен в России в исторической и семиотической перспективе (К работе А. М. Селищева «Смена фамилий и личных имен»)* // *Труды по знаковым системам*, V. Тарту, 1971.
- Успенский Б. А. *Кульм Николю на Руси в историко-культурном освещении (Специфика восприятия и трансформация исходного образа)* // *Труды по знаковым системам*, X: *Семиотика культуры*. Тарту, 1978.
- Успенский Б. А. *Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского)*. М., 1982.
- Успенский Б. А. *Социальная жизнь русских фамилий (вместо послесловия)* // Унбегаун Б. О. [Unbegaun B. O.] *Русские фамилии*. М., 1989.
- Учебный материал по анализу поэтических текстов Составление и примечания М. Ю. Лотмана*. Таллин, 1982.
- Уэллек Р., Уоррен О. [Wellek R. Warren A.] *Теория литературы*. М., 1978.
- Фарино Е. *К вопросу о соотношении ритма и семантики в поэтических текстах (Пушкин — Евтушенко — Цветаева)* // *Studia Rossica Posnaniensia*, 2. Poznań, 1971.
- Фарино Е. *«Метаморфозы» Заболоцкого. Опыт реконструкции поэтического языка* // *Studia Rossica Posnaniensia*, 4. Poznań, 1973а.
- Фарино Е. *Некоторые вопросы теории поэтического языка. Язык как моделирующая система — Поэтический язык Цветаевой* // *Semiotyka i struktura tekstu, praca zbiorowa pod red. M. R. Mayenowej*. Warszawa, 1973b.
- Фарино Е. *Код Ахматовой* // *Russia Literature*, 7/8. Mouton. The Hague-Paris, 1974а.
- Фарино Е. *Любовная лирика Пушкина. Семиотический этюд* // *Russia Literature*, 6. The Hague-Paris, 1974b.
- Фарино Е. *К проблеме кода лирики Пушкина (Лирическое «Я», время и пространство)* // *O poetyce Aleksandra Puszkina (Materialy z sesji naukowej UAM — 6 i 7 XII 1974)* / Pod red. B. Galstera. UAM. Poznań, 1975.
- Фарино Е. *Два поэтических портрета (Ахматова ↔ Пастернак)* // *Boris Pasternak. Essays* / Ed. by N. Å. Nilsson. Stockholm, 1976.
- Фарино Е. *«Бессонница» Марины Цветаевой (Опыт анализа цикла)* // *Zbornik za Slavistika*, XV Novi Sad, 1978а.
- Фарино Е. *К проблеме кода лирики Пастернака* // *Russian Literature*, VI–I. January 1978. Special Issue: *Boris Pasternak*. Amsterdam, 1978b.
- Фарино Е. *Введение в литературоведение*. Ч. I. Katowice, 1978с.
- Фарино Е. *Семиотические аспекты поэзии о живописи* // *Russian Literature*, XII–I. January 1979. Amsterdam, 1979а.
- Фарино Е. *Структура поездки Чичикова* // *Russian Literature*, VII–6. November, 1979. Amsterdam, 1979b.

Фарино Е. *Две модели лирического «я» у Лермонтова* // *Russian Romanticism. Studies in the Poetic Codes* / Ed. N. Å. Nilsson. Almqvist and Wiksell International. Stockholm, 1979c.

Фарино Е. *«Тайны ремесла» Ахматовой* // Wiener Slawistischer Almanach. Band 6. Wien, 1980a.

Фарино Е. *Введение в литературоведение*. Ч. II. Katowice, 1980b.

Фарино Е. *Из заметок по поэтике Цветаевой* // Marina Cvetaeva. Studien und Materialien // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 3. Wien, 1981a.

Фарино Е. *Семиотические аспекты поэзии Маяковского* // Umjetnost Riječi. Izvanredni svezak: Književnost — Avangarda — Revolucija. Ruska Književna Avangarda XX stoljeća. Zagreb, 1981b.

Фарино Е. *«Сеновал» Мандельштама* // Text — Symbol — Weltmodell. Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag / Herausgegeben von J. R. Döring-Smirnov, P. Rehder, W. Schmid. München, 1984a.

Фарино Е. *Язык в языке (Несколько наблюдений над полиглотизмом в «Мастере и Маргарите»)* // Wiener Slawistischer Almanach. Band 14. Wien, 1984b.

Фарино Е. *История о Понтии Пилате* // Russian Literature, XVIII–I. 1 July. Special Issue: The Russian Avant-Garde XVII: Belyj, Nabokov. Amsterdam, 1985a.

Фарино Е. *Мифологизм и теологизм Цветаевой («Магдалина» — «Царь-Девница» — «Переулки»)* // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 18. Wien, 1985b.

Фарино Е. *«Бузина» Цветаевой* // Wiener Slawistischer Almanach. Band 18. Wien, 1986a.

Фарино Е. *Несколько наблюдений над поэтикой Хлебникова («В этот день, когда вянет осеннее...»)* // Velimir Chlebnikov (1885–1922): Myth and Reality. Amsterdam Symposium on the Centenary of Velimir Chlebnikov / Ed. by W. G. Weststeijn. Rodopi. Amsterdam, 1986b.

Фарино Е. *Стихотворение Цветаевой «Прокрасться...»* // Wiener Slawistischer Almanach. Band 20. Wien, 1987a.

Фарино Е. *Роль текста в литературном произведении* // Studia Russica, XI. Budapest, 1987b.

Фарино Е. *Литература как «повтор прекращенного повтора»: Игорь П. Смирнов. На пути к теории литературы*. Rodopi. Amsterdam, 1987 // Wiener Slawistischer Almanach. Band 20. Wien, 1987c.

Фарино Е. *Археопэтика «Писем из Тулы» Пастернака* // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 20: Mythos in der Slawischen Moderne / Herausgegeben von W. Schmid. Wien, 1987d.

Фарино Е. *Бульвар, собаки, тополя и бабочки. (Разбор одной главы «Охранной грамоты» Пастернака)* // Studia Slavica Hung. XXXIII. 1–4. Budapest, 1987e.

Фарино Е. *«Золотистого меда струя...» Мандельштама* // Text and Context. Essays to Honor Nils Eke Nilsson / Ed. by P. A. Jensen, B. Lönnqvist, F. Björling, L. Kleberg, A. Syöberg. Almqvist and Wiksell International. Stockholm, 1987f.

Фарино Е. *Как Пророк Пушкина сделался Лицедем Хлебникова* // Studia Russica, XII. Budapest, 1988a.

Фарино Е. *Иконизм и иконность поэтики Пастернака (Тезисы)* VIII Musica Antiqua Europae Orientalis. V 2: Acta Slavica. Bydgoszcz, 1988b.

Фарино Е. *Вопросы лингвистической поэтики Цветаевой* // Wiener Slawistischer Almanach. Band 22. Wien, 1988c.

Фарино Е. *Греческая губа на зеленой скамейке в «Весне» Пастернака* // Dissertationes Slavicae, XIX: Supplementum: Boris Pasternak. Szeged, 1988d.

Фарино Е. *Некоторые вопросы поэтики Пастернака «Вечерело. Повсюду ретиво...»* // Dissertationes Slavicae, XIX: Supplementum: Boris Pasternak. Szeged, 1988e.

Фарино Е. *Паронимия — Анаграмма — Палиндром в поэтике авангарда* Wiener Slawistischer Almanach. Band 21: Kryptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen / Herausgegeben von R. Lachmann, I. P. Smirnov. Wien, 1988f.

Фарино Е. *Дешифровка* // Russia Literature, XXVI–I. Amsterdam, 1989a.

Фарино Е. *Поэтика Пастернака («Путевые записки» — «Охранная грамота»)* // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 22. Wien, 1989b.

Фарино Е. *«Все души милых на высоких звездах...» Ахматовой* // Анна Ахматова и русская культура начала XX века: Тезисы конференции. М., 1989c.

Фарино Е. *Княгиня Столбунова-Энрици и ее сын Евграф (Археопэтика «Доктора Живаго» — 1)* // *Поэтика Пастернака — Pasternak's Poetics* / Pod red. A. Majmieskułow // *Zeszyty Naukowe. Studia Filologiczne*. Z. 31 (12). Filologia Rosyjska. WSP Bydgoszcz, 1990a.

Фарино Е. *Холодная телятина — Желвак — Рябина — Фосфорическое слово (Археопэтика «Доктора Живаго» — 5)* // *Sematic Analysis of Literary Texts. To Honour Jan von der Eng on the Occasion of His 65th Birthday*. Elsevier. Amsterdam — New York — Oxford — Tokyo, 1990b.

Фасмер М. [Vasmer M.] *Этимологический словарь русского языка* / Пер. с нем. и дополнения члена-корреспондента АН СССР О. Н. Трубачева; Под ред. и с предисловием проф. Б. А. Ларина. Изд. 2-е, стереотипное: в 4 т. М., 1986–1987.

Федоров-Давыдов А. А. *Русский пейзаж конца XIX — начала XX века: Очерки*. Москва, 1974.

Флакер А. [Flaker A.] *Метаморфозы* // *Russian Literature, XX-1, The Zagreb Symposia IV* Amsterdam, 1986.

Флейшман Л. [Fleishman L.] *К характеристике раннего Пастернака* // *Russian Literature*, 12. The Hague-Paris, 1975.

Флейшман Л. [Fleishman L.] *Статьи о Пастернаке*. K-Press. Bremen, 1977.

Флейшман Л. [Fleishman L.] *Борис Пастернак в двадцатые годы*. Wilhelm Fink Verlag. München, 1981.

Флейшман Л. [Fleishman L.] *Борис Пастернак в тридцатые годы*. Jerusalem, 1984.

Флейшман Л. [Fleishman L.] *Об одном загадочном стихотворении Даниила Хармса* *Stanford Slavic Studies*. Vol 1. Stanford, 1987.

Флоренский П. А. *Обратная перспектива* // *Труды по знаковым системам*. Т. 3. Тарту, 1967.

Флоренский П. А. *Иконостас* // *Богословские труды*. Т. 9. М. 1972.

Флоренский П. А. *Общечеловеческие корни идеализма* // *Символ*, 11. Paris, 1984.

Флоренский П. А. *Собрание сочинений. I: Статьи по искусству* / Под общ. ред. Н. А. Струве. YMCA-PRECC. Paris, 1985.

Флоренский П. А. *Термин* // *Dissertationes Slavicae*, XVIII. Szeged, 1986.

Флоренский П. А. «Магичность слова» и «Имеславие как философская предпосылка» *П. А. Флоренского* / Предисловие и примечание Н. К. Бонецкой // *Studia Slavica Hung.* XXXIV, 1–4. Budapest, 1988.

Фомичев С. А. *Семантика русского пейзажа в произведениях Грибоедова* // *Культурное наследие Древней Руси (Истоки. Становление. Традиции)*. М., 1976.

Фрейденберг О. М. *Миф и литература древности*. М. 1978.

Фрейденберг О. М. *Мотивы* // *Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ* / Сост. Д. Кирай, А. Ковач. Budapest, 1982.

Фрейдин Ю. Л. *Анализ стихотворения Марины Цветаевой «В огромном городе моем — ночь...»* // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, XI. The Hague, 1968.

Френкель М. А. *Современная сценография (Некоторые вопросы теории и практики)*. Киев, 1980.

Хан А. [Han A.] *Заметки о функции метаморфоз в поэме «Про это»* // *Dissertationes Slavicae*, XVI. Szeged, 1984.

Харджиев Н. И. *Опыт анализа стихотворного натюрморта* // Харджиев Н. И. Тренин В. *Поэтическая культура Маяковского*. М., 1970.

Хлебников В. В. *Собрание сочинений, III: V* Wilhelm Fink Verlag. München; 1972.

Холшевников В. Е. *Основы стиховедения. Русское стихосложение*. Л., 1962 (1972).

Хрестоматия по теоретическому литературоведению. Вып. 1 / Подгот. И. Чернов. Тарту, 1976.

Хроленко А. Т. *Об одном свойстве фольклорного слова* // *Вопросы стилистики: Межвузовский научный сборник*. Вып. 13. Саратов, 1977.

Хроленко А. Т. *Поэтическая фразеология русской народной лирической песни*. Воронеж, 1981.

Цивьян Т. В. *К некоторым вопросам построения языка этикета* // *Труды по знаковым системам*, II. Тарту, 1965.

Цивьян Т. В. *Материалы к поэтике Анны Ахматовой* // *Труды по знаковым системам*, III. Тарту, 1967.

- Цивьян Т. В. *Ахматова и музыка* // Russian Literature, 10/11. Special Issue Devoted to Acmeism, II. The Hague-Paris, 1975.
- Цивьян Т. В. *Дом в фольклорной модели мира (На материале балканских загадок)* // Труды по знаковым системам, X: Семиотика культуры. Тарту, 1978.
- Цивьян Т. В. *Категория видимого/невидимого: балканские маргиналии* // Balcanica. Лингвистические исследования. Москва, 1979.
- Цивьян Т. В. *Змея ≡ Птица: к истолкованию тождества* // Фольклор и этнография. У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов. Л., 1984.
- Черемисина Н. В. *Вопросы эстетики русской художественной речи*. Киев, 1981.
- Черемисина Н. В. *Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь*. [Изд. 2-е, испр. и доп. М., 1989.] М., 1982.
- Черепяхина А. Н. *Эстетика современной мебели*. М., 1978.
- Чудаков А. П. *Поэтика Чехова*. М. 1971.
- Чудаков А. П. *Мир Чехова. Возникновение и утверждение*. М., 1986.
- Шанский Н. М. *Лингвистический анализ художественного текста*. Л., 1984.
- Шапиро М. [Schapiro M.] *Некоторые проблемы семиотики визуального искусства. Пространство изображения и средства создания знака-образа* // Семиотика и искусствометрия. М., 1972.
- Шемакин Ф. Н. *Некоторые проблемы современной психологии мышления и речи* // Мышление и речь. М. 1963.
- Шестопалов Ю. А. *Акустическая сигнализация и ее роль в происхождении языка* // Семантика и социальная психология. Фрунзе, 1976.
- Шкловский В. *Гамбургский счет. Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933)*. М., 1990.
- Шноль С. Э., Замятин А. А. *Возможные биохимические и биофизические основы творчества и восприятия ритмических характеристик художественных произведений* // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л. 1974.
- Шорохова Е. В. *Учение И. П. Павлова о высшей нервной деятельности и его значение для психологии мышления* // Исследования мышления в советской психологии. М., 1966.
- Щеглов Ю. К. *Мир Михаила Зощенко* // Wiener Slawistischer Almanach. Band 7. Wien, 1981.
- Щерба Л. В. *Избранные работы по русскому языку*. М., 1957.
- Эйхенбаум Б. *О поэзии*. Л., 1969.
- Якобсон Р. [Jakobson R.] *Грамматика поэзии и поэзия грамматики* // Poetics, Poetyka, Поэтика. Warszawa, 1961.
- Якобсон Р. [Jakobson R.] *Лингвистика и поэтика* // Структурализм: «За» и «Против»: Сборник статей. М., 1975.
- Якобсон Р. [Jakobson R.] *Избранные работы*. М., 1985.
- Якобсон Р. [Jakobson R.] *Работы по поэтике*. М., 1987.

* * *

- Apokryfy Nowego Testamentu* / Pod. red. ks. Marka Starowieyskiego, I: *Ewangelie apokryficzne*. TN KUL. Lublin, 1980.
- Aranowska O. R. *O folklorystycznych źródłach «kátharsis»* // 'Regiony. 1975. Nr 3.
- Arnheim R. *Film jako sztuka*. Warszawa, 1961.
- Arnheim R. *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye. The New Version*. Berkeley and Los Angeles, 1974.
- Arnheim R. *Visual Thinking*. Berkeley–Los Angeles–London, 1974.
- Arnheim R. *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*. Warszawa, 1978.
- Ashby W. Ross. *Wstęp do cybernetyki*. Warszawa, 1963.
- Bachelard G. *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Warszawa, 1975.
- Bachórz J. *Kartka dziejów zdrowego rozsądku czyli o fizjonomice w literaturze* // Teksty. 1976. Nr 2. Warszawa, 1976.
- Bachtin M. *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Warszawa, 1970.

- Bachtin M. *Czas i przestrzeń w powieści* // Pamiętnik Literacki 1974. Z. 4. Wrocław (przedruk w: *Wokół problemów realizmu*. Warszawa 1977), 1974.
- Bachtin M. *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza renesansu*. Kraków, 1975.
- Bachtin M. *Problemy literatury i estetyki*. Warszawa, 1982.
- Badania nad krytyką literacką* / Pod red. J. Sławińskiego. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, 1974.
- Balcerzan E. *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego. Z zagadnień teorii przekładu*. Wrocław—Warszawa—Kraków, 1968.
- Balcerzan E. *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*. Warszawa, 1971.
- Balcerzan E. *Przez znaki, Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*. Poznań, 1972.
- Balcerzan E. *Biografia jako język* // *Biografia — geografia — kultura literacka* / Pod red. J. Ziomka i J. Sławińskiego. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, 1975.
- Balcerzan E. *Jak jest zrobiony «Lokator»* // *Kino*. 1978. Nr 3. Warszawa.
- Balcerzan E. *Poezja jako semiotyka sztuki* // *Teksty*. 1978. Nr 5.
- Balcerzan E. *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik — Badacz — Tłumacz — Pisarz*. Kraków, 1982.
- Balcerzan E. *Poezja polska w latach 1939–1965. Część I: Strategie liryczne*. Warszawa, 1982(1984).
- Balcerzan E. *Włodzimierz Majakowski*. Warszawa, 1984.
- Balcerzan E. *Poezja polska w latach 1939–1965. Część II: Ideologie artystyczne*. Warszawa, 1988.
- Barthes R. *Mit i znak. Eseje*. Wybór i słowo wstępne J. Błońskiego. Warszawa, 1970.
- Bartoszyński K. *Teoria i interpretacja. Szkice literackie*. Warszawa, 1985.
- Baudrillard Jean. *Le systême des objets*. Gallimard. Paris, 1984.
- Beckwith J. *Byzantium. Gold and Light* // *Light in Art*. New York, 1969.
- Benveniste É. *Semiologia języka* // *Znak, styl, konwencja*. Warszawa, 1977.
- Benveniste É. *Mowa a ludzkie doświadczenie* // *Znak, styl, konwencja*. Warszawa, 1977.
- Bettelheim B. *Rany symboliczne. Rytuały inicjacji i zazdrość męska* // *Teksty*. 1978. Nr 3, 4. Warszawa.
- Biografia — geografia — kultura literacka* / Pod red. J. Ziomka i J. Sławińskiego. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, 1975.
- Biscos D. *Antoine Vitez a'la recontre du texte. «Andromaque» 1971, «Phédre» 1975. Deux approches de Racine* // *Les voies de la création théâtrale*, 6. Paris, 1978.
- Błoński J. *Dramat i przestrzeń* // *Przestrzeń i literatura* / Pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, 1978.
- Bogatyriew P. *Semiotyka kultury ludowej*. Wstęp, wybór i oprac. M. R. Mayenowa, wyd. II poszerzone. Warszawa, 1979.
- Bogusławski A. *Słowo o zdaniu i o tekście* // *Tekst i zdanie. Zbiór studiów* / Pod red. T. Dobrzyńskiej i E. Janus. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź, 1983.
- Bouissac P. *Circus and Culture. A Semiotic Approach* // Indiana University Press. Bloomington-London, 1976.
- Bujnowski J. *Poezja konkretna* // *Poezja*. 1976. Nr 6. Warszawa.
- Bystroń J. S. *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI–XVIII*. T. 1–2. Warszawa, 1976.
- Charageat M. *Sztuka ogrodów*. Warszawa, 1978.
- Chevalier J., Gheerbrant A. *Rječnik simbola. Mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*; drugo prošireno izdanje. Zagreb, 1987.
- Chołszewnikow Wł. *Zarys wersyfikacji rosyjskiej*. Wrocław, 1976.
- Chrzastowska B. Wysłouch S. *Poetyka stosowana*. Warszawa, 1978.
- Cirlot J. E. *A Dictionary of Symbols*, second edition. Transl. from the Spanissh by J.Sage. Foreword by H. Read. New York, 1981.
- Cywjan T. W. *Dom w folklorystycznym modelu świata (Na materiale bałkańskich zagadek)* // *Literatura Ludowa*. Nr 3 (XXII). Wrocław, 1978.
- Czas w kulturze*. Wybrał, opracował, wstępem opatrzył A. Zajączkowski. Warszawa, 1988.

- Daniłowa T. Je. *Portret malarski włoskiego Odrodzenia // Człowiek i światopogląd*. Warszawa, 1978.
- Danow D. K. *Semiotics of Gesture in Dostoevskian Dialogue // Russian Literature*, VIII–I, January 1980, Amsterdam, 1980.
- Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Herausgegeben von W. Schmid und W.-D. Stempel // Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 11. Wien, 1983.
- Dłuska M. *Studia i rozprawy*. T. I. Kraków, 1970.
- Dobrzyńska T., Kopczyńska Z. *Tonizm*. Wrocław, 1979.
- Dobrzyńska T. *Delimitacja tekstu literackiego*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, 1974.
- Dobrzyńska T. *Metafora*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź, 1984.
- Dolińska W. *Co mówią nasze sny*. Kraków, 1976.
- Döring-Smirnov J. R. *Ein karnavaleskes Spiel mit fremden Texten. Zur Interpretation von B. Pasternaks Poem «Vakchanalija» // Text — Symbol — Weltmodell. Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag*. Herausgegeben von J. R. Döring-Smirnov, P. Rehder, W. Schmid. München, 1984.
- Dröschner V. B. *Świat zmysłów*. Warszawa, 1971.
- Dzieło literackie jako źródło historyczne* / Pod red. Z. Stefanowskiej i J. Sławińskiego. Warszawa, 1978.
- Dziewulska M. *Teatr w teatrze // Dialog*. 1978. Nr 1.
- Eco U. *Pejzaż semiotyczny*. Warszawa, 1972.
- Eco U. *Dzieło otwarte. Forma i nicokreśloność w poetykach współczesnych*. Warszawa, 1973.
- Eichenbaum B. *Szkice o prozie i poezji*. Wybór i przekład L. Pszczołowska i R. Zimand. Warszawa, 1973.
- Eliade M. *Traktat o historii religii*. Warszawa, 1966.
- Eng Jan Van Der, Meijer J. M., Schmid H. *On Descriptive Narrative Poetics // On the Theory of Descriptive Poetics: Anton P. Chekhov as Story-Teller and Playwright*. Lisse, 1978.
- Eng Jan Van Der, Meijer J. M., Schmid H. *Semantic Dynamics in Narrative Texts*, [In:] Russian Poetics / Ed by D. Worth. Amsterdam, 1981.
- Eng Jan Van Der, Meijer J. M., Schmid H. *Dynamic Narrative Construction — Čechov as an Example // Slavica Hierosolymitana*. Vol. V–VI. Jerusalem, 1981.
- Eng-Liedmeier J. van der. *Reception as a Theme in Achmatova's Later Poetry // Russian Literature*. XV–I. Amsterdam, 1984.
- Estetyka i film*. Warszawa, 1972.
- Evdokimov P. *Prawosławie*. Warszawa, 1964.
- Faryno J. *W kwestii poetyki generatywnej // Slavia Orientalis*. 1969. Nr 1. Warszawa.
- Faryno J. *Wybrane zagadnienia poetyki Borysa Pasternaka // Slavia Orientalis*. 1970. Nr 3, Warszawa.
- Faryno J. *Wstęp do semantycznej interpretacji tekstu literackiego*. Warszawa, 1972.
- Faryno J. *Próba rekonstrukcji podstaw języka poetyckiego. Na przykładzie wiersza Eugeniusza Winokurowa // Teksty*. 1972. Nr 4. Warszawa.
- Faryno J. *Propozycje semiotyków radzieckich // Teksty*. 1972. Nr 1. Warszawa.
- Faryno J. *Język poetycki Eugeniusza Winokurowa // Slavia Orientalis*. 1973. Nr 1. Warszawa.
- Faryno J. *Cztery świątynie Mandelsztama // Teksty*. 1973. Nr 1. Warszawa.
- Faryno J. *Konfrontacja poetyk // Teksty*. 1974. Nr 3. Warszawa.
- Faryno J. *O interpretacji semiotycznej. Na przykładzie wierszy Tadeusza Kubiaka // Pamiętnik Literacki*. 1974. Z. 1. Wrocław.
- Faryno J. *Semiotyczne aspekty poezji o sztuce. Na przykładzie wierszy Wisławy Szymborskiej // Pamiętnik Literacki*. 1975. Z. 4. Wrocław.
- Faryno J. *O problemu koda lirike Afanasija Feta. Na primjeru pjesme «Sjalo je noć... Umjetnost Riječi*. 1975. Br. 2–4. Zagreb.
- Faryno J. *Tegnstrukturen i «Måken» // Tsjeckhavs dramatikk. En artikkelsamling under redaksjon av Geir Kjetsaa*. Solum Forlag A/S. Oslo, 1976.
- Faryno J. *Poezja o poezji. Na przykładzie wierszy Leonida Martynowa // Zeszyty Naukowe. Nauki Humanistyczne. Seria A. Zeszyt III*. WSP Siedlce. 1977.

- Faryno J. «Wrześniowe lasy... Tadeusza Kubiaka. Przykład interpretacji wielokrotnej // *Studia Slavica Hungarica*. T. XXVI. Budapest, 1980.
- Faryno J. *From Everyday Life to the Theatre*. [Referat, wygłoszony na konferencji w Bochum — kwiecień 1984, w druku]. 1984.
- Faryno J. *Blaženo nasljedstvo Mandeljštama: «Na sanjkama, prostrim slamom...»* // *Književna Smotra*. Broj 57/58. Zagreb, 1985.
- Faryno J. *Chlebnikovs Gedicht «Ra — vidjaščij oči svoi...»* // *Velimir Chlebnikov. A. Stockholm Symposium. April 24 1983* / Ed. N. Å. Nilsson, Almqvist and Wiksell International. Stockholm, 1985.
- Faryno J. *Zarys poetyki Cwietajewej* // *Poezja*. 1985. Nr 3. Warszawa.
- Faryno J. *What Was It? «Carnivalization» — «Theatricalization» or Metamorphosis?* // *Soobstoj avantgard — Coexistence among the Avant-Gardes*. Vol. I. Društvo za Estetiko. Ljubljana, 1986.
- Faryno J. *Die Sinne und die Textur der Dinge // Materialität der Kommunikation* / Herausgegeben von H. U. Gumbrecht und K. L. Pfeiffer. Suhrkamp. Frankfurt an Main, 1988.
- Faryno J. *Dešifriranje: Transsemiotička ljestvica avangarde* // *Umjetnost Riječi*. XXXII. Broj 4. Zagreb, 1988.
- Faryno J. *Position of Text in the Structure of the Literary Work // Issues in Slavic Literary and Cultural Theory* / Karl Eimermacher, Peter Grzybek, Georg Witte (eds.), Universitätsverlag Dr N. Brockmayer. Bochum, 1989.
- Faryno J. *Toward the Mythopoeics of Mickiewicz's «Pan Tadeusz»* // *Festschrift für Herta Schmid* / Herausgegeben von J. Stelleman und Jan van der Meer. Amsterdam, 1989.
- Faryno J. *Tbilisi/Tiflis nel ciclo pasternakiano Chudožnik*, traduzione di Maria Di Salvo // *Dalla forma allo spirito. Scritti in onore di Nina Kauchtschischwili* / A cura di R. Casari, U. Persi, G. P. Piretto, Guerini e Associati. Milano, 1989.
- Faryno J. *Whose messenger is Akhmatova's «Poema bez Geroia»?* // *The Speech of Unknown Eyes. Akhmatova's Reader on Her Poetry* / Ed. by W. Rosslyn, Astra Press. Nottingham, 1990.
- Flaker A. *Ruska avangarda*. SN Liber Globus. Zagreb, 1984.
- Flaker A. *Byt (Svagdan) // Pojmovnik Ruske Avangarde*, 2. Uredili A. Flaker i D. Ugrešić, GZH. Zagreb, 1984.
- Flaker A. *Metamorfoza // Pojmovnik Ruske Avangarde*, 3. Uredili A. Flaker i D. Ugrešić, GZH. Zagreb, 1985.
- Flaker A. *Nomadi ljepote. Intermedialne studije*. GZH. Zagreb, 1988.
- Florenski P. *Ikonostas i inne szkice*. Warszawa, 1981.
- Frejdenberg O. M. *Metafora // Pamiętnik Literacki*. 1983. Z. 2. Wrocław, 1983.
- Geremek B. *Świat «opery żebraczej». Obraz włóczęgów i nędzarzy w literaturach europejskich XV–XVII wieku*. Warszawa, 1989.
- Gille J. Ch. *Pojęcie symboliki muzycznej w świetle psychologii pisma* // *Studia z historii semiotyki*. Warszawa—Kraków—Wrocław—Gdańsk, 1971.
- Gindin S. I. *Przykłady analizy struktury tekstu zu pomocą słowników semantycznych* // *Pamiętnik Literacki*. 1975. Z. 1. Wrocław, 1975.
- Głowiński M. *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*. Warszawa, 1973.
- Głowiński M. *Style odbioru*. Kraków, 1977.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. *Słownik terminów literackich*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, 1976(1988).
- Głowiński M., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. *Zarys teorii literatury*. Wyd. 2. Zmien. Warszawa, 1967.
- Goffman E. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York, 1959.
- Goffman E. *Interaction Ritual. Essays on Face-to Face Behavior*. New York, 1967.
- Goffman E. *Strategic Interaction* // University of Pennsylvania Press. Philadelphia, 1969.
- Goffman E. *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience* // Harvard University Press. Cambridge. Mass, 1974.
- Goffman E. *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Warszawa (przekład wg Goffman, 1959), 1981.
- Gombrich E. H. *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art* // Cornell University Press. Ithaca—New York, 1984.
- Grajewski W. *Jak czytać utwory fabularne?* Warszawa, 1980.

- Green J. *Psycholinguistics. Chomsky and Psychology*. Harmondsworth, 1972.
- Greimas A. J. *Sémantique structurale. Recherche de méthode* // Librairie Larousse. Paris, 1966.
- Greimas A. J. *Pour une théorie du discours poétique // Essais de sémiotique poétique*. Librairie Larousse. Paris, 1972.
- Grygar M. *L'Art Nouveau du point de vue de la sémiotique comparée des artes* // Russian Literature. VIII–III. May 1980. Amsterdam, 1980.
- Guiraud P. *Semiologia*. Warszawa, 1974.
- Guriewicz A. J. *Kategorie kultury średniowiecznej*. Warszawa, 1976.
- Hall E. T. *The Language of Space* // Journal of the American Institute of Architects. 1961. February.
- Hall E. T. *Ukryty wymiar*. Warszawa, 1976.
- Hall E. T. *The Silent Language*, New York, 1981 (польск. *Bezglówny język*, Warszawa 1987).
- Hall E. T. *Poza kulturą*. Warszawa, 1984(1959).
- Hansen-Löve A. A. *Die «Realisierung» und «Entfaltung» semantischen Figuren zu Texten* // Wiener Slawistischer Almanach. Band 10. Wien, 1982.
- Hansen-Löve A. A. *Der Russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*. I. Band: *Diabolischer Symbolismus*. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien, 1989.
- Harweg R. *Textanfänge in geschriebener und gesprochener Sprache* // Orbis, Bulletin International de Documentation Linguistique, 12. Louvain. 1968, 2.
- Hauser A. *The Philosophy of Art History*. Cleveland and New York, 1963.
- Hauser A. *Filozofia historii sztuki*. Warszawa, 1970.
- Husmann H. *Wstęp do muzykologii*. Warszawa, 1968.
- Helman A. *O dziele filmowym. Materiał — technika — struktura*. Kraków, 1970.
- Ingarden R. *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Warszawa, 1960.
- Ingold F. Ph. *«Škola dlja durakov». Versuch über Saša Sokolov* // Wiener Slawistischer Almanach. Band 3. Wien, 1979.
- Iwanow W. W. *Kategoria czasu w sztuce i kulturze XX wieku* // *Znak, styl, konwencja*. Wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński. Warszawa, 1977.
- Jacob F. *Historia i dziedziczność*. Warszawa, 1973.
- Jakobson R. *Linguistics and Poetics // Style in Language* / Ed. by T. A. Sebeok. New York—London, 1960 (pol. Jakoson 1972 a; русск.: Якобсон 1975).
- Jakobson R. *The Slavic God Veles and His Indo-European Cognates* // *Studi lingustici in onore di Vittore Pisani*. Torino, 1969.
- Jakobson R. *Poetyka w świetle językoznawstwa* // *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Oprac. H. Markiewicz. T. II. Kraków, 1972.
- Jakobson R. *Upadek filmu? // Estetyka i film*. Warszawa, 1972.
- Jakobson R. *Puškin and His Sculptural Myth*, translated and ed., by J. Burbank, Mouton. The Hague-Paris, 1975 (przekład z: R. Jakoson. *Socha v symbolice Puškinove «Slovo a Slovesnost» 1937, 3)* [Русск. перевод в: Якобсон 1987].
- Jakobson R. *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism, 1–2* Wybór, red. naukowa i wstęp M. R. Mayenowa. Warszawa, 1989.
- Jakobson R., Pomorska K. *Poesie und Grammatik: Dialoge*, übers. von H. Brühmann. Frankfurt a. M., 1982.
- Jegorow B. W. *Kategoria czasu w poezji rosyjskiej połowy XIX wieku* // *Slavia Orientalis*. 1968. Nr 1.
- Kandyński W. *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*. Warszawa, 1986.
- Karlinsky S. *Marina Cvetaeva. Her Life and Art* // University of California Press. Berkeley and Los Angeles, 1966.
- Karlinsky S. *Marina Tsvetaeva. The Woman, Her World and Her Poetry* // Cambridge University Press. Cambridge—London—New York—New Rochelle-Melbourne—Sydney, 1985.
- Kępiński A. *Schizofrenia*. Warszawa, 1974.

- Kępiński A. *Twarz i ręka* // Teksty. 1977. Nr 2. Warszawa.
- Kolberg O. *Dzieła wszystkie*. T. 1–60. Warszawa, 1960–1990.
- Kopaliński Wł. *Słownik mitów i tradycji*. Warszawa, 1987.
- Kopaliński Wł. *Słownik symboli*. Warszawa, 1990.
- Kopczyńska Z., Pszczołowska L. *Funkcje semantyczne form wierszowych w poezji polskiego romantyzmu: Mickiewicz–Słowacki–Zaleski* // Pamiętnik Literacki. Z. 3. 1986.
- Kordys J., *Metafora — neurosemiotyka — antropologia* // *Studia o tropach* / Pod red. T. Dobrzyńskiej. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź, 1988.
- Krajka W., Zgorzelski A. *O analizie tekstu literackiego*. Lublin, 1974.
- Krajka W., Zgorzelski A. *On the Analysis of the Literary Text*. Warszawa, 1984.
- Książek-Konicka H. *O problemie podstawowej jednostki języków wizualnych* // *Współczesne problemy metodologii filmu. Materiały ogólnopolskiej sesji filmoznawczej*. Sosnowiec, 21–23 kwietnia. 1975. Katowice 1977.
- Kulawik A. *Wprowadzenie do teorii wiersza*. Warszawa, 1988.
- Kurcz I. *Psycholingwistyka, Przegląd problemów badawczych*. Warszawa, 1976.
- Lahusen Th. *Инверсия утопического дискурса. О «Записках из подполья» Ф. М. Достоевского* // Wiener Slawistischer Almanach. Band 20. Wien, 1987.
- Lalewicz J. *Komunikacja językowa i literatura*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, 1975.
- Lalewicz J. *Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej* // *Tekst i fabuła. Studia* / Pod red. Cz. Nedzielskiego i J. Sławińskiego. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, 1979.
- Leach E., Greimas A. J. *Rytuał i narracja* / Tłum. M. Buchowski, A. Grzegorzczak, E. Umińska-Plisenko. Warszawa, 1989.
- Lewin Ju I. *O semantyce współrzędnych grup wyrazowych w tekstach poetyckich* // Pamiętnik Literacki. 1969. Z. 1. Wrocław.
- Lewin Ju I. *Liryka w świetle komunikacji* // Pamiętnik Literacki. 1980. Z. 3. Wrocław.
- Lichaczow D. S. *Świat wewnętrzny dzieła literackiego* // Pamiętnik Literacki. 1974. Z. 4. Wrocław (oraz przedruki w: *STUDIA 1977: Wokół problemów realizmu*, Warszawa 1977).
- Lichaczow D. S. *Poetyka literatury staroruskiej*. Warszawa, 1981.
- Liryka polska. Interpretacje* / Pod red. J. Prokopa i J. Sławińskiego. Wyd II. Kraków, 1971.
- Lotman Ju. M. *O znaczeniach we wtórnych systemach modelujących* // Pamiętnik Literacki. 1969. Z. 1. Wrocław (Przedruk w: *STUDIA 1977*).
- Lotman Ju. M. *O pojęcia tekstu* // Pamiętnik Literacki. 1972. Z. 2.
- Lotman Ju. M. *Wykłady z poetyki strukturalnej* // *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Antologia. Oprac. H. Markiewicz. T. II. Kraków, 1972.
- Lotman Ju. M. *O pojęciu przestrzeni geograficznej w średniowiecznych tekstach staroruskich* // Teksty. Nr. 3 (15). 1974.
- Lotman Ju. M. *O modelującym znaczeniu «końca» i «początku» w przekazach artystycznych* // *Semiotyka kultury*. Warszawa. 1975 (i 1977).
- Lotman Ju. M. *Zagadnienia przestrzeni artystycznej w prozie Gogola* // *Semiotyka kultury*. Warszawa. 1975 (i 1977).
- Lotman Ju. M. *Problem przestrzeni artystycznej* // Pamiętnik Literacki. 1976. Z. 1.
- Lotman Ju. M. *Lalki w systemie kultury* // Teksty. 1978. Nr 6 (42).
- Lotman Ju. M. *O treści i strukturze pojęcia «literatura artystyczna»* // *Literatura na Świecie*. 1979. Nr 11 (103). Warszawa.
- Lotman Ju. M. *Wędrowki Ulissea w «Boskiej Komedii» Dantego* // Pamiętnik Literacki. 1980. Z. 4.
- Lotman Ju. M. *Miejsce sztuki filmowej w mechanizmie kultury* // J. M. Lotman, *Semiotyka filmu*. Warszawa, 1983.
- Lotman Ju. M. *Semiotyka filmu*. Warszawa, 1983.
- Lotman Ju. M. *Struktura tekstu artystycznego*. Warszawa, 1984.
- Lotman Ju. M. *Retoryka* // *Literatura na Świecie*. 1985. Nr 3 (165).
- Lotman Ju. M. *Tekst w tekście* // *Literatura na Świecie*. 1985. Nr 3 (165).
- Lotman Ju. M., Uspenski B. A. *The Semiotics of Russian Culture* / Ed. by A. Shukman, Ann Arbor. 1984.

- Lönnqvist B. *Xlebnikov and Carnival. An Analysis of the Poem «Poet»* // Almqvist and Wiksell International. Stockholm, 1979.
- Lönnqvist B. *Sztuka jako zabawa w futuryzmie*. Przeł. A. Pomorski // *Literatura na Świecie*. 1984. Nr 2 (151).
- Lönnqvist B. *Karnawalowe przebrania*. Przeł. A. Pomorski // *Literatura na Świecie*. 1984. Nr 2 (151).
- Lurie A. *The Language of Clothes* // Hamlyn Paperbacks. London, 1982.
- Luria A. R. *Problemy neuropsychologii i neurolingwistyki. Wybór pism*. Warszawa, 1976.
- Madsen T. S. *Art Nouveau*. Warszawa, 1977.
- Mahlow E. N. *Bulgakov's «The Master and Margarita». The Text as a Cipher* // Vantage Press. New York—Washington—Atlanta—Hollywood, 1975.
- Majdecki L. *Historia ogrodów*. Warszawa, 1978.
- Majmieskułow A. *Chronotop drogi w prozie Iwana Bunina*. Bydgoszcz, 1982.
- Malewicz K. [Malevics K., Малевич К.] Kazimierz Malewicz. *Zeszyt teoretyczny Galegii GN*. Red: SZ. Bojko, L. Brogowski, M. Kurewicz. Gdańsk, 1983.
- Malewicz K. [Malevics K., Малевич К.] *A Targynélsküli Vilag. A sorozataszerkesztő és Stephan V Wiese előszavával. A magyar kiadás utószavat Körner Éva írta*. Corvina Kiadó. Budapest, 1986.
- Malinowski B. *Dzieła*. T. 1–7. Warszawa, 1984–1990.
- Markiewicz H. *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Wyd. 5, Kraków, 1980.
- Mayenowa M. R. *Poetyka opisowa*. Warszawa, 1949.
- Mayenowa M. R. *O sztuce czytania wierszy*. Warszawa, 1967.
- Mayenowa M. R. *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wyd. 2, uzupełnione i poprawione. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, 1979.
- Meyendorff J. *Teologia bizantyjska. Historia i doktryna*. Warszawa, 1984.
- Meyerhoff H. *Time in Literature* // University of California Press. Berkeley and Los Angeles, 1968.
- Milne L. *The Master and Margarita — A Comedy of Victory* // Birmingham Slavonic Monographs. No 3. Birmingham, 1977.
- Minc Z. *Struktura «przestrzeni artystycznej» w liryce A. Błoka* // *Semiotyka kultury*. Warszawa 1975 (i 1977).
- Miodońska-Brookes E., Kulawik A., Tatara M. *Zarys poetyki*, Warszawa, 1980.
- Moles A. *Kicz czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*. Warszawa, 1978.
- Moszyński K. *Kultura ludowa Słowian*. T. II: *Kultura duchowa*. Cz. 1. Warszawa, 1967.
- Mukařovský Jan. *Wiśród znaków i struktur. Wybór szkiców*. Wybór / Red. i słowo wstępne J. Sławiński. Warszawa, 1970.
- Mukařovský Jan. *Czas w filmie*, [W:] *Estetyka i film*. Warszawa, 1972.
- Nilsson N. E. *Osip Mandel'stam: Five Poems*. Stockholm, 1974.
- Nowe problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Kraków, 1991.
- Nowela. Opowiadanie. Gawęda. Interpretacje małych form*. Warszawa, 1974.
- Obrazy świata białych*. Wstępem i posłowiem opatrzył A. Zajączkowski. Warszawa, 1973.
- Panczenko A. N. *Szalenswo Chrystusowe jako rodzaj widowiska* // *Teksty*. 1977. Nr 1. Warszawa.
- Panofsky E. *Studia z historii sztuki*. Wybrał, opracował i opatrzył posłowiem J. Białostocki. Warszawa, 1971.
- Pelc J. *Wstęp do semiotyki*. Warszawa, 1984.
- Petrović S. *Oblik i smisao*. Novi Sad, 1986.
- Pevsner N. *Pionierzy współczesności. Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*. Warszawa, 1978.
- Piatigorski A. *O możliwości analizy tekstu jako pewnego typu sygnału* // *Semiotyka kultury*. Warszawa, 1975.
- Piatigorski A., Lotman J. M. *Tekst i funkcja* // *Semiotyka kultury*. Warszawa, 1975.
- Piwińska M. *Wschodnie maskarady* // *Teksty*. 1975. Nr 3.
- Podraza-Kwiatkowska M. *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*. Kraków, 1975.
- Pojmovnik Ruske Avangarde*, 1–7. Uredili: A. Flaker i D. Ugrešić, GZH. Zagreb, 1984–1990.

- Polukhina V. *Joseph Brodsky. A Poet of Our Time* // Cambridge University Press. Cambridge—New York—Port—Chester—Melbourne—Sydney, 1989.
- Poniatowski Z. *Logos Prologu Ewangelii Janowej*. Warszawa, 1970.
- Porębski M. *Ikonosfera*. Warszawa, 1972.
- Praska szkoła strukturalna w latach 1926–1948. Wybór materiałów*. Warszawa, 1966.
- Problemy teorii literatury w Polsce międzywojennej*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, 1982.
- Problemy teorii literatury*. Seria 1: *Prace z lat 1947–1964*; Seria 2: *Prace z lat 1965–1974*. Wyd. 2, poszerzone. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź, 1987.
- Problemy wiedzy o kulturze. Prace dedykowane Stefanowi Żółkiewskiemu* / Pod red. A. Brodzkiej, M. Hopfinger i J. Lalewicza. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź, 1986.
- Propp W. *Morfologia bajki*. Warszawa, 1976.
- Przybylski R. *Stawrogin* // Teksty. 1972. Nr 4. Warszawa.
- Ricoeur P. *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism* / Wybrała i wstępem poprzedziła K. Rosner; Przeł. P. Graff i K. Rosner. Warszawa, 1989.
- Rečnik književnih termina*. Nolit. Beograd, 1985.
- Rosyjska szkoła stylistyki*. Wybór tekstów i oprac. M. R. Mayenowa, Z. Saloni. Warszawa, 1970.
- Rzepińska M. *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego* // Wyd. nowe, uzupełnione. Kraków, 1983.
- Sandauer A. *Liryka i logika. Wybór pism krytycznych*. Warszawa, 1971.
- Sandauer A. *Bóg, Szatan, Mesjasz i...?* Wyd. 2. Kraków, 1979.
- Sapir E. *Kultura, język, osobowość. Wybrane eseje* / Przeł. B. Stanosz, R. Zimand; Słowem wstępnym opatrzyła A. Wierzbicka. Warszawa, 1978.
- Sarbiewski M.K. *O poezji doskonałej czyli Wergiliusz i Homer (De perfecta poesi sive Vergilius et Homerus)* / Przeł. M. Plezia. Wrocław, 1954 (Biblioteka Pisarzy Polskich. Seria B. Nr 4).
- Sarbiewski M.K. *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)* / Przeł. i oprac. S. Skimina. Wrocław—Kraków, 1958 (Biblioteka Pisarzy Polskich. Seria B. Nr 5).
- Sarnowska-Temeriusz E. *Zarys dziejów poetyki. Od starożytności do końca XVII w.* Warszawa, 1985.
- Sayers D. L. *O pisaniu i czytaniu utworów alegorycznych* // Pamiętnik Literacki. 1975. Z. 3. Wrocław.
- Schapiro M. *On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs* // Semiotica, 1. 1969. No 3.
- Schapiro M. *Niektóre problemy semiotyki sztuk plastycznych: pole i nośniki znaków obrazowych // Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich* / Wybór i wstęp J. Białostocki. Warszawa, 1976.
- Schmid W. *Der ästhetische Inhalt. Zur semantischen Funktion poetischer Verfahren*. Lisse, 1977.
- Schone W. *Über des Licht in der Malerei*. Berlin, 1954.
- Schukman A. *Literature and Semiotics. A Study of the Writings of Yu. M. Lotman*. North-Holland Publishing Company. Amsterdam—New-York—Oxford, 1977.
- Schukman A. *Od formalizmu do strukturalizmu* // Teksty. 1979. Nr 4. Warszawa.
- Szczaniecki P. *Gest modlitewny w późnym średniowieczu* // *Kultura elitarna a kultura masowa w Polsce późnego średniowiecza*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, 1978.
- Semiotyka i struktura tekstu. Studia poświęcone VII Międzynarodowemu Kongresowi Sławistów*. Warszawa, 1973. Praca zbiorowa pod red. M. R. Mayenowej, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, 1973.
- Semiotyka kultury* / Wybór i oprac. E. Janus i M. R. Mayenowa; Przedmowa: S. Żółkiewski. Warszawa, 1975 [Wyd. 2 (1977) ocenzone].
- Sinko G. *Opis przedstawienia teatralnego — problem semiotyczny*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, 1982.
- Slobin D. J. *Psycholinguistics*. Glenview—Illinois—London—Scott-Foresman, 1971.
- Slovník literárních směrů a skupin*. Zpracoval kolektiv pracovníků Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV v Praze a v Brně / Redigoval Š. Vlašin. Orbis, Praha, 1976.
- Slovník literární teorie*. Zpracoval Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV / Redigoval Š. Vlašin. Československý Spisovatel. Praha, 1977.

- Sławek T. *Ogólna sztuka słowa (Kilka uwag o istocie poezji konkretnej)* // *Poezja*. 1976. Nr 6. Warszawa.
- Sławiński J. *Dzieło — Język — Tradycja*. Warszawa, 1974.
- Sławiński J. *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości* // *Przestrzeń i literatura* / Pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, 1978.
- Sławiński J. *Wokół teorii języka poetyckiego* // *Problemy teorii...* 1987(1961).
- Słowiańska Metryka Porównawcza*. I: *Słownik rytmiczny i sposoby jego wykorzystania*. Wrocław, 1978.
- Słowiańska Metryka Porównawcza*. II: *Organizacja składniowa*. Wrocław, 1984.
- Słowiańska Metryka Porównawcza*. III: *Semantyka form wierszowych*. Wrocław, 1988.
- Sontag S. *Choroba jako metafora* // *Kultura*. 1978. Nr 38 (796) i 39 (797). Warszawa.
- Sontag S. *Choroba jako metafora (Fragmenty)* // *Osoby*. Wybór, oprac. M. Janion i S. Rosiek. Gdańsk, 1984.
- Stempel W.-D. *Opowiadanie, opis a wypowiedź historyczna* // *ZNAK...*, 1977.
- Sterna-Wachowiak S. *«Język» poezji konkretnej* // *Poezja*. 1976. Nr 6. Warszawa.
- Strzeżmiński Wł. *Teoria widzenia*. Kraków, 1958 (1969, 1974).
- Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów «Pamiętnika Literackiego»*, I, / Pod red. M. Głowińskiego i H. Markiewicza. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, 1977.
- Stylistyka polska. Wybór tekstów*. Warszawa, 1973.
- Szczepanski T. *Kino autotematyczne (Na przykładzie filmu A. Wajdy «Wszystko na sprzedaż»)* // *Teksty*. 1972. Nr 4.
- Sztuka interpretacji* / Wybór i oprac. H. Markiewicza. T. I–II. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, 1971–1973.
- Šimundić M. *Rječnik osobnih imena*. Nakladni Zavod Matice Hrvatske. Zagreb, 1988.
- Taranovsky K. *The Jewish Theme in the Poetry of Osip Mandel'stam* // *Russian Literature*, 7/8. Special Issue Devoted to Acmeism, I. The Hague–Paris, 1974.
- Tatarkiewicz Wł. *Estetyka starożytna*. Wyd. II. Wrocław—Warszawa—Kraków, 1962.
- Tatarkiewicz Wł. *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka — Piękno — Forma — Twórczość — Odtwórczość — Przeżycie estetyczne*. Warszawa, 1975.
- Teoria badań literackich za granicą. Antologia* / Wybór, rozprawa wstępna, komentarze S. Skwarczyńskiej. T. I. Cz. 1–2. T. II. Cz. 1–2. Kraków, 1965–1981.
- Thomas Louis-Vincent. *Trup. Od biologii do antropologii*. Łódź, 1991.
- Todorov T. *Poetyka*. Warszawa (w tym że tomie: M. R. Mayenowa, *O perspektywie poetyki inaczej*), 1984.
- Toporow W. N. *O jedności poety i tekstu* // *Pamiętnik Literacki*. 1980. Z. 4.
- Toporow W. N. *Poetyka Dostojewskiego a archaiczne schematy myślenia mitologicznego («Zbrodnia i kara»)* // *Literatura na Świecie*. 1981. Nr 2 (118).
- Trzynadlowski J. *Autor — Dzieło — Wydawca*. Wrocław, 1979.
- Trzynadlowski J. *Sztuka słowa obrazu. Studia teoretyczno-literackie*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź, 1982.
- Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles — Horacy — Pseudo-Longinos*. Wyd. 2 zmienione. Wrocław, 1951.
- Tynianow Ju. *Fakt literacki* / Wyboru dokonała E. Korpała-Kirszak. Warszawa, 1978.
- Ueda M. *Literary and Art Theories in Japan*. Cleveland, 1967.
- Uspieński B. A. *Kult św. Mikołaja na Rusi* // KUL. Lublin, 1985.
- Užarević J. *Problem poezije-spužve i struktura zbilje u lirici Borisa Pasternaka, «Umjetnost Riječi»*. God XXV; Izvanredni svezak: *Književnost — Avangarda — Revolucija. Ruska književna avangarda XX stoljeća*. Zagreb, 1981.
- Užarević J. *Problemi teorije kompozicije. A: Povijest pojma, «Umjetnost Riječi»*, 2–3. Zagreb, 1989.
- Užarević J. *Problemi teorije kompozicije. B: Fenomenologija kompozicijskih aspekata lirske pjesme. «Umjetnost Riječi»*, XXXIII, 4. Zagreb, 1989.
- Venturi L... *History of Art Criticism*. New York, 1964.

-
- Wallis M. *Dzieje zwierciadła i jego rola w różnych dziedzinach kultury*. Warszawa, 1973.
- Wallis M. *Secesja*. Warszawa, 1984.
- Weintraub W. *Jan Kochanowski i Joannes Cochranovius: dwóch świadków historii* // *DZIEŁO...* 1978.
- Wellek R. *Pojęcia i problemy nauki o literaturze* / Wybór i wstęp H. Markiewicz. Warszawa, 1979.
- Wellek R., Warren A. *Teoria literatury*. Warszawa, 1970.
- Whorf B. L. *Język, myśl i rzeczywistość* / Przełożyła T. Hołówo; Wstępem opatrzył A. Schaff. Warszawa, 1982.
- Wiener N. *Cybernetyka a społeczeństwo*. Warszawa, 1961.
- Wierzbicka A. *W poszukiwaniu semantycznego modelu czasu i przestrzeni* // *Semantyka i słownik* / Pod red. A. Wierzbickiej. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1972.
- Wierzchowski J. *Wyraz. Analiza pregramatyczna* // Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Siedlcach, Rozprawy. 1976. Nr 7. Siedlce.
- Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia* / Oprac. H. Markiewicz. T I–III. Kraków, 1970–1973.
- Wyburn G. M., Pickford R. W. *Zmysły i odbiór wrażeń przez człowieka*. Warszawa, 1970.
- Wygotski L. S. *Wybrane prace psychologiczne*. Warszawa, 1971.
- Zeman J. *Poznání a informace. Gnoseologické problémy kybernetiky*. Praha, 1962.
- Ziomek J. *Sarbieński jako krytyk Todorova* // *Teksty*. 1978. Nr 2 (38).
- Ziomek J. *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*. Warszawa, 1990.
- Znak, styl, konwencja* / Wybór i wstęp M. Głowinski. Warszawa, 1977.
- Żółkowski A. K., Szczegółow Ju. K. *U źródeł radzieckiej poetyki strukturalnej*, // *Pamiętnik Literacki*. 1969. Z. 1. Wrocław.
- Żółkowski S. *Wiedza o kulturze literackiej. Główne pojęcia*. Warszawa, 1985.

Ежи Фарино

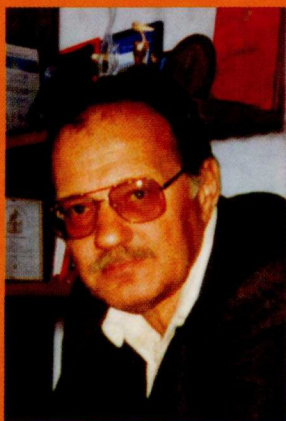
ВВЕДЕНИЕ
В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Учебное пособие

Корректурa *Н. И. Иовчак*
Верстка *Л. А. Овчинниковой*

Подписано в печать 09.08.2004. Формат 70 × 100¹/₁₆.
Бумага офсетная. Печать офсетная. Объем 48,0 уч.-изд.
40,0 усл. печ. л. Тираж 1000 экз. Заказ № 4332.
Издательство РГПУ им. А. И. Герцена.
191186, С.-Петербург, наб. р. Мойки, 48

Отпечатано в ООО «Береста»
196006, С.-Петербург, ул. Коли Томчака, 28



ЕЖИ ФАРИНО

Jerzy Faryno (р. 1941) (Ежи Фарино, Фарыно) в 1964 г. закончил отделение русской филологии Варшавского университета со званием магистра. Там же преподавал историю литературы и поэтику до 1974 г. В 1973 г. защитил кандидатскую диссертацию "*Поэтическое творчество Евгения Винокурова (1944-1968)*". С 1974 г. до конца 1996 г. работал в сельскохозяйственно-педагогическом институте в Седльце, где преподавал теорию и историю кино, театра, искусства, народной культуры и средств массового общения, а также теорию литературы и поэтику. В 1986 г. защитил докторскую диссертацию в Гданьском университете "*Мифологизм и теологизм Цветаевой*", в 1991 г. получил звание доцента в шведскоязычном университете Обо Академи (Abo Akademi) в Турку в Финляндии, в 1992 — должность чрезвычайного профессора в Седльце, с 1996 г. — титулярный профессор. С января 1997 г. — научный сотрудник Института славистики Польской академии наук в Варшаве, заведующий сектором культуры, руководит проектом "*Мифологемика и мотивика русской литературы*", главный редактор научного журнала "*Studia Litteraria Polono-Slavica*". С 1973 г. читает лекции на многих европейских славистиках, является членом редколлегии ряда славистических журналов, имеет около 300 публикаций (статьи, рецензии, монографии, переводы), организатор серии престижных международных конференций, лектор международного цикла "Западные слависты в Герценовском университете". Автор монографий о творчестве Цветаевой, Пастернака и русском авангарде: "*Мифологизм и теологизм Цветаевой*", Wien, 1985; "*Поэтика Пастернака ("Путевые записки", "Охранная грамота")*", Wien, 1989; "*Белая Медведица, Ольга Мотовилиха и Хромой из господ. Археопозтика "Детства Люверс" Бориса Пастернака*", Stockholm, 1993; "*Dešifriranje ili Nacrt eksplikativne poetike avangarde*", Zagreb, 1993.

ISBN 5-8064-0524-9



9 785806 405242

ИЗДАТЕЛЬСТВО
РГПУ ИМ. А. И. ГЕРЦЕНА