

Высшее профессиональное образование

С. Н. Бройтман

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА

Хрестоматия-практикум

Учебное пособие



Филология

ВЫСШЕЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

С. Н. БРОЙТМАН

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА

Хрестоматия-практикум

*Рекомендовано
Советом по филологии Учебно-методического объединения
по классическому университетскому образованию
в качестве учебного пособия для студентов
высших учебных заведений, обучающихся
по специальности 021700 — Филология*

Москва

2004

УДК 82.09(075.8)
ББК 83я73
Б882

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор *Н. Т. Рымарь*;
кандидат филологических наук, профессор *С. В. Сапожков*

Бройтман С. Н.

Б882 Историческая поэтика: Хрестоматия-практикум: Учеб. пособие. — М.: Издательский центр «Академия», 2004. — 352 с.
ISBN 5-7695-2028-0

Историческая поэтика — часть теории литературы, изучающая возникновение и развитие как самой литературы, так и основных теоретических категорий, отражающих ее движение. В хрестоматии собраны и систематизированы статьи авторитетных ученых-литературоведов по всем темам исторической поэтики. К каждой теме предлагается система вопросов и заданий для лучшего понимания и усвоения материала. Книга представляет собой часть комплекса, в который входят также учебное пособие «Теория литературы» (в 2 т.; авторы — С. Н. Бройтман, Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа) и аналогичное пособие по теоретической поэтике.

Для студентов филологических факультетов высших учебных заведений, изучающих дисциплины «Введение в литературоведение» и «Теория литературы». Может быть рекомендована студентам и преподавателям вузов, аспирантам и научным работникам, а также абитуриентам и учителям-словесникам.

УДК 82.09(075.8)
ББК 83я73

© Бройтман С. Н., 2004
© Образовательно-издательский центр «Академия», 2004
© Оформление. Издательский центр «Академия», 2004
ISBN 5-7695-2028-0

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Хрестоматия-практикум ориентирована на созданные нами программу, учебное пособие «Историческая поэтика» (М., 2001) и соответственно второй том учебного пособия «Теория литературы» (М., 2004).

Учебное пособие и хрестоматия-практикум по отношению друг к другу структурно противоположны. Они охватывают одни и те же проблемы поэтики и рассматривают их исторически, но делают это по-разному.

В учебном пособии материал расположен по целостным стадиям истории поэтики: *поэтика эпохи синкретизма, эйдетическая поэтика, поэтика художественной модальности*. Внутри же каждого раздела, посвященного определенной эпохе, говорится об эволюции основополагающих категорий поэтики — *автор и герой, словесный образ, сюжет, роды и жанры*.

В хрестоматии-практикуме, напротив, материал сгруппирован не по стадиям развития поэтики, а по категориям: *субъектная сфера, словесный образ, сюжет, род и жанр*, но каждая категория прослежена от ее зарождения до литературы XX в. Раздел о словесном образе, например, включает в себя работы, исследующие эволюцию этой категории на протяжении всей истории поэтики. Таким образом, исторический принцип, основополагающий для данной науки, проведен и в хрестоматии-практикуме, но в ней он дан не прямо, а задан в материале и должен быть прояснен и осознан усилиями самих студентов.

Тексты, приведенные в хрестоматии-практикуме, отбирались по следующим критериям.

Помимо их высокого научного качества, они должны были либо быть непосредственно *посвящены исторической поэтике* (таковы труды А. Н. Веселовского, А. А. Потебни, О. М. Фрейденберг, М. М. Бахтина, В. Я. Проппа, А. В. Михайлова, В. Н. Топорова, отчасти Л. Е. Пинского), либо *содержать материал*, важный для построения ее здания. Исходя из педагогических целей, мы отдавали предпочтение работам, прямо посвященным исторической поэтике, ибо в них проблемы этой науки ставятся более концептуально и осознанно, чем в работах, имеющих историко-литературную направленность. Но классических трудов по исторической поэтике не так уж много, как немного и авторов, которые стремились к более или менее систематическому изложению основ этой на-

уки и писали о разных ее аспектах (об авторе и герое, слове и образе, сюжете, родах и жанрах).

Такое положение дел объясняет то, что труды классиков исторической поэтики, прежде всего А. Н. Веселовского, О. М. Фрейденберг, М. М. Бахтина, оставивших основополагающие работы по всем названным темам, встречаются в разных разделах хрестоматии-практикума.

Работы, не являющиеся в строгом смысле трудами по исторической поэтике, но введенные нами в хрестоматию-практикум, делятся на два типа.

1. Первоисточники — классические труды, принадлежащие к разным традициям: европейской («Античные теории языка и стиля»), индийской (работы Дандина и Анандавардханы). Иногда мы вынуждены были заменять такие труды современными изложениями принципов поэтики прежних эпох (работа И. А. Борониной «Поэтика классического японского стиха (VIII—XIII вв.)»).

2. Историко-литературные работы, трактующие вопросы, первоначально важные для исторической поэтики: рождение нового типа сюжета (Л. Е. Пинский. «Сюжет “Дон Кихота” и конец реализма Возрождения»), слова (фрагменты из книги Л. Я. Гинзбург «О лирике»), возникновение неканонических жанров (Л. С. Мелихова, В. Н. Турбин. «Поэмы Лермонтова») либо деканонизацию жанров традиционных (В. А. Грехнев. «Мир пушкинской лирики»).

Все приведенные в книге научные тексты снабжены вопросами составителя, которые должны проблематизировать прочитанное и помочь его активному усвоению. Осознанного научного выбора потребует от студентов и то, что в хрестоматию-практикум включены тексты, созданные представителями разных направлений в науке (иногда их авторы вступают и в прямую полемику друг с другом).

Помимо трудов по исторической поэтике хрестоматия-практикум содержит художественные тексты по каждой теме, на которых может быть проверено то, как усвоен учебный материал. Эти тексты сопровождаются вопросами и заданиями, выполняя которые студенты сумеют от теоретического осмысления материала перейти к эстетическому анализу художественных текстов или их фрагментов под углом зрения исторической поэтики. Поскольку любая теория имеет смысл в той мере, в какой помогает лучше понимать художественные произведения, то этой составляющей книги — собственно *практикуму* — нами придается значение не менее важное, чем ее «хрестоматийной» ипостаси.

Такая структура хрестоматии-практикума позволит студентам с наименьшими потерями преодолеть неизбежное противоречие между диахроническим и синхроническим подходами к материалу и в то же время будет способствовать более глубокому пониманию науки, которая все еще находится в состоянии становления.

І. СУБЪЕКТНАЯ АРХИТЕКТОНИКА (АВТОР-ГЕРОЙ) В ИСТОРИИ ПОЭТИКИ

А. Н. ВЕСЕЛОВСКИЙ

ТРИ ГЛАВЫ ИЗ «ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ»¹

От певца к поэту. Выделение понятия поэзии

<...>² Из хорового синкретизма выделились при условиях, которые мы пытались уследить, формы эпики, лирики и драмы <...> из связи хора вышли певцы, продолжавшие его песенное предание <...> с переходом обряда, которому служил хоровой синкретизм, к устойчивым формам культа явились особые блюстители ритуала и гномики. Выделение совершалось <...> групповым путем, отлагалось в формы родовой, сословной, кастовой профессии, которая создавала школу, суживала и берегла предание, вырабатывала и перерабатывала по наследству приемы стиля и состав репертуара (317).

<...> Дружинно-родовой быт — естественная почва для продукции профессиональной, эпико-лирической, для обережения эпической песни. Жизнь в дробных центрах, неизбежность столкновения, масса энергии в тесном кругозоре, жажда добычи, переходившая в жажду удалства, — все это плодило сюжеты, тогда как память о прошлом обязывала человека, не вышедшего из родовых понятий, уходившего в них, как греческий деятель позднейшей поры исчезал в величии политики. И эта память хранилась. Оттуда значение певца, хранителя памяти, творца славы; ему всюду почет. Такова роль аэдов в гомеровском мире; я назвал Демодока и Фемию; таково положение филов при дворах ирландских царьков, индийских *bhagata*’ов при именитых семьях: они знают их родословную, носители эпического предания, поют на праздниках и религиозных торжествах про деяния предков; окружены суевверным уважением: рука разбойника их не коснется, и их присутствие в караване обеспечивает его от нападения.

¹ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — Л., 1940. — С. 317, 320—328, 342.

² Все пропуски обозначены отточиями в угловых скобках. Пояснения составителя даны в квадратных скобках.

У старых германцев (англо-саксов, франков) *scōp* — ближний к царю, вождю человек — сидит у его ног <...> поет на пирах, под звуки арфы, старые были (Беовульф), один или вдвоем <...> умеет петь и сказывать (*singan and secgan spell* <...>), но исполняет и важные, ответственные поручения: Видсид сопровождает супругу своего короля Eádgils'a ко двору Эрманариха (как в «Одиссее», III, 267 след. Агамемнон, отправляясь в Трою, поручает своему певцу блюсти Клитемнестру); он из хорошего рода. <...>

Все это указывает на почетную роль старого певца; его-то, очевидно, имеют в виду фризские законы, взыскивавшие за поранение его <...> в руку строже, чем за рану, нанесенную другому человеку того же общественного положения. Такие певцы селились при дворах: таков скоп короля Гродгара (Беовульф); Deóð долго пел при Геоденингах, был им люб, пока не сменил его властитель песней Neorrenda, и Deóð сетует. Певцов называют: франкский король Хлодвиг просит Теодориха прислать ему искусного певца, *citharoedum arte sua doctum*, который мог бы забавлять его за столом песней и игрой на арфе. Певцы странствуют, как Vidsid, объехавший много стран и народов, побывавший при разных дворах, собирая дары и сея песни. Так распространились элементы (320) германского эпоса. <...>

Эпика циклизовалась, но движение было заторможено; развитие больших государственных целых расширило горизонт, создало новые интересы; христианские идеалы и классическая культура расшатали цельность германского мирозерцания; все это не по плечу дружинным певцам. Им нет места в среде, где Карл Великий собирает древние песни, *scripsit memoriaeque mandavit*; о старых певцах не слышать. Когда в феодальную эпоху явятся профессиональные певцы, выразители нового группового выделения, они назовутся римскими именами: *histrio, scurra, mimus, thymelicus, jocularior, jocularis*; воспреобладало последнее: французское *jongleur*, в немецком переводе *spilman, spilman*. Их генеалогия сложная, возбуждающая вопросы. Мимы, *joculatores* последней греко-римской поры, наводнили германский мир: фигляры и певцы, представлявшие в лицах потешные, но и грязные сценки, вожак медведей и ученых собачек, рассказчики и знахари; греческие магоды, представлявшие комические сценки, знали магические формулы и силу врачевных средств. <...> Тип нам знакомый, мы встретили его в зачаточном развитии на границе обрядовой поэзии, в певцах-скоморохах, поющих и лицедействующих, как армянский *tzoutzg*, грузинский мествыре; северные *þulir* знают присловья, заговорные молитвы. Подобный тип певцов, не прошедший идеализацию дружинной эпики, мог существовать и на германской почве, отвечая низменным спросам потехи и чудесного. Жонглеры — продукт их смешения с мимами, их программа та же, только к чужим рассказам, которые приносили с

собою южные гости, они присоединили и местные, овладели народным песенным матерьялом, слагают песни на исторические события. Они — профессиональные певцы феодальной эпохи; в их руках ближайшие судьбы французского и немецкого эпосов. Дружинные певцы забыты. Так забыт был наш Боян; стиля его «замышлений» не раскрыть под риторической фразеологией автора «Слова о полку Игореве», пересказывавшего «былины» своего времени; наши былины сложились в среде других певцов, в которых силен был элемент загожих скоморохов-жонглеров.

Новое движение вызывает и новые силы, порой выводя к жизни заглохшие; подбор и развитие подсказываются историческими условиями. Когда в Уэльсе подавлено было друидическое предание и заглохли серьезные, школьные певцы, единственными представителями предания и песни стали барды, игравшие в древне-кельтской народной поэзии лишь последнюю роль. Здесь развития не было, но когда военно-колониционное (321) движение эпохи викингов обновило условия дружинного быта, из народных *bulir*, знахарей и сказителей выработался класс дружинных певцов, скальдов, бродячих и присталых к дворам, явилась школа и с нею профессиональная поэтика. Так вышли на сцену на плечах феодального движения и те низменные певцы, которые, обновившись приливом мимов, стали во главе нового эпического развития. К ним мог принадлежать *scurra*, *cantor* бургундцев XI века, ободрявший воинов песнями о *res fortiter gestas et priorum bella*; таков был *cantor*, ехавший в войске Вольдемара, возбуждая его былью о предательстве Свена (*parricidiale Svenonis perfidiam famoso carmine prosequendo*). В войске Вильгельма-завоевателя при Гэстинге какой-то *histrio*, *mimus* играл по-скоморошьи мечами, подбрасывая их; он пал в битве; в позднейших свидетельствах у него есть имя, *Taillefer*; у *Gaimar*'а он *juglere*, но *hardiz et noble vassal*; у *Wace* он поет песню о Ронсевале, он рыцарь, как в Нибелунгах *Volker* — *spilman* и *edel herre*.

Жонглеры-шпильманы стали проходить в люди; тем не менее печать происхождения долго лежала на сословии. Когда на Западе иные из них стали петь кантилены и *chansons de geste* и христианские легенды, церковь отличила их от тех их родичей, которые продолжали паясничать и москолудить. К ним духовная и светская власть относилась сурово, как в Византии к скиникам; их отлучали от причастия, отказывали в предсмертном напутствовании, лишали права наследства. Такое отношение церкви понятно: она не любила ничего мирского, веселье отводило от спасения, было язычеством, своим или чужим — все равно. Непонятнее на первый взгляд отношение общества: потешников, певцов звали, слушали охотно, кормили их и одевали, за утешение и подарки они отплачивали хвалой (*quot durch ère nemen*), их злоязычия (*diu scelta*) боялись, славословие покупали — и вместе с тем юриди-

чески они были бесправны; у них нет права собственности, наследства, за их жизнь полагается призрачная пеня; они — безродные: Бог дал попа, а черт скомороха; они же кичливо вели свое происхождение от царя Давида, изобретшего под Троей игру на арфе (Salman und Morolf). Как немецкого шпильмана садили на конец стола, так на пирах у Владимира скоморохам место скоморошеское, «на той печке на муравленой», «на печке на земленья» и т.п.; с этого-то непочетного места переводит князь Добрыню, «удалого скоморошину», за дубов стол, предоставляя ему выбор трех мест «любимых» либо «золот стул».

Мы далеки от почета, который окружал полноправного родового, дружинного певца. С моей точки зрения, это положение (322) жонглеров объясняется их генезисом. Народный певец вышел из обрядовой связи и бродил на стороне. Он помнит заговоры, магические действия и пользуется ими на свой страх; его зовут и боятся, как знахаря. Он поет, и потешает, и побирается; пристаёт к тем, кто его кормит, льстит и бранит, кого попало, смотря по обстоятельствам и кошельку. Он делает, ничего не делая, у него профессия без профессии; его не уважают, не признают за ним прав, гнушаются им и продолжают к нему обращаться. Он не обеспечен тем групповым выделением, которое создало дружинного певца и феодальную эпикку.

Несколько фактов выяснят этот взгляд. Выше мы привели параллель между общественным положением греческих актеров и бесправностью индейских и китайских, указав на причины этого различия. Африканские народные певцы бесправны и по тем же поводам: они являются на общественных, обрядовых празднествах (обрезаниях, похоронах), сопровождают войско в набегах, ободряя его песнями, служат разведчиками, состоят при королях и властных людях; если они недостаточно вознаграждены — ходят по окрестным деревням, хуля тех, кого восхваляли. Они богатеют от подачек, а вместе с тем к ним относятся с презрением. Примером послужат суданские гриоты и гриотки. Это народные певцы и певицы, скоморохи и паясы, играющие на там-там, официальные льстецы, умеющие сложить похвальное слово и получить за него мзду. Их зовут к себе на потеху, князьки и вожди держат их при себе в качестве буфонов и музыкантов, и они славят их с чисто восточной невоздержностью. Их кормилец непременно взыскан Дугой, мифической птицей о восьми крыльях, от полета которой дрожит земля, которая излюбила только храбрых, вождей, гнушаясь остальными. Однажды гриот Diali-Кома является к Музó, властителю Сегу, и велит доложить о себе; ему говорят, что Музó нельзя видеть. Он просит о том же проходившую гриотку. «Если ты гриот, то не в обычае докладывать о нем, гриот должен объявить о себе сам», — отвечает она. И Diali-Кома берется за гитару и наигрывает Дуга: «Сын Makaro, я слышал о тебе на Западе, слышал, что

исход войны благополучен для тебя; слышал, что ты никогда не показываешь тыла врагу, никогда не берешь в жены дочь труса, что все женщины свободного состояния томятся желанием быть твоими супругами. Ты храбр и всегда благополучен на войне; богат тот человек, которому улыбнулось в ней счастье. Я пою Дугу, ибо во всем Diamanka-Dougou тебе одному дано быть его властелином».

При дворе Mademba'ы, властителя Sansanding'a, два гриота встретили французских путешественников речитативом воинственного содержания, перешедшим в панегирик. Внезапно один из них подскочил к ним и, протянув кулаки, со свирепым выражением глаз, почти выходявших из орбит, обратился к старшему с страстной, взволнованною речью: «Ты всех сильнее! (323). Больше, храбрее всех! Ты властелин пушки и скорострельных ружей! Ты победитель Omssebouyou, Segou!» и т.д. И он яростно набросился на товарища, точно готов был разорвать его: «Ты говоришь, что это неправда? Повтори-ка, что это не так, повтори!» — «Да, это правда, — отвечал тот, — таково было желание богов: он всех сильнее, он победитель Segou» и т.д. В таком чередовании, поддержанный возгласами толпы, развивался далее этот импровизованный панегирик. Вечером Мадемба устроил для гостей торжественный там-там и показал одну из своих гриоток, древнюю сухопарую старуху, с морщинистым лицом, исполосованным ударами. «Это моя “военная” гриотка, объяснил он, она ободряет моих воинов в дни битвы, снова ведет в дело слабеющих, бьется, как мужчина, убивает без жалости, любит бойню и приканчивает побежденных. Я сам был свидетелем, как она водила людей на приступ, первая взбиралась на стены, снимала головы ударом сабли». Церемония там-там — одна из тех мимических плясок, с образцами которой мы уже знакомы. Вначале пляшут девушки, разделившись на две группы, то набегая друг на друга с угрожающими жестами, то расходясь под такт музыки и хлопанье в ладоши. Их сменяют мужчины: они подражают движениям войны, подстерегают, выслеживают, бросают вызов, обращаются в бегство, стреляют друг в друга в упор; когда к ним возвращаются женщины, действие меняется; песенный и музыкальный аккомпанемент становится нежнее, сладострастнее: мимируют любовные сцены, быстро принимающие нескромный, обценный характер, заражающий толпу. Затем настает второй акт действия; в его центре гриотка «войны»; мужчины строятся в два ряда, которые ходят и вьются вокруг нее, то удаляясь, то сходясь тесным кругом, запирая ее; вся эта группа движется на слушателей и зрителей; все возбуждены; раздается дикий вопль, и настает очередь гриотки. В ее руке кинжал, наполненный каким-то составом цвета крови; брызги летят, когда она машет руками. Она начинает тихо, постепенно приходя в волнение, гипнотизируя себя и других: говорит о том, как снаряжаются к бою, как весело блестят на солнце сабли; славит свет-

лооких витязей, упивается картиной битвы, разгрома и резни, не знающей пощады, победы, не знающей сострадания. В толпе раздаются вопли, проклятия, точно слово деется на виду, реально. Когда гриотка кончила словами хвалы и пожеланиями Мадембе, она упала в изнеможении на руки окружавших ее женщин.

Гриоты прославляют военные подвиги, победы, хвалятся некоторыми из своих, оказавшими храбрость, но не живут общей народной жизнью, где все дело в физической силе, в презрении опасностей, и трусость считается постыдной. Их слушают, но презируют; они вхожи в дома, но обычай поставил их вне закона: они не могут рассчитывать на успокоение в другой жизни, и их лишают погребения; хоронят в дуплистых (324) баобабах, где их пожирают шакалы. Туземцы считают их порождением дьявола, и сами гриоты убеждены, что созданы исключительно для того, чтоб веселиться, петь и веселить других. Они веруют, что по смерти они пребудут в покое до Страшного суда и снова вернутся на землю, чтобы зажить по-прежнему. Все дело в том только, чтобы не дать дьяволу поглотить душу гриота; и вот, когда он скончался, другие собираются вокруг его тела, и девушки, вооруженные копьями, голосят в течение всей ночи, чтобы удалить нечистого, который сторожит выход души. Сами гриоты пошли от черта. Об этом рассказывается такая легенда: как-то раз черт обратился в человека, его узнали и бросили в море. Рыба проглотила его частицу, рыбу съел рыбак, и злой дух тотчас же вселился в него. Рыбака побили камнями, но черт переселился в другого человека, и так несколько раз, пока люди не махнули рукой, оставив в живых последнего из бесноватых. От этого-то бесноватого и пошли гриоты.

Мы привели примеры профессиональных певцов, результат групповых выделений: певцов дружинных, в среде которых творится старая эпика, и тех, которые, выйдя из обряда, унесли с собою в народ наследие сказа, лицедейства и знахарства, — певцов бродячих, приобщившихся в Европе к движению феодализма, оставшихся в других случаях за чертой дальнейшего развития. Культовый певец, ставший с ними рядом, еще не был нами затронут. Народная поэзия Пенджаба дает примеры. Я оставляю в стороне народных случайных певцов-сказителей, рассказывающих в кружке приятелей и ближних местные легенды и сказки. Вся остальная область носителей поэзии делится на три профессиональные группы. В религиозную, культовую группу входит знаток священных индусских преданий, сказывающий и частью представляющий со своей труппой полурелигиозные стихотворные пьесы, известные под названием *Swâṅg'ov*. Его призывают, разумеется, за воздаяние, во время определенных годовых празднеств: весной к *Holi*, осенью к *Daskhrâ*. К той же категории принадлежит и святоша, поклонник того или другого индусского или мусульманского угодника: он поет в честь их легенды на празднествах, соби-

рая подавание на их святилища. Следует другая группа певцов, напевающих родовых и дружинных, тип древних *bharata*, спустившихся к уровню гриотов; они пристроились к магнатам, поют на темы народных преданий, песни о боевых подвигах, знают родословную и семейную историю местного властителя, которого, однако, меняют и которому изменяют по обстоятельствам. Почетом они не пользуются; типические представители служебного люда при дворе индийского князька. Наконец, третья профессиональная группа: балладный певец (*mirâsâ*), который аккомпанирует танцовщицам и поет за вознаграждение на свадьбах и других подобных торжествах; в его репертуар (326) входят и народные предания и рассказы самого нескромного свойства. Особо стоит певец из обездоленных каст Индии, поющий на торжествах для своих же родичей, то подражая брахманскому *swâṅg'u*, то долговязо пересказывая какую-нибудь легенду языком, понятным его слушателям, подхватывая ее у профессионального певца либо выбирая подходящую к предмету торжества или местного культа.

Все три категории профессиональных певцов мы встречаем и в Древней Ирландии, но упроченные в систему, устроенные корпоративно. Прежде всего друиды, сведения о которых на кельтской почве Западной Европы восходят к III и IV векам до н.э. Они хранители религиозно-культурного предания, вероятно, вынесенного ими из Британии; памятников их литературы не сохранилось: об ирландских друидах известно, что они не излагали письменно своего учения. В Ирландии они были прорицателями, знахарями, врачами, жрецами, наставниками; освобождены были от военной службы и окружены большим почетом; друид шел рядом с королем, во главе общества. За ними филы, то есть провидящие, отвечающие вещунам Диодора Сицилийского <...> и *euhages* Тимогена, сохранившегося в переводе Аммиана Марцеллина. Они вещуны, заклинатели, но, главное, рассказчики, сказывают и поют под звуки *scott'ы* (арфы), переплетая рассказ стихами о бранных подвигах и любви, празднествах и странствованиях. Они диаскевасты ирландской эпической литературы, древнейшие записи которой восходят к VII веку, веку особого процветания филлов. Они творят ее и берегут предание школы, законы композиции; их иерархия построена на знании большего или меньшего числа рассказов, *scêl* (от 350 до 7); смотря по тому, они и распределяются по разным классам (их насчитывают различно: 10, 11 и 7) и пользуются неодинаковыми правами, например, относительно количества свиты, места, куска за царским столом и т.п. Когда с водворением христианства значение друида пошлое, его место за царской трапезой занял священник, но непосредственно за ним сидит *ollam*, королевский фил, старший в иерархии. Представители светского знания и предания, филы остались, и их ореол лишь немного потерял от своего прежнего блеска.

Ниже их стояли в Ирландии и вообще у древних кельтов барды. Это певцы низменного типа, полуученные, не соблюдающие традиционных приемов поэзии филов, не прошедшие их школы, поющие от себя, как подсказет фантазия. <...>

Барды — это балладные певцы Пенджаба, бродячие, не приуроченные певцы, предположенные нами в основе того синкретического типа, который называется жонглером. Филы — это дружинные певцы: развитие дружинной эпики, заторможенное (326) на германской почве, нашло в Ирландии особые условия, которые позволили ей сложиться и досказаться до конца, до обширной циклизации, до эпопеи. Условия эти: жизненность дружинного быта, с одной стороны, с другой — грамотность и образовательные начала ирландской культуры, с привнесенными в нее латинскими и греческими элементами, которые сделали ирландцев сеятелями первого в Европе классического возрождения. Дружинный быт поддерживал традиции подвига и песни, схемы и стилистика песни попали в оборот школы и нашли в ней более устойчивые формы; я уже сказал о поэтике скальдов; народно-песенная традиция получила школьный колорит, ее не перенимали, а ей учились.

Песня, сказание становятся не только объектом памяти, но и объектом науки, изучения. Сличите легенду о происхождении гриотов, о скоморохе, как создании черта, со следующей ирландской о том, откуда пошли филы: у бога Dagdé, властителя высшей науки, была дочь Brigit, вышедшая за Bress'a, сына Elatha'ы, что означает: Знание литературной композиции. У них три сына — боги искусств, сообща родившие Isne = Мудрость; у него последовательное потомство: Знание, Великая Рассудительность, Великая Наука, Размышление, Великое Просвещение, Искусство, которое и было отцом первого фила. Оно не всякому дается; не из всякого певца выходит поэт; традиционная, профессиональная песня уже вызвала эгоистическое сознание, что песенное слово — сила; теперь явится сознание, что она приобретает трудом и искусством; один из этапов на пути к пониманию песенного акта как личного, поэтического. Когда это сознание явилось, оно действует заразительно, ускоряя процесс такого же перехода в границах своего влияния. Поэзия северных скальдов, сменившая древних *pulir*, сложилась, по мнению Бутге, по образцам ирландской, и мы, может быть, еще недостаточно взвесили, насколько классические примеры повлияли на выделение художественной лирики из средневековой народной и профессиональной песни. Когда средневековым людям раскрылись впервые чудеса античной поэзии и они бросились подражать ей на ее же языке, — материальный труд усвоения и воспроизведения естественно перенесся для них на свойство поэтического акта: поэзия, искусство — это труд, плод томительных ночных бдений, школы. На ее то плечах вырос

из жонглера, смеси мима и народного певца, личный поэт — трувер.

Названия поэта лишь мало освещают намеченный нами переход от унаследованной песни к личной, от певца к поэту; древние названия могли исчезать, но заменялись ли они новыми в уровень с изменившимся пониманием, или обновлялось в ином освещении какое-нибудь старое, до тех пор не бывшее в ходу? Скальд, например, означает просто рассказчика (<...> ирланд. *scél*=рассказ); со времени (327) Гезиода и Пиндара *aedos*=певец уступил место *poiētēs*, поэту, но это слово относится собственно к складу, внешнему построению песни, что не исключает элементов унаследованной песни и могло сложиться в ее пределах. Поэт (*poiēt*, от *kei*, *koī*: наслаивать, образовывать, формовать), собственно, строитель, формовщик — своей или чужой песни, как рапсод их спевает, собственно сшивает <...>, образ, родственный <...> финскому *säistäjä* (сплетающий, выющий песню — о втором певце, подхватывающем песню главного, старшего), малорусскому «се нова пісня чтесться». Так и в Ведах о песне говорится, что она строится: англос. *scōp*, сревневерхненем. *scoph*=*poëta* (сл. *scoph* — острота, *ludibrium*, *scophsanc*=*poësis*, *scophliod*=*carmina rustica et inepta*) едва ли от *scaffan*, но старовержненемецкое *hleodarsezzo*=тот, кто устраивает, ставит, упорядочивает звук, песню, снова возвращает нас к тому же техническому представлению. Интересны с точки зрения синкретизма глоссы к этому слову: *ariolus*, *zouprari*: знахарь, кудесник, и *cervulus*=олень; первая указывает на одну из специальностей средневековых шпильманов, вторая имеет в виду маску западного святочного обихода.

Иначе сложение песни выражается образом кования: в старо-северном языке *liodarsmidr*, *galdra-smidr*=ковач песен; финский *laulaja*=певец и знахарь, но Вейнемейнен — ковач песен, и в том же значении употребляется *laulaseppä*, *ganoseppä*. Со средневековыми трубадурами и труверами мы уже соединяем представление о личном певце, но специальное значение *trobair*, *trover* указывает лишь на музыкальный лад, мелодию, тон, греч. *tropos*, как немецкое *Dichter*, латинское *dictator* (от *dictare*), на наследие и обряды латинской школы.

Слова переживали, возникали и обновлялись на путях развития, и значение перерастало этимологию (328).

Два течения и вместе два определения выяснились нам в истории поэзии к той поре, когда ее понимают уже как искусство и личный акт. К первому пришли ирландские филы, подчеркнув идею *труда* и усвоение предания, что не всякому дается: в родословной фила есть и Знание и Великая Наука, Размышление и Просвещение, и отец поэта — Искусство. Второе определение, назначенное уяснить особенности личного поэтического процесса, в сущности принижает его, перенося его вне личности: тео-

рия вдохновения недалеко ушла от представлений поэзии напитком и снедью. Поэт одержим «чуждым духом» (*вдохновение, одержание*); он его раб, не владеет своим умом, безумствует, как корибанты (*безумие*). Это так же мало объясняет природу того, что мы называем творчеством, как уверение финского певца, что свои песни он подобрал на дороге, сметал с кустов, что ему их навевали ветры; как гётевское «Ich singe, wie der Vogel singt». Разумеется, образ одержимости давно перестал ощущаться реально, но он надолго заслонил понимание личного психологического процесса, свойственного всем нам, потенцированного у поэтов, у которых

...быстрый холод вдохновенья
Власы подъемлет на челе.

(Пушкин)

Пушкину знакомы и вдохновение, и Муза, «наперсница волшебной старины», и демон, обладавший его играми и досугом:

За мной повсюду он летал,
Мне звуки дивные шептал;

и наитие поэзии:

И пробуждается поэзия во мне,
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет, и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться, наконец, свободным проявленьем.

Но когда он пытался уяснить самому себе сущность того, что в нем происходило, он забывал поэтические образы и, выключая из понятия вдохновения ложно-классическую категорию «восторга», предъявлял поэту требования труда, работы мысли. «Вдохновение, говорил он, есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следственно, и к объяснению оных. Восторг исключает спокойствие, необходимое условие прекрасного. Восторг не предполагает силы ума, располагающего частями в отношении к целому. Восторг непродолжителен, не постоянен, следовательно, не в силах произвести истинное, великое совершенство. Гомер неизмеримо выше Пиндара. Ода стоит на низших ступенях творчества. Она исключает постоянный труд, без коего нет истинно великого» (342).

Вопросы и задания

1. Как видит А. Н. Веселовский эволюцию от певца к поэту?
2. В чем особенность родового певца? Какова его предыстория и история?
3. Каков статус бродячих певцов, вышедших из обрядовой связи?
4. В чем состоит роль культового певца, по А. Н. Веселовскому?
5. Как совершился переход от певца к поэту?

ОБРАЗ И ПОНЯТИЕ¹

Происхождение наррации

Греческий роман опирается на очень древний материал. Тут «рассказ» носит субъектно-объектный характер; в нем нет различия между тем, кто рассказывает, что рассказывается, кому рассказывается. Здесь слушающий — это бог; рассказ носит форму молитвы, обращенной к богу — слушателю и зрителю, «пред лицом» которого протекают события. Он, этот рассказ, ведется в первом лице; он — личный рассказ, о самом рассказчике, как и всякая молитва. Его содержание — действия и бездействия, деяния и претерпевания. Эти два противоположных элемента активности и пассивности и составляют суть древнего рассказа-мифа, передается ли он в словесной или в обрядовой форме. В таком мифе сам рассказчик идентичен своему рассказу; он сам исчерпывается активным и пассивным состояниями в борьбе с противными силами. Как известно, на этом основаны все эпосы, герои которых только и делают, что ведут борьбу или «претерпевают», пока снова не побеждают; на этом обыкновенно рассказ о них искусственно ставит точку. Но в греческом романе сохранены более архаичные следы. Рассказ оказывается той жертвой, которую возлагают на алтарь. Этот образ недвусмысленно говорит о том, что рассказ уподоблен жертвенному животному, в то время как рассказчик уже очеловечен и субъектен. Но в тех мифах, которые лежат в основе греческого романа, жертвенным животным был сам герой, который то действовал, то претерпевал, который молил, сетовал и проклинал. Именно таких вот героев в зооморфном виде нам показывает древняя комедия, в парабазе которой эти герои оказываются коллективным, хоровым автором, молящим, бранящим и рассказывающим о самом себе в первом лице. И в трагедии герой коллективен, зооморфен и представляет собой претерпевающее жертвенное животное. Но особенно он таков в паллиате и в эпосе — в сценах единоборств, где один рассказывает о себе, похваляется и проклинает, другой молит и сетует, — и в «советах» с их рассказом, мольбой и проклятием.

Рассказ-миф имеет свои стабильные черты. Самая основная — он не самостоятелен, а служит только одной из частей дву- или трехчлена, в котором имеются еще элементы мольбы и заклания. Затем он носит форму речи, и речи лично о самом рассказчике; ее содержание — действия и бездействия, подвиги и претерпевания.

¹ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. — М., 1998. — С. 267 — 275, 280 — 285.

С отделением активного и пассивного начал рассказ получает двойственный характер: рассказ-действие обособляется от рассказа-претерпевания, а субъект рассказа — от его объекта. Прямая речь начинает внутри себя выделять косвенный рассказ «о» (267) соделанном и претерпленном, понятых как «подвиг» и «страдание». Я ставлю ударение на слова «внутри себя». Действительно, когда субъектно-объектное единство расшатывается, объектное принимает косвенную позицию именно внутри субъектного, в результате чего получается, как это видно в античном рассказе, внутри прямого рассказа рассказ «о» ком-то. По большей части в самом этом «я-рассказе», в активном «я», лежит пассивное «я», ставшее предметом повествования. Так создается двойная система античного рассказа, в первое время неразрывная, когда субъектное «я» еще остается, но внутри себя, в косвенной позиции, заключает «я» объектное. Форма такого первоначального рассказа — прямая речь; сперва предметом наррации она имеет самого субъекта рассказа. Ее содержание — подвиги и страдания.

Вначале каждая прямая речь сама двусоставна, представляя собой систему разделенного надвое субъектно-объектного «я», рассказчика (автора) и предмета рассказа (сюжета). Один из них активен, другой пассивен. И то, о чем здесь повествуется, есть нечто пассивное (претерпевание незаслуженной обиды, бездействие, горе, тщетная мольба), переходящее в активность (подвиги, битвы, инвектива, мщение). Со временем структура такой речи распространяется на общую структуру всего произведения. В одних случаях это дает парную антитезу мелоса-речитатива, поэзии-прозы с двумя противоположными функциями, приводящими к единству смысла. В других, частных случаях («контрасты») такие речи начинают приобретать значение активизирующего побуждения к действию пассивного, бездействующего героя. Такое явление постоянно живет в античной литературе: то, что составляло какую-то ячейку или единицу в фольклоре, потом, при понятийном «втором рождении», начинает жить одной своей незначительной частью, а всю свою функцию в целом отдает уже тому произведению, куда попадает или в котором разрастается.

Речь есть первая форма рассказа, и оттого она так долго остается за повествованием. Верней, она еще не есть повествование, но только его замена. И драма появляется в фольклоре всего раньше и исконнее не в силу первичности обряда, а потому, что она представляет собой до-повествовательную форму, изображение воочию, не требующее еще ни рассказа, ни действия; она организуется приходами и уходами, агонами и речами. Почему именно в Греции расцвет драмы? Потому что Греция еще не умеет повествовать. В Риме уже не могла родиться первым рождением драма. Но в лице Сенеки она родилась вторым (268) рождением, как греческая трагедия, переведенная с образа на понятие.

При отделении субъекта от объекта рассказ из внутреннего двучлена становится внешним двучленом, причем одна его часть — прямая речь, другая — косвенная, что впоследствии, при стабилизации понятий, даст наррацию в паре с анарративным элементом.

Мне приходится делать терминологическое различие между рассказом и наррацией совершенно условно; пока буду называть рассказом тот образный речевой двучлен, который в понятийном перерождении даст в одном своем члене наррацию. Собственно, пока нет понятий, рассказ представляет собой словесную «картину», лишенную времени, «подобие» действительности, показ чего-то зримого воочию. На этом этапе драма и донарративная субъектно-объектная речь ничем не отличаются. Примеры такого рода дает паллиата. На сцене — старик, который смотрит за дверь комнаты, где его сын кутит с гетерой. Старик здесь — смотрящий на зрелище, открываемое перед ним его рабом. Он «зрит». Он может сказать сыну «Я вижу тебя в кутеже» винительным с неопределенным; субъект активно зрит и говорит; объект пассивно созерцаем. Это и есть первый рассказ и первая ячейка сценической драмы с той лишь разницей, что субъектно-объектный рассказчик и говорит о зримом, и представляет собой зримое, предмет рассказа. Но «очевидение» служит тут основой, потому что зрительные впечатления играют главную роль; явления воспринимаются своей наружной, внешней стороной, «кажущимся», неподвижным, якобы лишенным времени. На этом строится и обряд, заменяющий до поры до времени рассказ. Так, было известно, что Адонис умирал, но обряд показывал всякий раз заново это умирание в форме конкретного, на глазах у общины, умирания, в презенсе, воочию, так как не было понятия многократности. Рассказ представлял собой не обобщение, а некий конкретный образ, непосредственно передаваемый в его зрительном виде.

Греческая литература наполнена личными рассказами и прямой речью. Так у Гомера, у историков; лирика и реторика выросли как жанры из личного рассказа; роман делает из прямой речи литературную стилизацию. Напротив, косвенная речь занимает большое место у римских писателей, особенно у историков, где она явно служит понятийной заменой былых прямых речей.

Косвенная речь — интересный образец становления понятий; поэтому она служит показательной формой нарождающегося повествования.

В прямой речи субъект — он же объект — передает непосредственно себя и не-себя, еще не имея обособленного объекта (269) рассказа. Не имеет его и косвенная речь. В ней дается тоже не опосредствованный третьим лицом (автором, рассказчиком) рассказ, хотя в нем уже не один, а два субъекта. Но суть такого рассказа в

том, что его логический субъект получает функцию объекта, совершенно наглядно показывая процесс возникновения предмета рассказа из самого рассказчика. Такая конструкция мысли, типичная только для древних людей, представляет собой *accusativus cum infinitivo*. Этой конструкции требуют именно повествовательные предложения, потому что винительное с неопределенным и есть повествование. Оно включает в себя двух лиц, одно говорящее, другое «говоримое», одно активное, другое пассивное. Это второе лицо, пассивное, находящееся в функции объекта, не самостоятельно, но зависит от состояния глагольного субъекта. В этом управляющем глаголе подчеркивается его субъектная стихия, то есть мысль, чувство, слово, нормативное представление. От него зависит объект, одновременно являющийся и логическим субъектом другого глагола, находящегося в неопределенном наклонении. Другими словами, один член этой конструкции окрашен активностью и личными чертами, другой — в пассивной позиции, в глаголе не действия, а состояния, лишенном показателей времени, лица и числа, в безличной и атемпоральной функции, плоскостно-неподвижной. Впоследствии первый член в функции субъекта отсекается от второго члена в функции объекта и становится в рассказе авторской функцией в отличие от предмета рассказа.

Параллельно конструкции винительного с неопределенным косвенная речь пользуется для повествования союзом *ut* (словно, якобы, что, будто). Его судьба интересна. Из образной категории чего-то призрачного («как будто бы») он становится в понятийном мышлении логической категорией времени, цели, степени, причины и следствия; он организует сравнения и наррации.

Косвенная речь двучленна, подобна сравнению. То, что в гомеровском сравнении пассивный объясняемый член, то здесь логический субъект в позиции объекта; «якобы», которое уподобляет в сравнении подлинное кажущемуся, в повествовании придает изложению характер призрачности, недостоверности. Мы говорим: «Он сказал, что...»; античный человек говорил: «Он сказал, как будто...».

Активному объясняющему члену сравнения соответствует в косвенной речи активный управляющий глагол. Все, вместе взятое, свидетельствует о том, что косвенный рассказ («повествование») и сравнение — две формы одного и того же понятийного преобразования образной двучленной субъектно-объектной «фикции». Как там, так и тут то, о чем повествуется или с чем (270) сравнивается, одинаково недостоверно («кажется»). Картина сравнения или рассказа повествующего не есть нечто подлинное, а только «фикция», — и недаром у греков всякий рассказ назывался мифос. Рассказ — это то, чего нет в действительности, это ее подобие, «образ», «правдивая история», заведомый вымысел.

Косвенный рассказ, принимая функцию авторского повествования, со временем совсем отделяется от личной наррации и переходит на роль анарративного изложения; однако он продолжает сопровождаться рассказом, по большей части личным. Конечно, я все время имею в виду, что античная литературная традиция отражает общественное сознание с большим опозданием, уже после того, как в быту оно вполне отстоялось.

Тот, кто не понимает двуприродности античного способа повествования, не сможет ни понять, ни объяснить своеобразной структуры античных литературных жанров. В этом методе самое основное то, что «одно» всегда рассказывается с помощью «другого». И это «другое» — наррация. Историк излагает факты, с одной стороны, документируя, с другой — приводя наррации. В эпосе изложение фактов дается сквозь наррации, лежащие вне контекста («вставки»). Трагедия дает действие, которое тут же комментируется наррациями хора, не имеющими отношения к сюжету. В хоровой лирике у Пиндара каждая ода имеет небольшие нарративные «вставки», и какой-нибудь Гиерон или Аркесилай не может быть понят без наррации о мифическом герое. Понятие строится посредством образа. Понятие не стадия образа, следующая за образом. Понятие — форма самого образа.

Об одном и том же всегда рассказывается двояко, двумя методами экспозиции: один из них — конкретный (образный), другой — отвлеченный (понятийный). Образный план уже не выступает самостоятельно, самодовлеюще; его функция изменена, и содержание его служит формой новых смыслов, отвлеченных. В природе отдельных образов такое иносказание порождало метафору, то есть в одном и том же образе смысл заключался двойственный — и конкретный и отвлеченный. В повествовательной конструкции иносказание носило еще более древнюю форму — ту рядоположную, какую вначале имела и метафора, — не одного образа с двумя смыслами, а двучлена, в котором образ и понятие располагались еще в ряд, отдельно, но были нерасторжимы; мысль выражалась ими обоими зараз. Если нужно было рассказать об иксе, говорили об игреке, имея в виду охарактеризовать игреком икса. В эпосе мифический герой не имеет внутренней характеристики; его свойства описываются путем уподобления другому герою (например, Ахилл — Мелеагру), или путем противопоставления другому герою («советы»: не будь (271) таким, каким был когда-то такой-то... или, наоборот: будь не таким-то, а вот таким...), или путем сравнения с кем-то или чем-то иным. В хоровой оде, когда нужно охарактеризовать Гиерона Сиракузского, певец говорит о мифическом Иксионе, не имеющем к тирану Сиракуз никакого сюжетного отношения. Когда восхваляют в оде живых, хвалят мертвых. Но если трагик хочет изобразить состояние Медеи, он говорит об Ино, только

судьба Медеи экспонируется в самом действии, а о судьбе Ино поет хор.

В одних случаях то, что находится в действии, уподобляется тому, что заключено в рассказе (хоровая лирика, трагедия), в других — то, что заключено в рассказе, уподобляется тому, что находится в движении (гомеровские сравнения). И то миф осваивается через реальное (эпос), то реальное воспринимается сквозь миф (трагедия, лирика).

Деление на *singen* — *sagen* оттого и не выдерживает критики, что само пение носит в себе (как и сам рассказ) эти два элемента — нарративный и описательный. Так обстоит дело в хоровой лирике, где есть и мольба, и наррация, и хвала, и гнома. Сами по себе пение или сказывание не объясняют существа вопроса.

Античная наррация еще не имеет своей собственной функции. Она приводится для чего-то другого, она вся целиком служит для смысловой цели, лежащей за ее пределами. То она что-то иллюстрирует, то она назидает, то служит уподоблением, сравнением, противопоставлением. Она не является «вставкой» в описаниях Гомера и Гезиода, развлекательным «анекдотом» у Геродота и Плутарха. Каждый рассказ в «Пире» или в романах идет на потребу общего сюжета, хотя, казалось бы, не имеет к нему тематического отношения. Мысль в ее целом дается через части, как у Гезиода различные составные части «Трудов» создают цельность композиции, или через косвенные средства — как прямая речь излагается через косвенную конструкцию. Платоновский «Пир» посвящен Эросу, которого нет среди персонажа, но зато он дан в косвенной позиции, в рассказе об Эросе, и в фигуре Сократа, воплощении идеи Эроса.

Послужная функция наррации, ее (если можно так выразиться) косвенность особенно наглядна в параболах (притчах, баснях). Здесь двучленная конструкция: рассказ плюс назидание. Как в сравнении, в басне два как бы независимых ряда: в одном члене находится наррация, в другом — ее обобщение. Басня была бы сравнением, если б эти два члена связывались союзом «как».

Если взять любое гомеровское сравнение, например:

...как туча скворцов или галок испуганных мчит
С криками ужаса, если увидят сходящего сверху
Ястреба, страшную смерть наносящего мелким пернатым

— (272) и вынуть из этого сравнения «как», заменив его обобщением, получится басня (парабола, притча): «Слабые приходят в ужас от одного вида сильных». А эта же картина, приложенная к ахейцам, бегущим от данайцев, становится сравнением. Отчего? Во-первых, от введения конструкции «как... так». Но, во-вторых, от приложения к чему-то другому, именно не к галкам, а к ахейцам.

В обоих случаях один и тот же рассказ меняет лежащую за ним основную мысль по-разному, в зависимости от того, какую смысловую функцию несет не сам рассказ, а общая мысль, выраженная через него. Самостоятельной роли он не имеет. И потому во всей античности нет жанра повести — независимого, отдельно функционирующего, изъятого из анарративной ткани.

В повествовательном двучлене отвлеченное дается посредством конкретного. Особенно античная притча служит примером отвлеченного в конкретном, то есть понятия, выраженного в образе. Это метафора в нарративной форме.

Всякая парабола иносказательна. В поздних формах басни ее переносность переходит в аллегоризм. Но, в сущности, так же метафорична природа всей античной наррации. Античный рассказ всегда связан с анарративным элементом; пусть этот элемент или все окружение рассказа еще и не будет прямым обобщением типа притчи или аллегии, но в нем всегда найдется известная разновидность чистопонятийной мысли (описание, рассуждение, аргументация и т. д.). По наррации античных литератур еще видно, что она, как и всякое иносказание, представляет собой образ в функции понятия. Но ее особенность здесь та, что она является частью системы, где образ и понятие лежат отдельно, и один выражается другим, совместно, в своем объединении, давая единый общий смысл.

Понятийное мышление придает образному словесно-ритмическому двучлену новый характер. Деление на два мира, тот и этот, вносит два различных измерения не только в пространство, но и во время. Появляются две новые категории — далекое и близкое; они носят и пространственный характер (две стороны — эта и та), и временной (два времени — это и то). Ритмико-словесные двучленные формы получают двоякость содержания: их обе части, сохраняя между собой связь, начинают отличаться одна от другой по своим функциям соответствия каждому из двух миров, двух стран, двух способов поведения, двух пород существ. Одна словесная часть отражает все близкое, здесь находящееся (273), продолжающееся (длящееся), другая — все противоположное; они связываются тем, что одна из них получает значение подлинности, другая — видимости подлинного, и одна подобиется другой, позже уподобляется или противопоставляется, еще позже сравнивается. За «мнимым» сохраняется значение всего того, что имеет лишь внешнее сходство с «сутью» и только зрительно «кажется», впоследствии — значение «вымысла», даже «обмана». Оно находится не здесь, а «там», хотя перенимает все бытовистические внешние черты здешнего мира; относится оно к «далекому», не длящемуся, законченному.

Наррация возникает в тот момент, когда прошлое отделяется от настоящего, этот мир — от того. Она становится подражанием —

призраком происходящего на земле, бытовистическим по форме, с особым пространством и с особым временем, лежащими «далеко», за пределами земли.

Прошедшее время отражает представление об отодвинутом и застывшем времени («жил-был в тридесятом царстве...»). Пока нет чувства длительности, нет и повествования, я хочу сказать, пока нет чувства изменяющегося времени, дающего светотень событиям. Все, что нужно показать, происходит непосредственно перед глазами. Так, в средней комедии на глазах у зрителей экспонируются пиры, роды, любовные акты, сны.

Архаичный рассказ начинает свое возникновение с атемпоральности, которая приобретает впоследствии характер стилизации. Одна из таких форм — «обрамление»; другая — визионарные картины. «Обрамление» представляет собой стоячее время, какое-то *praesens atemporale* (если можно так выразиться), аморфное лоно времени, которое охватывает движущиеся сюжеты в форме личных «я-рассказов». Впрочем, время в античной наррации имеет особый древний характер, все еще приближающийся к известным пространственным чертам. Это больше «вид», чем время. Оно может быть протекающим, но и ставшим, «готовым», будет ли оно оконченным или даже недоконченным и незавершенным. Прошедшее и будущее мало чем отличаются в древней наррации одно от другого; оба они вторгаются в настоящее, подобно физическим телам, — неподвижные, законченные, «плотные», почти протяженные. *Praesens* сперва ощущается в виде стоячего «отрезка» времени, в виде окаменелого «настоящего», наличествующего не только «сейчас», но и «здесь». Будущее или прошедшее в своих законченных формах видового времени может раздвинуть это настоящее, как раздвигается завеса.

На таком восприятии времени построены и такие древние формы античной наррации, как видения и откровения, далеко предшествующие различным откровениям восточных народов (274). Природа этих визионарных рассказов чисто зрительная; она свидетельствует о выходе рассказа из показа воочию. Визионарные рассказы заключаются в том, что общее повествование (в настоящем времени) вдруг прерывается воспроизведением, в форме личного рассказа, картины будущего, которое «зрит» собственными глазами герой наррации. Таково видение Одиссея, которое ему «открывает» Афина. Спящий Одиссей доставляется феакийцами на Итаку; проснувшись, он не узнает своей родины, покрытой туманом. Но Афина заверяет его в своей неизменной благосклонности. «Погоди, — говорит она, — я покажу тебе почву Итаки». Вслед за этим она начинает словесно изображать пристань Итаки, пещеру нимф, священное масличное дерево, Нерионскую гору. «Так сказав, — продолжает песня, — богиня раздвинула туман и показала землю». Одиссей, возрадовавшись, бросился целовать

родную почву. После этого эпизода общее повествование снова продолжается.

Будущее, которое Афина «открывает» (в буквальном смысле «раздвигая воздух»), носит здесь не временной, а пространственный характер. Термин «показывания», употребленный песней, идентичен мистериальной терминологии: чисто зрительные «видения» «показывались» и в мистериях. Но в средней комедии такие же визионарные картины занимали большое место. Все это обнаруживает путь от «показа» к наррации. В повествовании такие зрительные картины уже наполнены известным сюжетным движением, хотя по своей тематике они и выпадают из общего контекста той словесно-действенной системы, среди которой находятся.

В «Одиссее» таково же откровение Феоклимена. Среди нечестивого пира женихов ему вдруг открывается видение: он видит чертог, облитый кровью и наполненный тенью умерших, видит, как солнце исчезло с неба и набежал гибельный мрак. Среди настоящего времени вдруг появляется будущее, которое получает функцию особого повествовательного плана, чего-то только еще имеющего произойти и свершиться когда-то, где-то, с кем-то; тем не менее это будущее прекрасно уживается с настоящим, а его иное пространственное положение соприсутствует в пространстве, где протекают события рассказа. Откровение Афины древнее откровения Феоклимена; оно носит еще не пророческий, а буквальный характер протяженного «раскрытия». Впоследствии «зрительное» становится синонимом «пророческого» и визионарные картины получают значение пророческих видений. Но это — вторичное их значение, вызванное желанием понятийной мысли как-то оправдать нахождение будущего в настоящем, иного пространства в данном. В понятийном мышлении пророчество объясняло и еще одну черту таких видений — их иносказательность (275).

Наррация тогда перестает быть логосом и «картиной», когда изменяется ее прежняя познавательная сущность. Только теперь она получает свою собственную особенность и начинает «быть». Оставаясь образной, она делается понятийной. В ней появляется несколько времен, минимум два. Если в анарративном описании дан один момент (настоящее или прошедшее) в форме перечислений, изображенных воочию, сравнений, то в наррации несколько видов времени. Описание дает только констатацию, то есть остановку времени, какое бы движение оно ни описывало. Так, описание пляски хора на щите Ахилла представляет собой «картину», сценку. Наррация не укладывается в картину, потому что имеет время, которое не стоит, а движется; в ней не меньше двух действий, связанных последовательностью времени.

В архаичном рассказе автор не находится ни в том времени, ни в том месте, где объект его рассказа. Впоследствии это закономерное (с генетической точки зрения) уместное явление становится предметом сознательной стилизации в авторских «отступлениях» и «вставках» (у Апулея и других).

С вопросом времени связан и вопрос о «кратности», числе, количестве временного наполнения, но и способности к обобщению. Всякий «показ», всякая констатация однократны. Так, хор трагедии, находясь в аморфном времени и вне реального пространства, то есть без самостоятельной функции, рассказывает о прошлом и однократном — об Ино. Эта Ино ничем не связана с Медеей в сюжете еврипидовской трагедии. Но обе они — две формы одного и того же: прошлого (Ино) и настоящего (Медея). Ино в устах хора — однократный далекий случай, Медея развернута в действенное нагнетание событий. В трагедии прогрессивно-мыслительный план (Медея) иносказуется архаикой (Ино), как у Пиндара Гиерон — Пелопсом. В наррации еще нет обобщения. Чтоб обобщить, грек должен поставить в ряд нечто данное и то другое, что было где-то, с кем-то, когда-то. Древний рассказ дает только однократный случай; обобщения он достигает иносказуемостью единичных и вполне конкретных (280) явлений, позже — отдельным дидактическим привеском (басня). Гезиод в «Трудах и днях» поучает брата, рассказывает ему басни и мифы, но и его дидактика лишена обобщения. Все в настоящем иносказуется для грека прошлым. Он идет к многократности через двукратность, к обобщению — через конкретную единичность.

В драматической структуре сохранились все форманты будущего повествования — прологи, показы, речи, уходы и приходы, мелос и речитатив, инвективы и мольбы, рассказы вестника и т. д. Мало того. До появления наррации, то есть до умения воспроизводить длительность во времени и перспективу в пространстве, в драме нарративную функцию выполняла вещь, повозка, приво-зившая и «показывавшая» убитых за кулисами героев: она заменяла второе время, второе пространство и второе действие. Повозка и была зачаточной сценой.

Наррация уже не строится на уходах-приходах; она углубляет время в прошлое и отдаляет место действия, в чем типически сказывается разница между пространственным мифологическим мышлением и отвлеченным понятийным. То, что в прежней композиции мифа носило буквальный, конкретный характер, — поворачивание речи по кругу, от одного говорящего к другому, и скрывание «истинного», — то в наррации сделалось логической последовательностью сюжета и сознательным, занимательным завертыванием главной темы в подготовительное «начало» и завершающий «конец». Так плоскостная пространственная структура обряда или мифа получила формально-логическое, причинно-

следственное построение темы: начало рассказа — нарративная середина — конец рассказа.

В обряде или мифе время одномерно. Всякие буфонии, таргелии, винопития, кашеядения и прочее и прочее мыслились свершенными и законченными раз навсегда. Однако ежегодно это повторялось в действии, наглядно, в настоящем времени, которое означало и прошедшее. Давность не отставала от «сегодня» и «мы». Она плоскоотно и атемпорально воспроизводилась в действиях и словах тех, кто совершал обряд.

Наррация еще не умеет полностью отделять прошедшее от настоящего. В своих архаичных формах она только идет к этому. Но она начинает с более древнего восприятия времени, с прошедшего, на основе которого вырабатывает четко разграниченное настоящее.

В самых древних повествованиях настоящее дается еще сквозь прошедшее. Когда Сафо молит Афродите о прибытии и хочет, чтоб та появилась в немедленном настоящем, она воспроизводит ее прошлые прибытия; и все, что мы, охваченные сильным чувством, сказали бы в настоящем времени, грек (281) излагал посредством ввода в «середину» времени, которое можно назвать настоящим-прошедшим. Дальше такое явление принимает форму повествовательного «исторического настоящего времени» (*praesens historicum*), в котором заведомое прошедшее дается «как будто» настоящее.

Чисто античная разновидность наррации — воспоминания тоже представляют собой форму прошлого в настоящем. Однако античность совсем не знает мемуаров в нашем, современном значении как дневника или записи о протекающем и длящемся настоящем: «прошлое» у греков понимается обращенным только к умершим.

Для того чтоб могла возникнуть наррация, активное начало должно было отделиться от пассивного. В обряде и мифе вещь может быть и действующим лицом, и орудием действия. В буфониях нож играл главную роль, но мыслился при этом и активным убийцей, и предметом в руках убийцы. Наррация разграничивает активное начало (субъект) от другого, пассивного (объект).

В наррации дается не простое наличие сопresentующих лиц, предметов, действий, обратимых в свою противоположность. В ней есть носитель действия, производящий это действие с предметом действия: кто-то делает что-то с кем-то или с чем-то. Для этого вводится не менее двух лиц, наделенных известным образом поведения, которое дает какой-то результат. Однако это минимум условий.

В гомеровском сравнении заключена картина, но не наррация. Но стоит ввести разницу времен, чтоб эта картина обратилась в рассказ. Сама по себе никакая «картина» не может изобразить двух разновременных действий, если она не прибегает к нескольким

изображениям: греки, не владея перспективой, заменяли последовательность и отодвинутость плоской ярусностью и передавали движение посредством фигур, находившихся рядами, в различных позах, ряд над рядом.

Наррацию создает понятийное мышление. Оно порождает предложения цели, причины, условия, что движет сюжет и наполняет его связями с реальными процессами, дает зависимости и приводит к известным результатам. «Картина» не может передать оборотов «если», «когда», «для того чтоб», «из-за» и т.д.; между тем речь создает этими оборотами развернутый последовательный рассказ.

Однако, как я уже сказала, не в этом необходимом условии наррация обретает свою особенность. Ее своеобразие в том, что вся ее фактура лежит не в том плане времени и пространства (а потому и тематики), в каком находится вторая часть повествования. Генетически они обе восходят к одинаковой семантике (282), но в понятийной переработке они совершенно различны. У наррации по сравнению с анаративной частью время — прошлое, место — далекое, тема — давняя. Все, вместе взятое, производит ошибочное представление «вставки» и «эпизода». Обычно среди плавного повествования вдруг врывается рассказ о чем-то, происходящем в отдаленное время в отдаленном месте с кем-то далеким — или с самим рассказчиком, когда он был совсем юным, или с героем, слава которого давно отгремела. Такие наррации по большей части бытовистичны. Таков рассказ Феникса среди изображения гнева Ахилла: в новеллистической (то есть бытовой и занимательной) форме идет наррация, относящаяся к молодым годам рассказчика-старца, о далеких событиях за тридевять земель.

Конечно, если начать анализ такой наррации, то она окажется вариантом истории самого Ахилла (гнев отца — гнев героя; там и тут предмет гнева — отнятие девы; Фтия — место прикрепления обоих мифов; заклятие Феникса, заклятие Ахилла, лишенных потомства и счастья); однако именно это семантическое равенство подчеркивает ту разницу, которую производит понятийное «второе рождение» с повествованием, в результате чего создается наррация.

Рассказ возникает произвольно, как объективный результат раздвинутого времени и пространства. Он появляется там, где уже недостаточно плоскостности, пространственной и временной. В нем единичность, однократность (отсутствие обобщения), конкретность имеют понятийную функцию, служат средствами понятия. Время тут длительно, причинность порождает следствия, пространство удлинено. В наррации отражается становление субъектного мира, отделенного от объектного и во времени, и в пространстве.

Наррация есть понятийный миф. Но миф был всем — мыслью, вещью, действием, существом, словом; он служил единственной формой мировосприятия и во всем его объеме, и в каждой отдельной части. Наррация — только рассказ. И рассказ «о», а не сам миф в его субъекте и объекте. Правда, в наррации сохранен весь былой инвентарь мифа в виде вещей, живых тварей, связей, мотивов. Но здесь это уже стало персонажем, сценарием, сюжетом, но не самой «предметной» (протяженной) и «зримой» природой, не расторжимой с человеком. Миф, который довлел самому себе, обратился в объект изображения; его стали воспроизводить как нечто вторичное, созданное субъектной и иллюзорной сферой, и он из достоверной категории превратился в «образ», в «фикцию», только лишь подражавшую действительности.

Мифов-нарраций никогда не было и не могло быть; оттого они и не дошли до нас в непосредственной форме. Такие мифы-рассказы (283) имеются только в учебниках по мифологии; если же их связная сюжетная цепь воспроизводилась древними писателями (уже не говоря об Аполлодорах), то потому, что к этому времени наррация давно функционировала.

Понятийный рассказ, еще весь заложенный на мифологических представлениях, эмансипировался от вещи и от действия, даже от характера личной речи. Он потерял господство и всесущность, какие имел миф. Значение он получил косвенное, форму — ритмико-словесную, все более и более тяготеющую к сфере чистого слова, освобожденного от мусических элементов. Структурное место наррации законсервировалось надолго, как, впрочем, и ее композиция. Она так и осталась внутри, в середине анарративного изложения, и по большей части приняла форму двучлена с внутренним противопоставлением. Что до содержания наррации, то оно отходило от прямых смыслов мифа и придавало им понятийное, отвлеченное или иносказательное толкование, наполняя его бытовой или далекой псевдоисторической тематикой; в противоположность мифу наррация усиливала композиционную линию и доводила ее до степени господства над всем содержанием. Так рассказ все больше фабулизировался и новеллизировался.

Он приобрел и новые функции. Недостоверное по своей природе помогало осваивать документальный факт (Геродот), узаконивать настоящее через апелляцию к прошлому (гомеровские «контрасты»), приближать происходящее посредством введения далекого происшедшего (наррации и трагедии), поучать (Гезиод, басня), обличать (пророчества), наконец, просто занимательно рассказывать (роман, эллинистический миф, Апулей, Аристид).

Произойдя из метафоры, античная наррация составляла только часть общего анарративного контекста. Она не функционировала самостоятельно, в виде отдельных рассказов, как, например, рассказы Средних веков или Возрождения. Ее история с самой

античности не доводит ее до такой независимости. Вначале это «стоячий рассказ», который топчется на месте среди эпитетов и атрибутивных описаний. Он находится внутри песни, никогда не совпадая с основным песенным содержанием, но составляя только одну его незначительную часть, связанную с содержанием лишь тематически («по поводу»). Такие рассказы внутри хоровой мелики неизменно носили мифологический характер.

Дальше идут экфразы, сравнения, *visiones*, всякие рассказы-миражи. В них уже имеются изображения известных движений и даже небольшой разницы времен, но они даны в наличии, в ярусном плане, без кулис времени. И наконец, два времени и (284) два пространства, приобретение послужных функций, опосредствование.

Выпадение темы, времени, сценария из общего сюжета — характерная особенность древней наррации. Ее античная познавательная специфика в том, что она, будучи «образом», позволяет осознавать «подлинность»; но с объективно-исторической точки зрения наррация раздвигала границы пространства, вводила фон времени, преодолевала архаичную статарность, расширяла принцип мимезиса.

Мифологический образ, потеряв свои прямые смыслы, без транспонации в понятие уже не мог быть воспринят. Формально продолжая сохраняться, он изменял свою функцию. Образное становилось понятийным. Этот процесс шел в наррации двояко: с одной стороны, повествование строилось двучленно, состоя из одного образного члена и второго понятийного; с другой стороны, сам образный член подвергался понятийной переработке, обращаясь в наррацию.

Конечно, между обеими частями повествовательного изложения нередко бывало много общего, и одна из них переходила в другую. Как правило, анарративная часть разрасталась за счет убывавшей нарративной. Взять хотя бы начало классической литературы, Гомера или Геродота с их гармоничным равновесием между нарративным и описательным элементами, потом перейти к хоровой лирике или риторике, где наррация занимает только одно, отведенное ей место внутри разросшихся других частей анарративного характера, и наконец, посмотреть на конечный этап, в котором деловая проза отделена от наррации, вытесненной за пределы классических жанров. И тогда станет ясно, что дело клонилось к обособлению жанров и стилей, с одной стороны, к их понятийному пересозданию — с другой.

Этот путь совершает и наррация. Она хиреет как часть повествовательного внутреннего двучлена, переходит из поэтических в прозаические жанры, а затем — уже в эллинизме — принимает форму коротенького нарративного мифа или длинного повествовательного «драматикона». Теперь это проза, но проза, которую

можно было бы назвать понятийной поэзией. Это прозаическая лирика — прозаико-лирическая наррация (285).

Вопросы и задания

1. Какие формы высказывания предшествуют наррации, по О. М. Фрейдсбергу?
2. В чем состоит, по мнению исследовательницы, специфика прямой речи?
3. Какую роль в становлении наррации играет косвенная речь?
4. Какие архаические формы косвенной речи анализирует исследовательница и в чем их отличие от современных развитых форм?
5. Как связаны, по Фрейдсбергу, наррация и понятийное мышление?
6. Какова функция античной наррации? Покажите это на конкретном примере.

А. В. МИХАЙЛОВ

ИЗ ИСТОРИИ ХАРАКТЕРА¹

Уже Пиндар говорит о «врожденном нраве» (to gar emphyes out aithōn alōrēx out' eribromoi leontes diallaxainto ethos:

А врожденному нраву
Иным не стать
Ни в красной лисе, ни в ревучем льве.

(пер. М. Л. Гаспарова)

Ясно, что «врожденный нрав» предполагает такое внутреннее, которое ни от чего внешнего в этом месте не зависит; более того, само соединение слов кажется даже очень привычным — говорит ли английский философ XVII в. о врожденных способностях, говорит ли современный биолог о врожденных, генетически передаваемых умениях, не рассуждают ли они о чем-то родственном или, может быть, совсем об одном и том же, что и Пиндар? Разве что дозволительно предположить большую интенсивность греческого *emphyes* в сравнении с *innatus* и *innate*. В другой оде (01. XIII, 16) Пиндар говорит о «прирожденном нраве (to syggenes ēthos), который невозможно скрыть», и здесь уже сам корень («ген») соединяет древность и современность: «Что отроду в людях, того не скрыть!» (пер. М. Л. Гаспарова).

Софокл, тоже не прибегая ни к чему внешнему, вполне «современно», как о чем-то совершенно само собой разумеющемся, говорит о душе (*psychē*), об умственном складе (*phronēma*, как бы

¹ Михайлов А. В. Языки культуры. — М., 1997. — С. 183—189, 192, 210.

«ментальное»), о замыслах и намерениях (gnōmē) человека, которые трудно узнать, пока он не будет испытан в управлении (начальствовании) и в соблюдении законов.

Правда, в греческом слове *psuchē* запечатлена та же сопряженность с материальным началом, что в «душе», «*spiritus*» и других подобных словах (*psychō* — дую, охлаждаю; *psychros* — холодный, свежий). Таким образом, и здесь нет ничего специфического и сколько-нибудь удаляющего нас от нашего времени — правда, материальность, вещественность (183) никак недопустимо представлять себе лишь как прямую противопоставленность духовному, как это характерно для самого нового времени.

Более специфичной оказывается зависимость слов, относящихся к внутренним состояниям человеческого духа, от внешних, пространственных представлений; для V в. до н. э. эта зависимость была весьма близкой по времени, установившейся совсем недавно.

«Для понимания гомер. *phrenes*... исключительный интерес представляет характер глагольных (и шире — предикативных) конструкций, в которых это существительное употребляется. Особенно-стью этих конструкций является их медиопассивное значение или во всяком случае значение состояния, исключающее участие *phrenes* (*phrēn*) в качестве субъекта психической деятельности: *Dios etrapeto phrēn* “Зевса ум повернулся”...».

«Слово *phrēn* всякий раз обозначает при этом пассивное вместилище. Особый интерес представляет 4 раза встречающийся у Гомера оборот, в котором внутри этого вместилища описывается процесс распознавания, грамматически представляемый аорис-том *egnō*, обозначающим в этом случае, что с кем-либо нечто происходит (а не сам он активно делает что-либо)».

Получается так, что даже то, что герой узнал внутри себя, *enī phresi* («узнал и сказал»), не вполне принадлежит ему самому — все это извлекается им изнутри и извне, все это находится только в процессе интериоризации, помещается внутрь, оставаясь внешним по отношению к нему самому, герою.

Эта проблема зависимости внутреннего от внешнего и пространственного — весьма общая для гомеровского эпоса. Она проявляется, в частности, в том, что персонажи эпоса предстают как принимающие решения и совершающие поступки не самостоятельно, но под руководством богов (так за незначительным исключением).

Едва ли можно считать верным следующее положение: «Без ощущения свободы воли человека греки не могли бы представить себе и действующих по собственному произволу богов», — как и приводимый в подтверждение его аргумент: «...история всех религий учит нас, что конкретные черты, которыми люди наделяют божества, всегда являются результатом перенесения в мир богов человеческих свойств и форм поведения. Это понимал примени-

тельно к греческой религии уже Ксенофан, и он же, говоря об аморальности гомеровских богов, разумеется, видел и то, как в мир богов у Гомера переносятся типично человеческие, сплошь и рядом не лучшие в нравственном смысле побуждения» (184).

Это положение и этот аргумент страдают тем, что я назвал натуралистическим пониманием отношений в духе «объективности»: здесь дело представлено так, как если бы мир богов противостоял как объект миру человека, в том числе его внутреннему миру. Но ведь это не так: мир богов — это прежде всего часть сознания, именно часть сознания, отчуждаемая во внешнее и пространственное; это *само* сознание облекает мир, в том числе и самого же человека, в формы, в каких только и может постигать его в таких-то культурных условиях. Тогда мир богов выступает как такое внешнее, которое не освоено человеком и не подчинено ему. Но дело вовсе не обстоит так, что, скажем, какая-то способность должна быть сначала освоена во внутреннем, принадлежащем человеку, а затем отчуждена во внешнее ему, его сознанию. Можно сколько угодно переносить — в работе мифологической фантазии — черты человека на богов, но это только и будет свободной деятельностью фантазии, тогда как руководство человеком со стороны богов предполагает определенную, не свободную, но необходимую, так сказать, принудительную, неизбежную фазу осмысления мотивации своих поступков. Последняя осмысляется лишь как идущая извне, следовательно, может быть представлена лишь как отчуждаемая и только так может пока, на этом этапе, осваиваться.

Нет ничего удивительного в том, что некоторые вещи психологического свойства осваиваются именно таким замысловатым путем: ведь и чувства — а как видно, и нет ничего более «естественного» и непосредственного, чем чувства, — осваиваются так, что поначалу и затем в течение чрезвычайно долгого времени они осмысляются как не принадлежащие самому человеку, а принадлежащие миру. И это, разумеется, при практически одинаковом психофизиологическом устройстве человека — принимать иное, в частности гипотезу Дж. Джейнса, нет достаточных оснований. Нет, кажется, достаточных оснований и для того, чтобы искать психологические корни для представления о руководстве поступками людей со стороны богов. Эти корни скорее уж «метафизические»: иными словами, для всего психологического должна существовать какая-то направляющая его логика, — логика, укорененная в бытии, бытийная логика. Здесь это присущая мифосемiotическому совершению логика интериоризации. Эта логика определяет путь, ведущий от чего-то к чему-то, от какого-то начала к какой-то цели, и начинается весь путь, конечно, с того, что что-то еще не интериоризировано. Здесь это «что-то» есть принадлежащая впоследствии к внутреннему миру человеческой лично-

сти сфера мотивации поступков человека. Не только сфера мотивации, но и весь внутренний (в будущем!) мир человека предстает как внешнее по отношению к самому же человеку, как отчужденное от (185) него (если смотреть с достигаемой позднее позиции). Превосходно соответствует этому то обстоятельство, что боги направляют человека именно так, как поступал бы и он «сам», — будь все иначе, и между миром человека («внутренним») и миром богов («внешним») существовало бы отношение действительной объективности и противостояния, тогда как здесь имеет место отношение отчуждения и освоения, — освоения через отчуждение и в его формах. Если формулировать шире: происходит освоение, интериоризация содержаний мира, которые становятся внутренним содержанием, внутренним достоянием самого человека.

И было бы только странно, если бы человеку надо было сначала обладать тем, что затем переносилось бы вовне, уже не принадлежало ему. Правда, отчуждение мотивации, т.е. факт ее неосвоенности, могло побуждать поэта на каком-то позднем этапе этого процесса пользоваться таким отчуждением как поэтическим приемом. Но это уже другой вопрос: как пользуется этой ситуацией Гомер в двух своих поэмах? Это никак не отменяет того, что, собственно, зафиксировано в его текстах, — подлинная ситуация неосвоенности, недоинтериоризованности. Быть может, поэтически и эстетически продленная в своем существовании.

Люди сначала получают что-то от своих богов и лишь затем поксенофановски отдают им все свое.

Точно так же нельзя было бы требовать от греков, чтобы они сначала осознали свой *phrēn* как свое внутреннее достояние, а затем отчуждали его как стороннее «себе» и пространственно внешнее в отношении «себя», хотя и находящееся уже внутри «своего» тела. Среди тех понятий, которые на протяжении самого длительного времени интериоризировались, — «характер» (*charactēr*).

В последние столетия сложилось устойчивое убеждение в том, что характер принадлежит к самому глубокому и основному, чем определяется человеческая личность. Это известно из жизни и отсюда перешло в науку; любопытно, что наша «Философская энциклопедия» и наш «Философский энциклопедический словарь» дают только определение характера «в психологии»: это «целостный и устойчивый склад душевной жизни человека, проявляющийся в отдельных актах и состояниях его психической жизни, а также в его манерах, привычках, складе ума и свойственном человеку круге эмоциональной жизни. Характер человека выступает в качестве основы его поведения и составляет предмет изучения характерологии».

Впрочем, коль скоро понимание характера коренится в самой жизни и в ней выступает столь твердо, больше научных определе-

ний скажут жизненно-практические выражения существа характера. Их, конечно, можно было бы привести огромное множество (186).

«...Следовало бы сказать многое о самих дамах, об их обществе, описать, как говорится, живыми красками их душевные качества; но для автора это очень трудно. <...> Даже странно, совсем не подымается перо, точно будто свинец какой-нибудь сидит в нем. Так и быть: о характерах их, видно, нужно предоставить сказать тому, у которого поживее краски и побольше их на палитре, а нам придется разве слова два о наружности да о том, что поповерхностней».

Что можно «вычитать» из этого отрывка?

1. Характер — это, видимо, в общем и целом «душевные качества».

2. Характер — это «внутреннее».

3. «Наружность» — это как бы «обратное» характеру, но есть и более поверхностные слои личности, которые передать легче, чем характер.

4. Между «наружностью» как самым поверхностным и характером, очевидно, есть связь, о которой писатель в этом отрывке ничего прямо, однако, не говорит.

«Несомненно, существует такая качественная определенность (So-Sein) человека, которая покоится глубоко под его свойствами и которая единообразно обнаруживается в линиях его тела, чертах духа и характера» (Е. Юнгер).

Вновь характер — это известные черты личности. Однако писатель полагает, что единое начало, создающее духовный, душевный и телесный облик человека, — это не сам характер; если характер — это известные качества или свойства человека, то в таком случае естественно предположить более глубокое общее для всех свойств ядро, или начало личности, творящее ее цельность.

Вообще же представление о характере в новейшее время столь общераспространено и бесспорно, что это порой заставляет даже писателей (которых никто не принуждает к наукообразию) мудрствовать на предмет характера и обременять его совершенно не свойственным ему грузом — в желании сказать нечто «хорошее»: «Характер — это прежде всего идейное содержание личности, ее философия, ее мировоззрение. Затем — это общественная роль человека, выраженная его профессиональной деятельностью. Затем — самое существо деятельности в конкретных подробностях человеческого труда. Наконец, это личная жизнь деятеля, взаимоотношения интимного с общественным, “я” и “мы”» (К. Федин). Суть характера и всякие проявления личности совсем напрасно отождествлены.

Итак, новоевропейский характер есть такая самоочевидность, на темы которой можно и вольно фантазировать (187).

Вот этот новоевропейский «характер» как понятие и представление и произошел от греческого «характера», обозначавшего поначалу нечто подчеркнуто внешнее. Это подчеркнуто внешнее обладало, однако, такой внутренней сутью, которая была как бы предназначена для своего усвоения вовнутрь, для своей интериоризации и, будучи усвоена, не могла не раскрыться в самом неожиданном свете.

Итак, греческий «характер» — это поначалу нечто сугубо внешнее и поверхностное.

Это не значит, что грекам было чуждо представление о внутреннем начале личности. Совсем напротив — у греков было такое слово, которое очень часто и переводят как «характер», — это *ēthos* или *ēthē*. Так переводится оно обычно в прозе. Однако *ēthos* было словом с быстро разворачивающейся семантикой, отдельные ответвления которой даже, видимо, трудно прослеживают, — это слово, богатое смысловыми оттенками, неоднозначное, вибрирующее внутри себя и потому, собственно, малопригодное для того, чтобы переводить его в такую очевидность и определенность, как современный «характер».

Поэт-переводчик с полным правом создает вариации задаваемого греческим словом смысла, стремясь уловить его суть: русский переводчик, перелагая Пиндара (приведенные выше строки), говорит о «врожденном нраве» и о том, «что отроду в людях»; один немецкий переводчик (К. Ф. Шницер) передает те же места так — *der Urart Sitte; angeborne Gemütsart*. Слово *ēthos*, испытав существенное углубление (от «места» к «нраву», направленности, как бы генеральной линии личности, и не только личности, — см. этос ладов в музыке), не годилось, однако, на роль будущего «характера».

Итак, выходит, что в Греции перед нами два характера: один, понимающий так или иначе «внутреннее» в человеке, но не совпадающий с тем, что понимают под «характером» в новейшее время, и второй — обозначаемый именно словом *character*, однако подразумевающий нечто совершенно внешнее.

Смыслу этого последнего слова предстояло энергично осваиваться — он интериоризировался, вбирался внутрь. Надо сказать, что в древности, от V в. к эпохе эллинизма, этот смысл уже прошел большую часть пути такой интериоризации — во всяком случае настолько большую, что слово «характер» в европейских языках могло вобрать в себя направленность этого движения, запечатлеть ее в своей семантике, а при этом представить этот смысл в значительной мере по-новому. Другими словами, современный «характер» (в чем можно убедиться) — это прямой наследник греческого *character*, только с той замечательной особенностью, что ничего подобного новоевропейскому «характеру» в древности все же не было и не мыслилось (188).

Забегим вперед и скажем одно: *character* постепенно обнаруживает свою направленность «вовнутрь» и, коль скоро это слово приходит в сопряженность с «внутренним» человека, строит это внутреннее извне — с внешнего и поверхностного. Напротив, новоевропейский характер строится изнутри наружу: «характером» именуется заложенная в натуре человека основа или основание, ядро, как бы порождающая схема всех человеческих проявлений, и расхождения могут касаться лишь того, есть ли «характер» самое глубокое в человеке, или же в его внутреннем есть еще более глубокое порождающее начало. Такие расхождения сами по себе могут быть весьма существенными — и не слишком существенными они выглядят лишь тогда, когда мы сопоставим их с диаметрально противоположным осмыслением «характера» в древности. А именно это отношение древности/современности интересует нас.

Внешнее и внутреннее и, главное, граница внешнего и внутреннего есть то, относительно чего и в пределах чего совершается здесь мифосемиотический процесс.

По-видимому, внешнее и внутреннее и их граница вообще принадлежат к самым центральным для мифосемиотического процесса представлениям. Во всяком случае в той мере, в какой мифосемиотическое совершение понимается и может быть понято как процесс интериоризации.

Напомним, что этот процесс есть процесс освоения и присвоения человеком содержаний мира (мира — естественно включая и самого же человека), — процесс, в котором эти содержания погружаются «внутрь» человека; в этом процессе и сам «человек» энергичнейшим образом переосмысливается.

Тогда *vultus*... человека — его лицо, его тело и еще многое другое — оказывается на самой границе, «вокруг» которой происходит процесс интериоризации. Лицо, тело и все другое — это поверхности, разделяющие и связывающие внешнее и внутреннее. Иначе говоря, здесь пролегает граница, рассекающая мир на две части в наиболее существенном отношении, — однако рассекающая его не окончательно. Здесь, на этой границе и грани, веками производятся важнейшие для истории человека, его культуры пограничные операции (189).

<...> Известная, свойственная мысли рубежа XVIII—XIX вв. нерасчлененность, некоторая ее сбивчивость, что касается проблемы внешнего/внутреннего, а стало быть, и вообще самоосмысления человека этого времени (что он есть? как следует себя представлять? что он есть в мире?), объясняются, по всей видимости, узловым и вершинным положением этой эпохи в истории культуры (или, специфичнее, — в мифосемиотическом процессе). Эта эпоха вторит античности, воспроизводит многие ее представления, мало того — активно стремится к этому. Она во многом выглядит прямо как сжатое повторение античности, ее резюме —

но при этом столь отлична от античности по своим основаниям, столь отлична от нее и в осмыслении человека, что все это вторение античности почти немедленно приходит в противоречие с новым, и это новое вырывается на свободу и идет в дальнейшем уже своими неизведанными путями. Так и античный «характер», эхо которого раздается в эту пору (в разных отношениях, о чем пойдет речь ниже). Однако все это «резюме» исключительно важно — это как бы проясняющее отражение античных смыслов в сопряжении с тем новым, что уже вполне намечено. Мифосемиотическое совершение не так еще устремлено вперед, пока античные представления получают продолжение и отражаются; только после их принципиального преодоления, изживания и в искусстве утверждается совсем новый принцип построения, создания характера (192).

<...> В конце классического периода греческой культуры «характер» еще крайне далек от новоевропейского «характера». Однако судьба «характера» соединилась теперь с судьбой осмысления человека как проблемой выявления внутреннего через внешнее и как задачей обретения человеком своего внутреннего. Связь «характера» с таким осмыслением человеческого оказалась стойкой — это слово попало как бы в благоприятные условия развития.

Разворачивание этого слова и «переворачивание» его смысла все еще, однако, впереди (210).

Вопросы и задания

1. Какой период истории характера рассмотрен в прочитанной вами статье?
2. Какие античные термины, предшествующие современному понятию «характер», анализируются в статье?
3. В чем главное различие греческого и новоевропейского понимания «характера», по А. В. Михайлову?

М. М. БАХТИН

АВТОР И ГЕРОЙ В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ¹

<...> Душа и все формы эстетического воплощения внутренней жизни (ритм) и формы данного мира, эстетически соотнесенного с душой, принципиально не могут быть формами чистого самовыражения, выражения *себя* и *своего*, но являются форма-

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 118—120, 163—165, 176—180.

ми отношения к *другому* и к его самовыражению. Все эстетически значимые определения трансгредIENTны самой жизни и данности мира, изнутри ее переживаемой, и только эта трансгредIENTность создает их силу и значимость (подобно тому как сила и значимость прощения и отпущения грехов создана тем, что другой их совершает; я сам себе простить и отпустить грехи не могу, это прощение и отпущение не имели бы ценностной значимости), в противном случае они были бы фальшивы и пусты. Надбытийственная активность автора — необходимое условие эстетического оформления наличного бытия. Нужно мне быть активным, чтобы бытие могло быть доверчиво пассивным, нужно мне видеть больше бытия (для этого принципиального ценностного избытка видения мне нужно занять позицию вне эстетически оформляемого бытия), чтобы бытие могло быть наивным для меня. Я должен поставить свой творчески активный акт вне претензий на красоту, чтобы бытие могло предстать мне прекрасным. Чистая творческая активность, из меня исходящая, начинается там, где ценностно кончается во мне всякая наличность, где кончается во мне все бытие как таковое. Поскольку я активно нахожу и осознаю нечто данным и наличным, определенным, я тем самым в своем акте определения уже над ним (и постольку определение ценностного — ценностно над ним); в этом моя архитектурная привилегия — исходя из себя, находить мир вне себя, исходящего в акте. Поэтому только я, находясь вне (118) бытия, могу принять и завершить его помимо смысла. Это абсолютно продуктивный, прибыльный акт моей активности. Но чтобы действительно быть продуктивным, обогащать бытие, этот акт должен быть сплошь надбытийственен. Я должен ценностно уйти весь из бытия, чтобы от *меня* и от *моего* в бытии, подлежащем акту эстетического приятия и завершения, ничего не оставалось бы для меня самого ценного; нужно очистить все поле подлежащего данного бытия для другого, направить свою активность всю вперед себя (чтобы она не скашивалась бы на себя самого, стремясь и себя поставить в поле зрения, и себя охватить взором), и только тогда предстанет бытие как нуждающееся, как слабое и хрупкое, как одинокий и незащитный ребенок, пассивное и свято наивное. *Уже-быть* — значит нуждаться: нуждаться в утверждении извне, в ласке и убережении извне; быть наличным (извне) — значит быть женственным для чистой утверждающей активности *я*. Но чтобы бытие раскрылось предо мною в своей женственной пассивности, нужно стать совершенно вне его и совершенно активным.

Бытие в своей наличности, выраженности, сказанности уже дано моей чистой активности в атмосфере нужды и пустоты, принципиально не восполнимой изнутри его самого, его собственными силами, вся его находимая активность пассивна для моей ис-

ходящей активности; осязаемо-явственно даны все его смысловые границы; вся наличность его просит, хочет, требует моей напряженной вненаходимости ему; и эта активность вненахождения должна осуществить себя в полноте утверждения бытия помимо смысла, за одно бытие — и в этом акте женственная пассивность и наивность наличного бытия становятся красотой. Если же я сам со своей активностью отпадаю в бытие, сейчас же разрушается его выраженная красота.

Конечно, возможно пассивное приобщение мое к оправданной данности бытия, к *радостной* данности. Радость чужда активному отношению к бытию; я должен стать наивным, чтобы радоваться. Изнутри себя самого, в своей активности, я не могу стать наивным, а поэтому не могу и радоваться. Наивно и радостно только бытие, но не активность; она безысходно серьезна. Радость — самое пассивное, самое беззащитно жалкое состояние бытия. Даже самая мудрая улыбка жалка и женственна (или самозванна, если она самодовольна). Только в Боге или в мире возможна для меня радость, то есть только там, где я оправданно приобщаюсь к бытию через (119) другого и для другого, где я пассивен и приемлю дар. Другость моя радуется во мне, но не я для себя. И торжествовать может только наивная и пассивная сила бытия, торжество всегда стихийно; в мире и в Боге я могу торжествовать, но не в себе самом. Я могу только отражать радость утвержденного бытия других. Улыбка духа — *отраженная* улыбка, не из себя улыбка (отраженная радость и улыбка в агиографии и иконописи).

Поскольку я оправданно приобщаюсь к миру другости, я бываю в нем пассивно активен. Ясный образ такой пассивной активности — пляска. В пляске сливается моя внешность, только другим видимая и для других существующая, с моей внутренней самоощущающейся органической активностью; в пляске все внутреннее во мне стремится выйти наружу, совпасть с внешностью, в пляске я наиболее оплотневаю в бытии, приобщаюсь бытию других; пляшет во мне *моя наличность* (утвержденная ценностно извне), *моя софийность*, *другой* пляшет во мне. Момент одержания явственно переживается в пляске, момент одержания бытием. Отсюда культовое значение пляски в религиях бытия (120).

<...> Я и *другой* суть основные *ценностные категории*, впервые делающие возможной какую бы то ни было *действительную оценку*, а момент оценки или, точнее, ценностная установка сознания имеет место не только в поступке в собственном смысле, но и в каждом переживании и даже ощущении простейшем: жить — значит занимать ценностную позицию в каждом моменте жизни, ценностно устанавливаться. Далее мы сделали феноменологическое описание ценностного сознания себя самого и сознания мною другого в событии бытия (*событие* бытия есть понятие феномено-

логическое, ибо живому сознанию бытие является как событие и как в событии оно действительно в нем ориентируется и живет) и убедились, что только другой как таковой может быть ценностным центром художественного видения, а следовательно, и героем произведения, только он может быть *существенно* оформлен и завершен, ибо все моменты ценностного завершения — пространственного, временного и смыслового — ценностно трансгредиентны активному самосознанию, не лежат на линии ценностного отношения к себе самому: я, оставаясь для себя самим собою, не могу быть активным в эстетически значимом и уплотненном пространстве и времени, в них меня ценностно нет для себя самого, я не созидаюсь, не оформляюсь и не определяюсь в них; в мире моего ценностного самосознания нет эстетически значимой ценности моего *тела* и моей *души* и их органического художественного единства в *цельном* человеке, они не строятся в моем кругозоре моею собственною активностью, а следовательно, мой кругозор не может успокоенно замкнуться и обставить меня как мое ценностное окружение: меня *нет еще* в моем ценностном мире как успокоенной и себе равной положительной данности. Ценностное отношение к себе самому эстетически совершенно непродуктивно, я для себя эстетически нереален. Я могу быть только (163) носителем задания художественного оформления и завершения, но не его предметом — героем.

Эстетическое видение находит свое выражение в искусстве, в частности в словесном художественном творчестве; здесь присоединяется строгая изоляция, возможности которой были заложены уже в видении, что нами было показано, и определенное формальное ограниченное задание, выполняемое с помощью определенного материала, в данном случае *словесного*. Основное художественное задание осуществляется на материале слова (которое становится художественным, поскольку управляется этим заданием) в определенных формах словесного произведения и определенными приемами, обусловленными не только основным художественным заданием, но и природою данного материала — слова, который приходится приспосабливать для художественных целей (здесь вступает в свои права специальная эстетика, учитывающая особенности материала данного искусства). (Так совершается переход от эстетического видения к искусству.) Специальная эстетика не должна, конечно, отрываться от основного художественного задания, от основного творческого отношения автора к герою, которое и определяет собою во всем существенном художественное задание. Мы видели, что я сам как определенность могу стать субъектом (а не героем) только одного типа высказывания — самоотчета-исповеди, где организующей силой является ценностное отношение к себе самому и которое поэтому совершенно внеэстетично.

Во всех эстетических формах организующей силой является ценностная категория *другого*, отношение к другому, обогащенное ценностным избытком видения для трансгредийного завершения. Автор становится близким герою лишь там, где чистоты ценностного самосознания нет, где оно одержимо сознанием другого, ценностно осознает себя в авторитетном другом (в любви и интересе его) и где избыток (совокупность трансгредийных моментов) сведен к минимуму и не носит принципиального и напряженного характера. Здесь художественное событие осуществляется между двумя душами (почти в пределах одного возможного ценностного сознания), а не между духом и душою.

Всем этим определяется художественное произведение не как объект, предмет познания чисто теоретического, лишенный событийной значимости, ценностного веса, но как живое художественное событие — значимый (164) момент единого и единственного события бытия; и именно как такое оно и должно быть понято и познано в самых принципах своей ценностной жизни, в его живых участниках, а не предварительно умерщвленное и низведенное до голой эмпирической наличности словесного целого (событийно и значимо не отношение автора к материалу, а отношение автора к герою). Этим определяется и позиция автора — носителя акта художественного видения и творчества в событии бытия, где только и может быть, вообще говоря, весомо какое бы то ни было творчество, серьезно, значительно и ответственно. Автор занимает ответственную позицию в событии бытия, имеет дело с моментами этого события, а потому и произведение его есть тоже момент события.

Герой, автор-зритель — вот основные живые моменты, участники события произведения, только они одни могут быть ответственными и только они могут придать ему событийное единство и существенно приобщить единому и единственному событию бытия. Героя и его формы мы достаточно определили: его ценностную друговость, его тело, его душу, его цельность. Здесь необходимо точнее остановиться на авторе.

В эстетический объект входят все ценности мира, но с определенным эстетическим коэффициентом, позиция автора и его художественное задание должны быть поняты в мире в связи со всеми этими ценностями. Завершаются не слова, не материал, а всесторонне пережитый состав бытия, художественное задание устрояет конкретный мир: пространственный с его ценностным центром — живым телом, временной с его центром — душою и, наконец, смысловой — в их конкретном взаимопроникающем единстве.

Эстетически творческое отношение к герою и его миру есть отношение к нему как к имеющему умереть (*moriturus*), противопоставление его смысловому напряжению спасительного заверше-

ния; для этого ясно нужно видеть в человеке и его мире именно то, чего сам он в себе принципиально не видит, оставаясь в себе самом и всерьез переживая свою жизнь, умение подойти к нему не с точки зрения жизни, а с иной — внежизненно активной. Художник и есть умеющий быть внежизненно активным, не только изнутри причастный жизни (практической, социальной, политической, нравственной, религиозной) и изнутри ее понимающий, но и любящий ее извне — там, где ее нет для себя самой, где она (165) обращена вовне себя и нуждается во внеаходящейся и вне-смысловой активности. Божественность художника — в его приобщенности внеаходимости высшей. Но эта внеаходимость событию жизни других людей и миру этой жизни есть, конечно, особый и оправданный вид причастности событию бытия. Найти существенный подход к жизни извне — вот задача художника. Этим художник и искусство вообще создают совершенно новое видение мира, образ мира, реальность смертной плоти мира, которую ни одна из других культурно-творческих активностей не знает. И эта внешняя (и внутренне-внешняя) определенность мира, находящая свое высшее выражение и закрепление в искусстве, сопровождает всегда наше эмоциональное мышление о мире и о жизни. Эстетическая деятельность собирает рассеянный в смысле мир и сгущает его в законченный и самодовлеющий образ, находит для преходящего в мире (для его настоящего, прошлого, наличности его) эмоциональный эквивалент, оживляющий и оберегающий его, находит ценностную позицию, с которой преходящее мира обретает ценностный событийный вес, получает значимость и устойчивую определенность.

Эстетический акт рождает бытие в новом ценностном плане мира, родится новый человек и новый ценностный контекст — план мышления о человеческом мире.

Автор должен находиться на границе создаваемого им мира как активный творец его, ибо вторжение его в этот мир разрушает его эстетическую устойчивость. Позицию автора по отношению к изображенному миру мы всегда можем определить по тому, как изображена наружность, дает ли он цельный трансгredientный образ ее, насколько живы, существенны и упорны границы, насколько тесно герой вплетается в окружающий мир, насколько полно, искренне и эмоционально напряженно разрешение и завершение, насколько спокойно и пластично действие, насколько живы души героев (или это только дурные потуги духа своими силами обратить себя в душу). Только при соблюдении всех этих условий эстетический мир устойчив и довлеет себе, совпадает с самим собою в нашем активном художественном видении его (166).

<...> Напряженность и новизна творчества содержания в большинстве случаев есть уже признак кризиса эстетического творчества. Кризис автора: пересмотр самого места искусства в целом

культуры, в событии бытия; всякое традиционное место представляется неоправданным; художник есть *нечто определенное* — нельзя быть художником, нельзя войти сплошь в эту ограниченную сферу; не превзойти других в искусстве, а превзойти само искусство; неприятие имманентных критериев данной области культуры, неприятие областей культуры в их определенности. Романтизм и его идея целостного творчества и целостного человека. Стремление действовать и творить непосредственно в едином событии бытия как его единственный участник; неумение смириться до труженика, определить свое место в событии через других, поставить себя в ряд с ними.

Кризис авторства может пойти и в другом направлении. Расшатывается и представляется несущественной самая позиция вне-находимости, у автора оспаривается право быть вне жизни и завершать ее. Начинается разложение всех устойчивых трансгрессионных форм (прежде всего в прозе — от Достоевского до Белого; для лирики кризис авторства всегда имеет меньшее значение — Анненский и пр.); жизнь становится понятной и событийно весомой только изнутри, только там, где я переживаю ее как я, в форме отношения к себе самому, в ценностных категориях моего *я-для-себя*: понять — значит вжиться в предмет, взглянуть на него его же собственными глазами, отказаться от существенности своей вне-находимости ему; все извне оплотняющие жизнь силы представляются несущественными и случайными, развивается глубокое недоверие ко всякой вне-находимости (связанная с этим в религии имманентизация Бога, психологизация и Бога и религии, непонимание церкви как учреждения внешнего, вообще переоценка всего изнутри-внутреннего). Жизнь стремится зайти внутрь себя, уйти в свою внутреннюю бесконечность, *боится границ* (176), стремится их разложить, ибо не верит в существенность и доброту извне формирующей силы; неприятие точки зрения извне. При этом, конечно, *культура границ* — необходимое условие уверенного и глубокого стиля — становится невозможной; с границами-то жизни именно и нечего делать, все творческие энергии уходят с границ, оставляя их на произвол судьбы. Эстетическая культура есть культура границ и потому предполагает теплую атмосферу глубокого доверия, обнимающую жизнь. Уверенное и обоснованное создание и обработка *границ*, внешних и *внутренних*, человека и его мира предполагают прочность и обеспеченность позиции вне его, позиции, на которой дух может длительно пребывать, владеть своими силами и свободно действовать; ясно, что это предполагает существенную ценностную уплотненность атмосферы; там, где ее нет, где позиция вне-находимости случайна и зыбка, где живое ценностное понимание сплошь имманентно изнутри переживаемой жизни (практически-эгоистической, социальной, моральной и пр.), где ценностный вес жизни действительно пе-

реживается лишь тогда, когда мы входим в нее (вживаемся), становимся на ее точку зрения, переживаем ее в категории я, — там не может быть ценностно длительного, творческого промедления на границах человека и жизни, там можно только передразнить человека и жизнь (отрицательно использовать трансгредийные моменты). Отрицательное использование трансгредийных моментов (избытка видения, знания и оценки), имеющее место в сатире и комическом (конечно, не в юморе), в значительной степени обусловлено исключительной весомостью ценностно изнутри переживаемой жизни (нравственной, социальной и проч.) и понижением веса (или даже полным обесценением) ценностной вне-находимости, потерей всего, что обосновывало и укрепляло позицию вне-находимости, а следовательно, и внесмысловой внешности жизни; эта внесмысловая внешность становится бессмысленной, то есть определяется отрицательно по отношению к возможному неэстетически смыслу (в положительном завершении внесмысловая внешность становится эстетически ценной), становится разоблачающей силой. Момент трансгредийности в жизни устроится традицией (внешность, наружность, манеры и пр., быт, этикет и пр.), падение традиции обнажает бессмысленность их, жизнь разбивает изнутри все формы. Использование категории безобразия. В романтизме (177) оксюморное построение образа: подчеркнутое противоречие между внутренним и внешним, социальным положением и сущностью, бесконечностью содержания и конечностью воплощения. Некуда деть внешность человека и жизни, нет обоснованной позиции для ее устройства. (Стиль как единая и законченная картина внешности мира: сочетание внешнего человека, его костюма, его манеры с обстановкой. Мировоззрение устроит поступки (причем все изнутри может быть понято как поступок), придает единство смысловой поступающей направленности жизни, единство ответственности, единство прехождению себя, преодолению себя жизни; стиль придает единство трансгредийной внешности мира, его отражению вовне, обращенности вовне, его границам (обработка и сочетание границ). Мировоззрение устроит и объединяет кругозор человека, стиль устроит и объединяет его окружение.) Более подробное рассмотрение отрицательного использования трансгредийных моментов избытка (высмеивание бытием) в сатире и комическом, а также своеобразное положение юмора выходит за пределы нашей работы.

Кризис авторства может пойти и в ином еще направлении: позиция вне-находимости может начать склоняться к этической, теряя свое чисто эстетическое своеобразие. Ослабевает интерес к чистой феноменальности, чистой наглядности жизни, к успокоенному завершению ее в настоящем и прошлом; не абсолютное, а ближайшее, социальное (и даже политическое) будущее, бли-

жайший нравственно нудительный план будущего, разлагает устойчивость границ человека и его мира. Вненаходимость становится болезненно-этической (униженные и оскорбленные как таковые становятся героями видения — уже не чисто художественного, конечно). Нет уверенной, спокойной, незыблемой и богатой позиции вненаходимости. Нет необходимого для этого внутреннего *ценностного покоя* (внутренне мудрого знания смертности и смягченной доверием безнадежности познавательной-этической напряженности). Мы имеем в виду не психологическое понятие покоя (психическое состояние), не просто фактически наличный покой, а обоснованный покой; покой как обоснованную ценностную установку сознания, являющуюся условием эстетического творчества; покой как выражение доверия в событии бытия, ответственный, спокойный покой. Необходимо сказать несколько слов об отличии вненаходимости эстетической от этической (нравственной, социальной, политической, жизненно-практической) (178). Эстетическая вненаходимость и момент изоляции, вненаходимость бытию, отсюда бытие становится чистой феноменальностью; освобождение от будущего.

Внутренняя бесконечность прорывается и не находит успокоения; принципиальность жизни. Эстетизм, покрывающий пустоту, — вторая сторона кризисов. Потеря героя; игра чисто эстетическими элементами. Стилизация возможной существенной эстетической направленности. Индивидуальность творца вне стиля теряет свою уверенность, воспринимается как безответственная. Ответственность индивидуального творчества возможна только в стиле, обоснованная и поддержанная традицией.

Кризис жизни в противоположность кризису авторства, но часто ему сопутствующий, есть население жизни литературными героями, отпадение жизни от абсолютного будущего, превращение ее в трагедию без хора и без автора.

Таковы условия приобщенности автора событию бытия, силы и обоснованности его творческой позиции. Нельзя доказать своего *alibi* в событии бытия. Там, где это *alibi* становится предпосылкой творчества и высказывания, не может быть ничего ответственного, серьезного и значительного. Специальная ответственность нужна (в автономной культурной области) — нельзя творить непосредственно в Божьем мире; но эта специализация ответственности может зиждиться только на глубоком доверии к высшей инстанции, благословляющей культуру, доверии к тому, что за мою специальную ответственность отвечает другой — высший, что я действую не в ценностной пустоте. Вне этого доверия возможна только пустая претензия.

Действительный творческий поступок автора (да и вообще всякий поступок) всегда движется на границах (ценностных границах) эстетического мира, реальности данного (реальность данно-

го — эстетическая реальность), на границе тела, на границе души, движется в духе; духа же еще нет; для него все предстоит еще, все же, что уже есть, для него уже было.

Остается вкратце коснуться проблемы отношения зрителя к автору, которой мы уже касались и в предшествующих главах. Автор авторитетен и необходим для читателя, который относится к нему не как к лицу, не как к другому человеку, не как к герою, не как к определенности бытия, а как к *принципу*, которому нужно следовать (только биографическое рассмотрение автора превращает (179) его в героя, в определенного в бытии человека, которого можно созерцать). Индивидуальность автора как творца есть творческая индивидуальность особого, неэстетического порядка; это активная индивидуальность видения и оформления, а не видимая и не оформленная индивидуальность. Собственно индивидуальностью автор становится лишь там, где мы относим к нему оформленный и созданный им индивидуальный мир героев или где он частично объективирован как рассказчик. Автор не может и не должен определиться для нас как лицо, ибо мы в нем, мы вживаемся в его активное видение; и лишь по окончании художественного созерцания, то есть когда автор перестает активно руководить нашим видением, мы объективируем нашу пережитую под его руководством активность (наша активность есть его активность) в некое лицо, в индивидуальный лик автора, который мы часто охотно помещаем в созданный им мир героев. Но этот объективированный автор, переставший быть принципом видения и ставший предметом видения, отличен от автора — героя биографии (формы, научно достаточно беспринципной). Попытка объяснить из индивидуальности его лица определенность его творчества, объяснить активность творческую из бытия: в какой мере это возможно. Этим определяются положение и метод биографии как научной формы. Автор должен быть прежде всего понят из события произведения как участник его, как авторитетный руководитель в нем читателя. Понять автора в историческом мире его эпохи, его место в социальном коллективе, его классовое положение.

Здесь мы выходим за пределы анализа события произведения и вступаем в область истории; чисто историческое рассмотрение не может не учитывать всех этих моментов. Методология истории литературы выходит за пределы нашей работы. Внутри произведения для читателя автор — совокупность творческих принципов, долженствующих быть осуществленными, единство трансгредиентных моментов видения, активно относимых к герою и его миру. Его индивидуация как человека есть уже вторичный творческий акт читателя, критика, историка, независимый от автора как активного принципа видения, — акт, делающий его самого пассивным (180).

Вопросы и задания

1. Кого и почему М. М. Бахтин называет основными участниками события произведения?
2. Какую роль ученый отводит ценностной категории «другого» (героя)? Что вы знаете об этом из других работ Бахтина?
3. В чем своеобразие авторской позиции в произведении? Почему Бахтин говорит о «надбытийственной активности автора» (а в других случаях — о его «внежизненно активной позиции»)?
4. Какие формы принимает, по Бахтину, «кризис авторства»? Для какой стадии в истории поэтики характерен кризис авторства и почему? На материале каких конкретных произведений вы можете показать, как проявляется «кризис авторства»?
5. Что нового и непривычного для традиционной теории литературы вы видите в бахтинской постановке вопроса об авторе, герое и читателе? Что вы знаете об этом из других работ ученого?

В. Н. ВОЛОШИНОВ (М. М. БАХТИН)

МАРКСИЗМ И ФИЛОСОФИЯ ЯЗЫКА

Экспозиция проблемы «чужой речи»¹

«Чужая речь» — это речь в речи, высказывание в высказывании, но в то же время это и речь о речи, высказывание о высказывании.

Все то, о чем мы говорим, является только содержанием речи, темой наших слов. Такою темой — и только темой — может быть, например, «природа», «человек», «придаточное предложение» (одна из тем синтаксиса); но чужое высказывание является не только темой речи: оно может, так сказать, самолично войти в речь и ее синтаксическую конструкцию как особый конструктивный элемент ее. При этом чужая речь сохраняет свою конструктивную и смысловую самостоятельность, не разрушая и речевой ткани принявшего ее контекста.

Более того, чужое высказывание, оставаясь только темой речи, может быть лишь поверхностно охарактеризовано. Для того чтобы проникнуть в его содержательную полноту, необходимо ввести его в конструкцию речи. Оставаясь в пределах тематического изображения чужой речи, можно ответить на вопросы: «как» и «о чем» говорил NN, но «что» он говорил, — может быть раскрыто только путем передачи его слов, хотя бы в форме косвенной речи.

¹ Волошинов В. Н. (М. М. Бахтин). Марксизм и философия языка. — М., 1993. — С. 125—133, 140—146, 154—156, 163—165.

Но будучи конструктивным элементом авторской речи, входя в нее самолично, чужое высказывание в то же время является и темой авторской речи, входит в ее тематическое единство, именно как чужое высказывание, его же самостоятельная тема входит как *тема темы чужой речи*.

Чужая речь мыслится говорящим как высказывание *другого* субъекта, первоначально совершенно самостоятельное, конструктивно законченное и лежащее вне данного контекста. Вот из этого самостоятельного существования чужая речь и переносится в авторский контекст, сохраняя в то же время свое предметное содержание и хотя бы рудименты своей языковой целостности и первоначальной конструктивной независимости. Авторское высказывание, принявшее в свой состав другое высказывание, вырабатывает синтаксические (125), стилистические и композиционные нормы для его частичной ассимиляции, для его приобщения к синтаксическому, композиционному и стилистическому единству авторского высказывания, сохраняя в то же время, хотя бы в рудиментарной форме, первичную самостоятельность (синтаксическую, композиционную, стилистическую) чужого высказывания, без чего полнота его неуловима.

В новых языках некоторым модификациям косвенной речи и, в особенности, несобственной прямой речи присуща тенденция переводить чужое высказывание из сферы речевой конструкции в тематический план, в содержание. Однако и здесь это растворение чужого слова в авторском контексте не совершается и не может совершиться до конца: и здесь помимо смысловых указаний сохраняется конструктивная упругость чужого высказывания, прощупывается тело чужой речи, как себедовлеющего целого.

Таким образом, в формах передачи чужой речи выражено *активное отношение* одного высказывания к другому, притом выражено не в тематическом плане, а в устойчивых конструктивных формах самого языка.

Перед нами явление *реагирования слова на слово*, однако резко и существенно отличное от диалога. В диалоге реплики грамматически разобщены и не инкорпорированы в единый контекст. Ведь *нет синтаксических форм, конструирующих единство диалога*. Если же диалог дан в объемлющем его авторском контексте, то перед нами случай прямой речи, т. е. одна из разновидностей изучаемого нами явления.

Проблема диалога начинает все более и более привлекать к себе внимание лингвистов, а иногда прямо становится в центре лингвистических интересов. Это вполне понятно: ведь реальной единицей языка речи (*Sprache als Rede*), как мы уже знаем, является не изолированное единичное монологическое высказывание, а взаимодействие, по крайней мере, двух высказываний, т. е. диалог. Но продуктивное изучение диалога предполагает более глубо-

кое исследование форм передачи чужой речи, ибо в них отражаются основные и константные тенденции *активного восприятия чужой речи*; а ведь это восприятие является основополагающим и для диалога.

В самом деле, как воспринимается чужая речь? Как живет чужое высказывание в конкретном внутренне-речевом сознании воспринимающего, как оно активно прорабатывается в (126) нем и как ориентируется в отношении к нему последующая речь самого воспринявшего?

В формах передачи чужой речи перед нами именно объективный документ такого восприятия. Этот документ, если уметь его прочесть, говорит нам не о случайных и зыбких субъективно-психологических процессах «в душе» воспринимающего, а об устойчивых социальных тенденциях активного восприятия чужой речи, отлагающихся в формах языка. Механизм этого процесса — не в индивидуальной душе, а в обществе, отбирающем и грамматикализирующем (т.е. приобщающем к грамматической структуре языка) лишь те моменты в активном оценивающем восприятии чужого высказывания, которые социально существенны и константны и, следовательно, обоснованы в самом экономическом бытии данного говорящего коллектива.

Конечно, между активным восприятием чужой речи и ее передачей в связном контексте имеются существенные различия. Их не следует игнорировать. Всякая, в особенности закрепленная, передача преследует какие-нибудь специальные цели: рассказ, судебный протокол, научная полемика и т.п. Далее, передача рассчитана на третьего, т.е. на того, кому именно передаются чужие слова. Эта ориентация на третьего особенно важна: она усиливает влияние организованных социальных сил на речевое восприятие. В живом диалогическом общении, в самый момент передачи воспринятых слов собеседника, слова, на которые мы отвечаем, обычно отсутствуют. Мы повторяем в своем ответе слова собеседника только в особых, исключительных случаях: чтобы подтвердить правильность своего понимания, чтобы поймать его на слове и пр. Все эти специфические моменты передачи должны быть учтены. Но существо дела от этого не меняется. Условия передачи и ее цели способствуют лишь актуализации того, что уже заложено в тенденциях внутренне-речевого активного восприятия, а эти последние, в свою очередь, могут развиваться лишь в пределах имеющихся в языке форм передачи речи (127).

<...> Основная ошибка прежних исследователей форм передачи чужой речи заключается в почти полном отрыве ее от передающего контекста. Отсюда и статичность, неподвижность в определении этих форм (эта статичность характерна вообще для всего научного синтаксиса). Между тем истинным предметом исследования должно быть именно динамическое взаимоотношение этих

двух величин — передаваемой («чужой») и передающей («авторской») речи. Ведь реально они существуют, живут и формируются только в этом взаимодействии, а не сами по себе в своей отдельности. Чужая речь и передающий контекст — только термины динамического взаимоотношения. Эта динамика, в свою очередь, отражает динамику социальной взаимоориентации словесно-идеологически общающихся людей (конечно, в существенных и устойчивых тенденциях этого общения).

В каких направлениях может развиваться динамика взаимоотношений авторской и чужой речи?

Мы наблюдаем два основных направления этой динамики. Во-первых, основная тенденция активного реагирования на чужую речь может блюсти ее целостность и автентичность. Язык может стремиться создавать отчетливые и устойчивые грани чужой речи. В этом случае шаблоны и их модификации служат более строгому и четкому выделению чужой речи, ограждению ее от проникновения авторских интонаций, к сокращению и развитию ее индивидуально-языковых особенностей.

Таково первое направление. В пределах его должно строго различать, насколько дифференцировано в данной языковой группе социальное восприятие чужой речи, насколько раздельно ощущаются и социально весомы экспрессия, стилистические особенности речи, лексикологическая окраска и пр. Или же чужая речь воспринимается лишь как целостный (129), социальный акт, как некая неделимая, смысловая позиция говорящего, т. е. воспринимается только *что* речи и за порогом восприятия остается ее *как*. Такой предметно-смысловой и в языковом отношении обезличивающий тип восприятия и передачи чужой речи господствует в старо- и среднефранцузском языках (в последнем значительное развитие обезличивающих модификаций косвенной речи). Тот же тип мы встречаем в памятниках древнерусской письменности, однако, при почти полном отсутствии шаблона косвенной речи. Господствующий здесь тип — обезличенная (в языковом смысле) прямая речь.

В пределах первого направления должно также различать и степень авторитарного восприятия слова, степень его идеологической уверенности и догматичности. Чем догматичнее слово, чем менее допускает понимающее и оценивающее восприятие какие-либо переходы между истиной и ложью, между добром или злом, тем более будут обезличиваться формы передачи чужой речи. Ведь при грубой и резкой альтернативности всех социальных оценок нет места для положительного и внимательного отношения ко всем индивидуализирующим моментам чужого высказывания. Такой авторитарный догматизм характерен для среднефранцузской письменности и для нашей древней письменности. Для XVII века во Франции и XVIII у нас характерен рационалистический догма-

тизм, также, хотя и в других направлениях, понижающий речевую индивидуацию. В пределах рационалистического догматизма преобладают предметно-аналитические модификации косвенной речи и риторические модификации прямой речи. Четкость и ненарушимость взаимных границ авторской и чужой речи достигают здесь наивысшего предела.

Это первое направление в динамике речевой взаимоориентации авторской и чужой речи мы, пользуясь искусствоведческим термином Вёльфлина, назвали бы *линейным стилем* (der lineare Stil) передачи чужой речи. Основная тенденция его — создание отчетливых, внешних контуров чужой речи при (130) слабости ее внутренней индивидуации. При полной стилистической однородности всего контекста (автор и все его герои говорят одним и тем же языком) грамматически и композиционно чужая речь достигает максимальной замкнутости и скульптурной упругости.

При втором направлении динамики взаимоориентации авторской и чужой речи мы замечаем процессы прямо противоположного характера. Язык вырабатывает способы более тонкого и гибкого внедрения авторского реплицирования и комментирования в чужую речь. Авторский контекст стремится к разложению компактности и замкнутости чужой речи, к ее рассасыванию, к стиранию ее границ. Этот стиль передачи чужой речи мы можем назвать *живописным*. Его тенденция — стереть резкие внешние контуры чужого слова. При этом самая речь в гораздо большей степени индивидуализована; ощущение разных сторон чужого высказывания может быть тонко дифференцированным. Воспринимается не только его предметный смысл, содержащееся в нем утверждение, но также и все языковые особенности его словесного воплощения.

В пределах этого второго направления возможно также несколько разнородных типов. Активность в ослаблении границ высказывания может исходить из авторского контекста, пронизывающего чужую речь своими интонациями, юмором, иронией, любовью или ненавистью, восторгом или презрением. Этот тип характерен для эпохи Возрождения (особенно во французском языке), для конца XVIII и почти для всего XIX века. Авторитарный и рациональный догматизм слова при этом совершенно ослаблен. Господствует некоторый релятивизм социальных оценок, чрезвычайно благоприятный для положительного и чуткого восприятия всех индивидуально-языковых нюансов мысли, убеждения, чувства. На этой почве развивается и «колоризм» чужого высказывания, приводящий иногда к понижению смыслового момента в слове (напр., в «натуральной школе», да и у самого Гоголя слова героев иногда почти утрачивают предметный смысл, становясь колоритной вещью, аналогичной костюму, наружности, предметам бытовой обстановки и пр.).

Но возможен и другой тип: речевая доминанта переносится в чужую речь, которая становится сильнее и активнее обрамляющего ее авторского контекста и сама как бы начинает его рассказывать. Авторский контекст утрачивает свою присущую ему нормально большую объективность сравнительно с чужою речью. Он начинает восприниматься и сам себя (131) осознает в качестве столь же субъективной «чужой речи». В художественных произведениях это часто находит свое композиционное выражение в появлении рассказчика, замещающего автора в обычном смысле слова. Речь его так же индивидуализована, колоритна и идеологически неавторитетна, как и речь персонажей. Позиция рассказчика зыбка, и в большинстве случаев он говорит языком изображаемых героев. Он не может противопоставить их субъективным позициям более авторитетного и объективного мира. Таков рассказ у Достоевского, Андрея Белого, Ремизова, Сологуба и у современных русских романистов.

Если наступление авторского контекста на чужую речь характерно для сдержанного идеализма или сдержанного же коллективизма в восприятии чужой речи, то разложение авторского контекста свидетельствует о релятивистическом индивидуализме речевого восприятия. Субъективному чужому высказыванию противостоит сознающий себя столь же субъективным комментирующий и реплицирующий авторский контекст.

Для всего второго направления характерно чрезвычайное развитие смешанных шаблонов передачи чужой речи: несобственной косвенной речи и, особенно, несобственной прямой речи, наиболее ослабляющей границы чужого высказывания. Преобладают также те модификации прямой и косвенной речи, которые более гибки и более проницаемы для авторских тенденций (рассеянная прямая речь, словесно-аналитические формы косвенной речи и пр.).

Проследивая все эти тенденции активного реагирующего восприятия чужой речи, должно все время учитывать все особенности изучаемых речевых явлений. Особенно важна *целевая направленность* авторского контекста. Художественная речь в данном отношении гораздо более чутко передает все перемены (132) в социально-речевой ориентации (133).

<...> Мы вплотную подходим к необходимости различать два направления, какие может принять аналитическая тенденция косвенной речи и, соответственно, две основные модификации ее.

Действительно, анализ косвенной конструкции может идти по двум направлениям или, точнее, может относиться к двум существенно различным объектам. Чужое высказывание может восприниматься как определенная *смысловая позиция* говорящего, и в этом случае с помощью косвенной конструкции аналитически

передается его точный *предметный состав* (что сказал говорящий). Так, в нашем случае возможна точная передача предметного смысла оценки ослом соловьиного пения. Но можно воспринять и аналитически передать чужое высказывание как *выражение*, характеризующее не только предмет речи (или даже не столько предмет речи), но и самого *говорящего*: его речевую манеру, индивидуальную или типовую (или и ту, и другую), его душевное состояние, выраженное не в содержании, а в формах речи (например: прерывистость, расстановка слов, экспрессивная интонация и пр.), его умение или неумение хорошо выразиться и т. п.

Эти два объекта аналитической косвенной передачи глубоко и принципиально различны. В одном случае расчленяется смысл на составляющие его смысловые, предметные моменты, в другом — само высказывание как такое разлагается на его словесно-стилистические пласты. Логическим пределом второй тенденции был бы лингвистико-стилистический анализ. Одновременно с таким, как бы стилистическим анализом идет, однако, и в этом типе косвенной передачи предметный анализ чужой речи, и в результате получается аналитическое расчленение предметного смысла и воплощающей его словесной оболочки.

Назовем первую модификацию шаблона косвенной речи *предметно-аналитической*, вторую — *словесно-аналитической*. Предметно-аналитическая модификация воспринимает чужое (140) высказывание в *чистом тематическом плане*, а все то, что не имеет никакого тематического значения, она просто в нем не слышит, не улавливает. Те же стороны словесно-формальной конструкции, которые тематическое значение имеют, т. е. нужны для понимания смысловой позиции говорящего, наша модификация передает тематически же (так, в нашем примере восклицательная конструкция и экспрессия восторга могут быть переданы словом «очень») или прямо вводит их в авторский контекст как характеристику от автора.

Предметно-аналитическая модификация открывает широкие возможности для реплицирующих и комментирующих тенденций авторской речи, сохраняя в то же время *отчетливую и строгую дистанцию* между авторским и чужим словом. Благодаря этому она является прекрасным средством для линейного стиля передачи чужой речи.

Этой модификации бесспорно присуща тенденция тематизировать чужое высказывание, сохраняя за ним не столько конструктивную, сколько смысловую упругость и самостоятельность (мы видели, как тематизируется в ней экспрессивная конструкция чужого высказывания). Это достигается, конечно, лишь ценой известного обезличивания передаваемой речи.

Сколько-нибудь широкое и существенное развитие предметно-аналитическая модификация может получить только в несколь-

ко рационалистическом и догматическом авторском контексте, в котором, во всяком случае, сильна смысловая заинтересованность, где автор своими словами сам, от своего лица, занимает какую-то смысловую позицию. Где этого нет, где авторское слово само колоритно и овеществлено или где прямо вводится соответствующего типа рассказчик, там эта модификация может иметь лишь весьма второстепенное эпизодическое значение (например, у Гоголя, у Достоевского и др.).

В русском языке эта модификация в общем слабо развита. Преимущественно она встречается в познавательном и риторическом контексте (в научном, философском, политическом и пр.), где приходится излагать чужие мнения на предмет, сопоставлять их, размежевываться с ними. В художественной речи она редка. Известное значение она приобретает лишь у тех авторов, которые не отказываются от *своего* слова в его *смысловой направленности* и весомости, например у Тургенева и в особенности у Толстого. Но и здесь мы не находим того богатства и разнообразия вариаций этой модификации, какое мы встречаем во французском и немецком языках (141).

Переходим к *словесно-аналитической модификации*. Она вводит в косвенную конструкцию слова и обороты чужой речи, характеризующие субъективную и стилистическую физиономию чужого высказывания как выражения. Эти слова и обороты вводятся так, что отчетливо ощущаются их специфичность, субъективность, типичность, чаще же всего они прямо заключены в кавычки. Вот четыре примера.

1) «О покойном (Григорий) выразился, перекрестясь, что малый был со способностями, да глуп и *болезнью угнетен*, а *пуще безбожник*, и что его *безбожеству* Федор Павлович и старший сын учили» (Достоевский. «Братья Карамазовы»).

2) «То же приключилось и с поляками: те явились гордо и независимо. Громко засвидетельствовали, что, во-первых, оба *«служили короне»* и что *«пан Митя»* предлагал им три тысячи, чтобыкупить их честь, и что они сами видели большие деньги в руках его» (ibid.).

3) «Красоткин гордо отпарировал это обвинение, выставив на вид, что со сверстниками, с тринадцатилетними, действительно было бы позорно играть *«в наш век»* в лошадки, но что он делает это для *«пузырей»*, потому что их любит, а в чувствах его никто не смеет у него спрашивать отчета» (ibid.).

4) «Он нашел ее (т.е. Настасью Филипповну) в состоянии, похожем на совершенное помешательство: она вскрикивала, дрожала, кричала, что Рогожин спрятан в саду, у них же в доме, что она сейчас видела, что он ее *убьет ночью... зарежет!..*» (Достоевский. «Идиот». Здесь в косвенной конструкции сохранена экспрессия чужого высказывания.)

Введенные в косвенную речь и ощущаемые в своей специфичности чужие слова и выражения (особенно, если они заключены в кавычки) «остраиваются», говоря языком формалистов, и остраиваются именно в том направлении, в каком это нужно автору; они овеществляются, их колоритность выступает ярче, а в то же время на них ложатся тона авторского отношения — иронии, юмора и пр.

Эту модификацию косвенной речи следует отличать от случаев непосредственного перехода косвенной речи в прямую, хотя функции их почти однородны: когда прямая речь продолжает косвенную, ее речевая субъективность выступает отчетливее и в нужном автору направлении. Например.

1) «Трифон Борисович, как ни вилял, но после допроса мужиков в найденной сторублевой сознался, прибавив только, что Дмитрию Федоровичу тогда же свято все возвратил и вручил *«по самой честности, и что вот только они сами, будучи (142) в то время совсем пьяным-с, вряд ли это могут припомнить»* (Достоевский. «Братья Карамазовы») (курсив наш. — М. Б.).

2) «При всей глубочайшей почтительности к памяти своего бывшего барина, он все-таки, например, заявил, что тот был к Мите несправедлив и *«не так воспитал детей. Его, малого мальчика, без меня вши бы заели»*, прибавил он, повествуя о детских годах Мити» (ibid.).

Этот случай, где прямая речь подготавливается косвенной и как бы непосредственно из нее возникает, — подобно пластическому образу, не вполне отделившемуся от необработанной глыбы в скульптурах Родена, — является одной из бесчисленных модификаций прямой речи в ее живописной трактовке.

Такова словесно-аналитическая модификация косвенной конструкции. Она создает совершенно своеобразные живописные эффекты в передаче чужой речи.

Эта модификация предполагает высокую степень индивидуации чужого высказывания в языковом сознании, умение дифференцированно ощущать словесные оболочки высказывания и его предметный смысл. Это не свойственно ни авторитарному, ни рационалистическому восприятию чужого высказывания. Как употребительный стилистический прием она может укорениться в языке лишь на почве критического и реалистического индивидуализма, между тем как предметно-аналитическая модификация характерна именно для рационалистического индивидуализма. В истории русского литературного языка этот последний период почти совершенно отсутствовал. Поэтому-то мы наблюдали несравненное преобладание словесно-аналитической модификации над предметной. Отсутствие *consecutio temporum* в русском языке также в высшей степени благоприятно для развития словесно-аналитической модификации.

Мы видим, таким образом, что наши две модификации хотя и объединены общей аналитической тенденцией шаблона, но выражают глубоко различные языковые концепции чужого слова и говорящей личности. Для первой модификации говорящая личность дана лишь как занимающая определенную смысловую позицию (познавательную, этическую, жизненную, житейскую) и вне этой позиции, передаваемой строго-предметно, она не существует для передающего. Здесь нет места для сгущения ее в образ. Во второй модификации, наоборот, личность дана как субъективная *манера* (индивидуальная и типовая) (143), манера мыслить и говорить, инволювирующая и авторскую оценку этой манеры. Здесь говорящая личность уже сгущается до образа.

В русском языке может быть указана еще и третья, довольно существенная, модификация косвенной конструкции, применяемая главным образом для передачи внутренней речи, мыслей и переживаний героя. Эта модификация очень свободно трактует чужую речь, сокращая ее, часто намечая лишь ее темы и доминанты, и потому она может быть названа *импрессионистической*. Авторская интонация легко и свободно переплещивается в ее зыбкую структуру. Вот классический образец такой импрессионистической модификации из «Медного Всадника»: «О чем же думал он? о том, что был он беден; что трудом он должен был себе доставить и независимость и честь; что мог бы Бог ему прибавить ума и денег. Что ведь есть такие праздные счастливыцы, ума недалекого, ленивцы, которым *жизнь куда легка!* Что служит он всего два года; он также думал, что погода не унималась; что река все прибывала; что едва ли с Невы мостов уже не сняли и что с Парашей будет он дня на два, на три разлучен. Так он мечтал...».

Мы усматриваем из этого примера, что импрессионистическая модификация косвенной речи лежит где-то посредине между предметно-аналитической и словесно-аналитической. Временами здесь производится отчетливо предметный анализ. Некоторые слова и обороты явно рождены из сознания самого Евгения (однако без подчеркивания их специфичности). Но сильнее всего слышится ирония самого автора, его акцентуация, его активность в расположении и сокращении материала.

Перейдем теперь к *шаблону прямой речи*. Он чрезвычайно хорошо разработан в русском литературном языке и обладает громадным разнообразием существенно-различных модификаций. От громоздких, инертных и неразложимых глыб прямой речи в древних памятниках до современных гибких и часто двусмысленных способов введения ее в авторский контекст лежит длинный и поучительный исторический путь ее развития. Но здесь мы должны отказаться как от рассмотрения этого исторического пути, так и от статического описания наличных модификаций прямой речи в литературном языке. Мы ограничимся лишь теми модификация-

ми, в которых совершается взаимный обмен интонациями, как бы взаимное заражение (144) между авторским контекстом и чужою речью. Притом нас интересуют не столько те случаи, где авторская речь ведет наступление на чужое высказывание, пролизывая его своими интонациями, сколько те, где, наоборот, чужие слова расползаются и рассеиваются по всему авторскому контексту, делая его зыбким и двусмысленным. Впрочем, между теми и другими случаями не всегда можно провести резкую границу: очень часто заражение бывает именно взаимным.

Первому направлению динамики взаимоотношения (наступлению автора) служит та модификация, которую можно назвать *подготовленной прямою речью*.

Сюда относится уже знакомый нам случай возникновения прямой речи из косвенной. Особенно интересным и распространенным случаем этой модификации является возникновение прямой речи из «несобственной прямой», которая подготавливает ее апперцепцию, будучи сама полу-рассказом, поду-чужою речью. Основные темы будущей прямой речи здесь предвосхищаются контекстом и окрашиваются авторскими интонациями; этим путем границы чужого высказывания чрезвычайно ослабляются. Классическим образцом этой модификации является изображение состояния князя Мышкина перед эпилептическим припадком в «Идиоте» Достоевского, именно почти вся пятая глава второй части этого произведения (здесь же и великолепные образцы несобственной прямой речи). Прямая речь князя Мышкина в этой главе все время звучит в его собственном мире, так как рассказ ведется автором в пределах его (князя Мышкина) кругозора. Для чужого слова здесь создается полу-чужой (героя же), полу-авторский апперцептивный фон. Правда, этот случай со всей наглядностью показывает нам, что такое глубокое проникновение авторских интонаций в прямую речь почти всегда связано с ослаблением объективности самого авторского контекста.

Другую модификацию, служащую той же тенденции, можно назвать *овеществленной прямою речью*. Здесь авторский контекст строится так, что объектные определения героя (от автора) бросают густые тени на его прямую речь. На слова героя переносятся те оценки и эмоции, которыми насыщено его объектное изображение. Смысловой вес чужих слов понижается, но зато усиливается их характерологическое значение, их колоритность или их бытовая типичность. Так, когда (145) мы по гриму, костюму и общему тону узнаем на сцене комический персонаж, мы уже готовы смеяться, прежде чем вникнем в смысл его слов. Такова в большинстве случаев прямая речь у Гоголя и у представителей так называемой «натуральной школы». В своем первом произведении Достоевский и попытался вернуть душу этому овеществленному чужому слову.

Подготовка чужой речи и предвосхищение рассказом ее темы, ее оценок и акцентов может настолько субъективизировать и окрасить в тона героя авторский контекст, что он сам начнет звучать как «чужая речь», правда, включающая все же авторские интонации. Ведение рассказа исключительно в пределах кругозора самого героя, за что, как мы видели, Bally упрекал еще Золя, притом не только в пределах пространственного и временного, но и ценностного интонационного кругозора, создает в высшей степени своеобразный апперцептивный фон для чужого высказывания. Это дает право говорить об особой модификации *предвосхищенной и рассеянной* чужой речи, *запрятанной* в авторском контексте и как бы прорывающейся в действительном прямом высказывании героя.

Эта модификация очень распространена в современной прозе особенно у Андрея Белого и тех писателей, которые находятся под его влиянием (см., например, Эренбург. «Николай Курбов»). Но классические образцы ее нужно искать в произведениях Достоевского первого и второго периодов (в последнем периоде эта модификация встречается реже) (146).

<...> Явление несобственной прямой речи как особой формы передачи чужого высказывания рядом с прямой и косвенной речью было впервые указано Tobler'ом в 1887 г. <...>

Он определил это явление как «своеобразное смешение прямой и косвенной речи» («*Eigentümliche Mischung direkter und indirekter Rede*»). Из прямой речи эта смешанная форма заимствует, по Tobler'у, *тон и порядок слов*, а из косвенной — *времена и лица* глаголов.

Как чисто описательное это определение может быть принято. Действительно, с точки зрения поверхностного сравнительного описания признаков соответствующие различия и сходства данной формы с прямою и косвенною речью Tobler'ом указаны правильно.

Но слово «смешение» в данном определении совершенно неприемлемо, так как включает генетическое объяснение — «образовалось из смешения», что едва ли может быть доказано. Да и чисто описательно оно неверно, ибо перед нами не простое механическое смешение или арифметическое сложение двух форм, но совершенно *новая*, положительная тенденция активного восприятия чужого высказывания, *особое направление* динамики взаимоотношения авторской и чужой речи. Но этой динамики Tobler не слышит, констатируя лишь абстрактные признаки шаблонов.

Таково определение Tobler'a. Но как он объясняет возникновение нашей формы?

— Говорящий, как сообщающий о прошедших событиях, приводит высказывание другого в самостоятельной форме, так, как оно звучало в прошлом. При этом говорящий изменяет *Präsens*

действительного высказывания на Imperfectum, для того чтобы показать, что высказывание одновременно с передаваемыми прошлыми событиями. Затем он производит (154) другие изменения (личных форм глагола, местоимений) для того, чтобы не подумали, что высказывание принадлежит самому рассказчику.

Это объяснение Tobler'a построено на неверной, но очень распространенной в старой лингвистике схеме: как рассуждал и мотивировал бы говорящий, если бы он сознательно и за свой страх и риск вводил данную новую форму.

Но даже и допустив приемлемость такой схемы объяснения, все же мотивы Tobler'овского «говорящего» представляются не совсем убедительными и ясными: если он хочет сохранить самостоятельность высказывания, как оно действительно звучало в прошлом, то не лучше ли было бы ему передать чужое высказывание в форме прямой речи, — и его отнесенность к прошлому, и его принадлежность герою, а не рассказчику, были бы вне всякого сомнения. Или если уже ставить Imperfectum и третье лицо, то не проще ли употребить просто форму косвенной речи? Ведь *основное в нашей форме — достигаемое ею совершенно новое взаимоотношение между авторской и чужой речью* — как раз и не находит своего выражения в Tobler'овских мотивах. Перед ним просто две старые формы, из которых он хочет склеить новую.

По нашему мнению, из мотивов говорящего по приведенной схеме можно, в лучшем случае, объяснить лишь употребление в том или ином конкретном случае *уже готовой* формы, но ни в каком случае так нельзя объяснить образование *новой* формы в языке. Индивидуальные мотивы и намерения говорящего могут осмысленно развернуться лишь в пределах наличных грамматических возможностей, с одной стороны, и тех условий социально-речевого общения, какие господствуют в данной группе, с другой стороны. Эти возможности и эти условия *даны*, и они очерчивают языковой кругозор говорящего. Разомкнуть этот кругозор — не в его индивидуальных силах.

Какими бы намерениями говорящий ни задавался, какие бы ошибки он ни делал, как бы он ни анализировал, ни смешивал форм, ни комбинировал их, он не создаст ни нового грамматического шаблона в языке, ни новой тенденции социально-речевого общения. Лишь то в субъективных намерениях говорящего будет иметь творческий характер, что лежит на пути слагающихся, становящихся тенденций социально-речевого взаимодействия говорящих, а эти тенденции меняются в зависимости от социально-экономических факторов. Должна была произойти какая-то перемена, какой-то сдвиг внутри социально-речевого общения и взаимоориентации (155) высказываний, чтобы сложилось то существенно новое ощущение чужого слова, которое нашло выражение в несобственной прямой речи. Слагаясь, эта форма начи-

нает входить в тот круг языковых возможностей, в пределах которого только и могут определяться, мотивироваться и продуктивно осуществляться индивидуальные речевые намерения говорящих (156).

<...> В старофранцузском языке психологические и грамматические конструкции еще далеко не так строго различались, как теперь. Паратаксические и гипотаксические сочетания еще многообразно перемешивались. Пунктуация находилась еще в зачатке. Поэтому не было резких границ между прямою и косвенною речью. Старофранцузский рассказчик еще не умеет отделить образов своей фантазии от своего собственного «я». Он внутренне участвует в их поступках и словах, выступает как их ходатай и защитник. Он еще не научился передавать слова другого в их дословном внешнем виде, воздерживаясь от собственного участия и вмешательства. Его старофранцузский темперамент еще далек от спокойного, созерцательного наблюдения и объективного суждения. Однако это растворение рассказчика в своих героях в старофранцузском языке является не только результатом его свободного выбора, но и необходимости: отсутствовали строгие логические и синтаксические (163) формы для отчетливого взаиморазграничения. И вот на почве этого грамматического недостатка, а не как свободный стилистический прием, и появляется впервые в старофранцузском языке несобственная прямая речь. Здесь она — результат простого грамматического неумения отделить свою точку зрения, свою позицию от позиции своих героев.

Вот любопытный отрывок из *Eulaliasequenz* (вторая половина IX века).

Ellent adunet lo suon element:
melz sostendreiet les empedementz
qu'elle perdesse sa virginitet.
Poros furet morte a grand honestet.

(«Она собирает свою энергию: *лучше да претерпит она мучения, чем потеряет свою девственность*. Поэтому и умерла она в высокой чести».)

Здесь, говорит Lerch, твердое непоколебимое решение святой сливается (*klingt zusammen*) с горячим выступлением за нее автора.

В позднее Средневековье в среднефранцузском языке это погружение себя в чужие души уже не имеет места. У историков этого времени очень редко встречается *praesens historicum*, а точка зрения рассказчика резко обособляется от точек зрения изображенных лиц. Чувство уступает место рассудку. Передача чужой речи становится безличной и бледной, и в ней более слышен рассказчик, нежели говорящий.

После этого обезличивающего периода наступает резкий индивидуализм эпохи Возрождения. Передача чужой речи снова стремится стать более интуитивной. Рассказчик снова старается приблизиться к своему герою, стать к нему в более интимное отношение. Для стиля характерна неустойчивая и свободная, психологически окрашенная, капризная последовательность времен и наклонений.

В XVII веке начинают складываться в противовес языковому иррационализму эпохи Возрождения твердые правила косвенной речи по временам и наклонениям (особенно благодаря Oudin'у — 1632 г.). Устанавливается гармоническое равновесие между объективной и субъективной стороной мышления, между предметным анализом и выражением личных настроений. Все это не без давления со стороны Академии.

Сознательно, как свободный стилистический прием, несобственная прямая речь могла появиться лишь после того, как благодаря установлению *consecutio temporum* создался фон, на котором она могла бы отчетливо ощущаться. Впервые она появляется у Лафонтена, и в этой форме сохраняется характерное (164) для эпохи неоклассицизма равновесие между субъективным и объективным.

Опущение глагола речи указывает на идентификацию рассказчика с героем, а употребление *imperfectum*'а (в противоположность *praesens*'у прямой речи) и выбор местоимения, соответствующего косвенной речи, указывают на то, что рассказчик сохраняет свою самостоятельную позицию, что он не растворяется без остатка в переживаниях своего героя.

Баснописцу Лафонтену очень подходил этот прием несобственной прямой речи, столь счастливо преодолевающей дуализм абстрактного анализа и непосредственного впечатления, приводя их к гармоничному созвучию. Косвенная речь слишком аналитична и мертвенна. Прямая же речь, хотя она и воссоздает драматически чужое высказывание, не способна одновременно же создать и сцену для него, душевное эмоциональное *milieu* для его восприятия.

Если для Лафонтена этот прием служил симпатическому вчувствованию, то La-Bruyère извлекает из него острые сатирические эффекты. Он изображает свои фигуры не в сказочной стране и не с мягким юмором, — в несобственную прямую речь он облакает свое внутреннее противоборство им, свое преодоление их. Он отталкивается от тех существ, которые изображает. Все образы La-Bruyère'a выступают иронически преломленными сквозь *medium* его обманчивой объективности.

Еще более сложный характер обнаруживает этот прием у Флобера. Флобер неотвратимо устремляет свой взгляд именно на то, что ему отвратительно и ненавистно, но и здесь он способен вчувствовать себя, отождествить себя с этим ненавистным и отврати-

тельным. Несобственная прямая речь становится у него столь же двойственной и столь же беспокойной, как и его собственная установка по отношению к себе самому и по отношению к своим созданиям: его внутренняя позиция колеблется между любованием и отвращением. Несобственная прямая речь, позволяющая одновременно и отождествиться со своими созданиями, и сохранять свою самостоятельную позицию, свою дистанцию по отношению к ним, — в высшей степени благоприятна для воплощения этой любви-ненависти к своим героям (165).

Вопросы и задания

1. Как связаны обсуждаемые здесь проблемы форм речи с вопросами, поднятыми в работе О. М. Фрейденберг «Происхождение наррации»? На какой стадии истории поэтики освещает эту тему Фрейденберг и на какой — М. М. Бахтин?

2. Как видит Бахтин динамику отношений авторской и чужой речи в литературе?

3. Чем отличаются линейный и живописный стили передачи чужой речи и как это связано с историей отношений автора и героя?

4. В чем своеобразие предметно-аналитической, словесно-аналитической и импрессионистической модификаций шаблона косвенной речи? Покажите это своеобразие на отобранных вами фрагментах из каких-либо художественных текстов.

5. Какие модификации шаблона прямой речи выделяет и анализирует Бахтин?

6. В чем, по Бахтину, сущность несобственной прямой речи? Какова ее роль в истории форм высказывания и истории отношений автора и героя?

7. Какие еще работы Бахтина, посвященные проблемам слова, вы знаете? Как они соотносятся с идеями, развитыми в настоящем труде?

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ТЕКСТАМ

1. Покажите, в чем своеобразие отношений автора и героя в этих фольклорных текстах. Как называется и с чем связан этот тип отношений?

Ничего ты, поле, не спородило!
Спородило, поле, част ракивов куст.
Как во этом кусту тело белое,
Тело белое молодецкое;
Во главах у него — сабля вострая,
В ретивом у него — пуля быстрая,
Во ногах у него конь вороный его.
«Уж ты, конь, ты, мой конь, ты, товарищ мой,
Ты беги, беги по дорожке вдоль.
По дорожке вдоль, к отцу, к матери,
К отцу, к матери, к молодой жене!

Ты жене скажи, что женился я,
Что женила меня пуля быстрая,
Обвенчала меня сабля вострая.

(Русская народная песня из собрания А. И. Соболевского)

* * *

Долгий путь я прошел,
Взял он и отправился,
В город он вошел...

(Песня цыган-кэлдэрарей)

* * *

И она спешит в свою большую спальню.
Я пришла взять масло, пахнущее сандаловым деревом.
Потом я намастила свое тело и надушила волосы.
И я завернулась в синий шелк.
И я погрузила волосы в мякоть сваренной кукурмы.
Вуа-ни-Мосе-Уава встает.

(Полинезийская песня)

2. В чем своеобразие субъектной структуры высказывания в фрагментах хеттского текста XVIII в. до н. э. «Надпись Аниттаса»? Как называется и чем порождено интересное нас явление?

«К городу Салативаре я повернул лицо свое. Навстречу к городу Салативаре царь послал свои боевые упряжки и воинов, и пленного врага в город Несу я привел. <...> Когда же обратно в город Несу я пошел, тогда человека города Пурусханды я с собой вместе привел. Когда в священные покои царь пойдет, пусть человек из Пурусханды сядет справа от меня» (пер. Вач. Вс. Иванова).

3. В чем своеобразие субъектной структуры высказывания в фрагментах древних хеттских текстов «Летопись Хаттусилиса 1» и «Отрывки из надписей времен Хаттусилиса»? Как называется и чем порождено интересное нас явление?

«Так говорит Табарна Хаттусилис, Великий царь, царь страны Хатти, человек города Куссара. В стране хатти он царил, сын брата Тавананны. В город Санвиту он пошел, но его не стал разрушать, а только опустошил область этого города. Я оставил своих воинов, чтоб они стояли постоем в двух местах этой области, и загоны для скота, какие были в тех краях, я отдал воинам, стоявшим там постоем».

* * *

«На следующий год я пошел для сражения в город Санахвит. Пять месяцев осаждал я город Санахвит. <...> На шестой месяц я его разрушил. Великий царь в сердце своем возликовал. Богиня Солнца города Аринны охраняет всю страну. И все те мужественные подвиги, которые

царь совершил, и все, что в походах добыто, я посвятил богине Солнца города Аринны».

* * *

«Слушайте! Я вам дал тебя, Мурсила! Пусть он займет престол отца своего. А тот, бывший Лабарна, мне уже не сын. Вас, моих подданных, род да будет единым, как волчья стая. И те из вас, кто будет перечить словам царя <...> вот что будет с теми ослушниками» (*пер. Вяч. Вс. Иванова*).

4. Проанализируйте фрагмент из древних малоазиатских «Назидательных рассказов». В чем особенность субъектной структуры высказывания в нем?

«В другой раз я, царь, нашел волос в чаше. Дух царя возмутился, и я разгневался на приносивших мне воду: “Это отвратительно!” Вот что сказал тогда Арнилис: “Цулияс был небрежным!” Вот что сказал тогда царь: “Пусть Цулияс идет к потоку! Если он очистится, пусть его простят! Но если он осквернится, пусть тогда он умрет!”» (*пер. Вяч. Вс. Иванова*).

5. Покажите, как строится высказывание в японском памятнике VIII в. «Кодзики» («Записки древности»):

«Этот бог Ятихоко-но ками, желая посвататься к Нунакава-химэ — Деве из Нунакава, что в стране Коси, отправился [туда] и вот, прибыв к дому той Нунакава-химэ, сложил песню:

В стране Восьми Островов
Бог Ятихоко
Жену найти не смог.
И вот он услышал,
Что в дальнем далеке,
В стране, что зовется Коси,
Мудрая дева есть,
И вот он услышал —
Прекрасная дева есть.
И сватать ее
Отправился в путь,
Сватать ее
Пустился в путь.
Еще я развязать не успел
Тесьму моего меча,
Еще я распустить не успел
Моего хаори шнуры,
Деревянную дверь,
За которой дева спала,
Толкая-тряся,
Я там стоял».

(*пер. Е. М. Пинус*)

Прочтите комментарий специалиста и объясните то, что не объяснено в этом комментарии, — причину такого построения высказывания.

«В начале песни сказано: “Ятихоко-но kami-но микото-ва” — “Бог Ятихоко”, т. е. рассказ ведется от третьего лица. Внезапно, начиная со слов “тати-га о-мо имада токадзутэ” — “еще не развязав перевязи меча”, — рассказ переходит к первому лицу. Такова особенность этой древней песни».

6. Покажите, какие отношения между автором и героем обсуждаются или устанавливаются в следующих романтических текстах.

«Разве может дневник не быть монологом? И все-таки подлинно гениальному художнику мыслимо представлять себе и вести его диалогически. Но мы редко прислушиваемся ко второму голосу внутри нас. Еще бы! Найдется ли хоть один человек из многих тысяч, который по-настоящему вникал бы в сказанное умным собеседником и воспринимал бы верно его ответы, если они не соответствуют привычкам и запросам говорящего?

— Это правда, — заметила Клара, — и потому-то создан брак в его высоком значении. В любви женщины всегда звучит этот второй голос, правдивый отклик ее души. И, поверь мне, то, что вы так часто, по вашей мужской заносчивости, называете нашей глупостью и недалекостью, а не то так женской логикой, неспособностью проникнуть в сущность жизни <...> — вот в этом-то именно и заключается настоящая сущность духовного диалога как дополнения или гармонического созвучия с вашими душевными тайнами. Однако ж большинство мужчин довольствуются одним лишь бесцветным эхом, и они называют это голосом природы, созвучием душ, а это, в сущности, только неосознанный и пустой отзвук плохо понятых фраз» (Л. Тик. «Жизнь льется через край»; пер. Н. Славятинского).

* * *

«Ученик робко прислушивается к перекрещивающимся голосам. Ему кажется, что каждый из них прав, и странное смятение овладевает его душой. Внутренняя смута постепенно стихает, и над темными, друг о друга разбивающимися волнами словно возносится дух мира, чей приход знаменуется новым приливом бодрости и созерцательного безмятежного спокойствия в душе юноши» (Новалис. «Ученики в Саисе»; пер. А. Габричевского).

7. Покажите, как строятся отношения между автором и героем в этом фрагменте из романа Пушкина «Евгений Онегин».

Являться Муза стала мне...
И свет ее с улыбкой встретил;
Успех нас первый окрылил;
Старик Державин нас заметил
И, в гроб сходя, благословил.

<...>

Я Музу резвую привел
На шум пиров и буйных споров...

<...>

Как часто по скалам Кавказа
Она Ленорой, при луне,
Со мной скакала на коне!
Как часто по берегам Тавриды
Она меня во мгле ночной
Водила слушать шум морской...

<...>

И позабыв столицы дальней
И блеск и шумные пиры,
В глуши Молдавии печальной
Она смиренные шатры
Племен бродящих посещала,
И между ними одичала,
И позабыла речь богов
Для скудных, странных языков,
Для песен степи, ей любезной...
Вдруг изменилось все кругом:
И вот она в саду моем
Явилась барышней уездной,
С печальной думою в очах,
С французской книжкой в руках.

И ныне Музу я впервые
На светский раут привожу;
На прелести ее степные
С ревнивой робостью гляжу.

<...>

Ей нравится порядок стройный
Олигархических бесед...

<...>

Но это кто в толпе избранной
Стоит безмолвный и туманный?
Для всех он кажется чужим.
Мелькают лица перед ним,
Как ряд докучных привидений.
Что, сплин иль страждущая спесь
В его лице? Зачем он здесь?
Кто он таков? Ужель Евгений?
Ужели он?.. Так, точно он.

<...>

Но вот толпа заколебалась,
По зале шепот пробежал...
К хозяйке дама приближалась,
За нею важный генерал.

8. Покажите, в чем своеобразие отношений автора и героя и форм высказывания в следующих фрагментах. Скажите, для какой стадии в истории поэтики такие формы высказывания характерны и почему.

«И заговорили о дальностях городских расстояний, и пошли в заседание. Кроме вызванных этой смертью в каждом соображений о перемещениях и возможных изменениях по службе, могущих последовать от этой смерти, самый факт смерти близкого знакомого вызвал во всех, узнавших про нее, как всегда, чувство радости о том, что умер он, а не я».

* * *

«В это самое время Иван Ильич провалился, увидел свет, и ему открылось, что его жизнь была не то, что надо, но что это можно еще поправить. Он спросил себя: что же “то” и вдруг затих, прислушиваясь <...> “А смерть? Где она?”

Он искал своего прежнего привычного страха смерти и не находил его. — Где она? Какая смерть?» (Л. Толстой. «Смерть Ивана Ильича»).

* * *

«Довольно! — произнес он решительно и торжественно, — прочь миражи, прочь напускные страхи, прочь привидения!.. Есть жизнь! Разве я сейчас не жил? Не умерла еще моя жизнь вместе с старою старухой! Царство ей небесное и — довольно, матушка, пора на покой! Царство рассудка и света теперь и... воли, и силы... и посмотрим теперь! — прибавил он заносчиво, как бы обращаясь к какой-то темной силе и вызывая ее. — А ведь я уже соглашался жить на аршине пространства!.. Слаб я очень в эту минуту, но... кажется, вся болезнь прошла. <...> Сила, сила нужна: без силы ничего не возьмешь; а силу надо добывать силой же, вот этого-то они и не знают», — прибавил он гордо и самоуверенно и пошел, едва переводя ноги, с моста. Гордость и самоуверенность нарастали в нем каждую минуту; уже в следующую минуту он становился не тот человек, что был в предыдущую. Что же, однако, случилось такого особенного, что так перевернуло его? Да он и сам не знал; ему, как хватавшемуся за соломинку, вдруг показалось, что и ему “можно жить, что есть еще жизнь, что не умерла его жизнь вместе с старою старухой”. Может быть, он слишком поспешил заключением, но он об этом не думал.

“А раба-то Родиона попросил, однако, помянуть, — мелькнуло вдруг в его голове, — ну да это... на всякий случай!” — прибавил он и сам засмеялся над своею мальчишескою выходкой».

* * *

«Для чего он воротился сюда?» (в прямой речи Раскольникова).

«Да, он почувствовал еще раз, что, может быть, действительно возненавидит Соню, и именно теперь, когда сделал ее еще несчастнее. “Зачем ходил *он* (курсив мой. — С. Б.) просить ее слез? Зачем *ему* так необходимо заедать ее жизнь?”» (Ф. Достоевский. «Преступление и наказание»).

* * *

«Городок был маленький, хуже деревни, и жили в нем почти одни только старики, которые умирали так редко, что даже досадно» (А. Чехов. «Скрипка Ротшильда»).

* * *

«Ее муж, Осип Степаныч Дымов <...> Частная практика его была ничтожна, рублей на пятьсот в год. Вот и все. Что еще можно про него сказать? А между тем Ольга Ивановна и ее друзья и добрые знакомые были не совсем обыкновенные люди» (А. Чехов. «Попрыгунья»).

* * *

«Игитур сходит по ступеням человеческого разума. <...> Он шепчет пророчество, он решается. Опустошенность. Шепот на лестнице. “Вы заблуждаетесь”. Сказано безразлично. Бесконечное проистекает из Случая, отвергнутого вами. <...> Я расчислен Абсолютным. Мне надлежало завершить Бесконечное. <...> (Обдумать это).

Я всегда жил, уставясь душой в стенные часы. <...> (Ты скажешь, так было, пока его Идея не приняла завершенной формы? *В действительности пращурь вытолкнули Игитур за пределы времени*).

Он отсекает себя от безграничного времени — он есть! Время теперь не застынет, как некогда <...> не заполонит тоской зеркало, в котором я, задыхаясь, задавленно молил не исчезать смутный, слитый со стеклом облик» (Ст. Малларме. «Игитур, или Безумие Эльбенона»; пер. Р. Дубровкина).

9. Сколько «я» в этом стихотворении и что означает такая форма высказывания?

Бушует снежная весна.
Я отвожу глаза от книги...
О, страшный час, когда она,
Читая по руке Цуниги,
В глаза Хозе метнула взгляд!
Насмешкой засветились очи,
Блеснул зубов жемчужный ряд,
И я забыл все дни, все ночи,
И сердце захлестнула кровь,
Смывая память об отчизне...
А голос пел: *Ценою жизни*
Ты мне заплатишь за любовь!

(А. Блок)

10. В чем особенность и смысл данных форм высказывания?

«...Проснувшись ночью, я не мог понять, где я, в первую секунду я даже не мог сообразить, кто я такой; меня не покидало первобытно простое ощущение того, что я существую, — подобное ощущение может

биться в груди у животного; я был беднее пещерного человека; но тут, словно помощь свыше, ко мне приходило воспоминание — пока еще не о том месте, где я находился, но о местах, где я жил прежде или мог бы жить, — и вытаскивало меня из небытия, из которого я не мог выбраться своими силами; в один миг я пробегал века цивилизации, и смутное понятие о керосиновых лампах, о рубашках с отложным воротничком постепенно восстанавливало особенности моего я».

* * *

«Каким же образом, ища свою мысль, свою личность, подобно тому, как ищут потерянный предмет, мы кончаем тем, что находим наше собственное я скорее, чем другое? Почему, когда мы начинаем снова мыслить, не другая личность инкарнируется в нас, а именно наша? Ведь не видно, что диктовало бы этот выбор...» (М. Пруст. «По направлению к Свану»; *пер. Н. Любимова*).

* * *

«С венчиком на голове, обреченный карам, вижу его себя, ковыляющим вниз» (речь Стивена).

* * *

«Я проживаю на Экклс-стрит. Моя супруга я дочь заслуженного военачальника...» (речь Блума).

* * *

«Лишен возможности шире повидать мир... с тех самых пор, как моя чурка неотесанная меня взял в жены» (речь Блума).

* * *

«Господи, помилуй Стивена ради меня. Была несказанна тоска моя, когда в любви и скорби и в муках уходил я на месте лобном» (речь матери Стивена).

* * *

«Стивен наклонился и глянул в подставленное зеркало, расколотое кривой трещиной. Волосы дыбом. Что видит взор его и прочих? Кто мне выбрал это лицо? Эту паршивую шкуру пса-бедолаги? Оно тоже спрашивает меня».

* * *

«Он был за спиной у него, сосуд горьких вод. Песня Фергуса. Я пел ее» (Д. Джойс. «Улисс»; *пер. В. Хинкиса и С. Хоружего*).

* * *

«Реликвимини у открытого окна присутствовал при том, как отдельные возгласы и звуки двора намечали территорию его великой тоски. Не окинуть взглядом моей грусти!.. Реликвимини тяготился этими владениями ...» (Б. Пастернак. «Когда Реликвимини вспоминалось детство»).

* * *

«Так она тоскует и мечется, потому что пробуждена в ней материнская любовь, а утоления у нее нету. Больным ты приходишь ко мне в убожестве и струпьях, но не мне их исцелять, и могу только молиться о тебе» (с. 31). (Ср.: «Он входил в ее существо, чтобы она скорее вкусила мир, как бы была высшим существом и скорее узнала новые законы. И она начинала все чувствовать — как бы она была он, и не понимала, что становится с нею» (Е. Гуро. «Жил на свете рыцарь бедный»)).

* * *

Кроткая сиротка еще собирает редкие колосья.
Ее глаза в сумерках кажутся округлыми и золотыми,
И ее лоно ждет небесного жениха.

На обратном пути
Пастухи нашли сладкое тело
Разлагающимся в терновнике.

Я — тень далеких сумрачных деревень.
Молчание Бога
Пью я из источника рощи.

Ночью я нашлась на пустоши.

(Г. Тракль. «DE PROFUNDIS»; пер. мой. — С. Б.)

* * *

Меня проносят на слоновых
Носилках — слон девицедымный.
Меня все любят — Вишну новый,
Сплетя носилок призрак зимний.

<...>

А я, Бодисатва на белом слоне,
Как раньше, задумчив и гибок.
Увидев то, дева ответила мне
Огнем благодарных улыбок.

Узнайте, что быть тяжелым слоном
Нигде никогда не бесчестно.
И вы, зачарованы сном,
Сплетайтесь носилками тесно.

Волну клыка как трудно повторить,
Как трудно стать ногой широкой.
Песен с венками, свирелей завет.
Он с нами, на нас, синеокий.

*

Я умер, я умер, и хлынула кровь
По латам широким потоком.
Очнулся я иначе, вновь
Окинув вас воина оком.

*

«О, пощади меня, панич»,
Но тот «не можем» говорю.

*

Бегу в леса, ущелья, пропасти
И там живу сквозь птичий гам,
Как снежный сноп сияют лопасти
Крыла, сверкавшего врагам.

<...>

И я, как камень неба, неся
Путем не нашим и огнистым.
Люди изумленно изменяли лица,
Когда я падал у зари.

<...>

С венком из молний белый черт
Летел, крутя власы борожки:
Он слышит вой власатых морд
И слышит бой в сковородки.
Он говорил: «Я белый ворон, я одинок...»

<...>

И в этот миг к пределам горшим
Летел я, сумрачный, как коршун.
Воззреньем старческим глядя на вид земных шумих,
Тогда в тот миг увидел их.

(В. Хлебников)

* * *

На розвальнях, уложенных соломой,
Едва прикрытые рогожей роковой,
От Воробьевых гор до церковки знакомой
Мы ехали огромною Москвой.

А в Угличе играют дети в бабки
И пахнет хлеб, оставленный в печи.
По улицам меня везут без шапки,
И теплятся в часовне три свечи.

Не три свечи горели, а три встречи —
Одну из них сам Бог благословил,
Четвертой не бывать, а Рим далече —
И никогда он Рима не любил.

Ныряли сани в черные ухабы,
И возвращался с гульбища народ.
Худые мужики и злые бабы
Переминались у ворот.

Сырая даль от птичьих стай чернела,
И связанные руки затекли;
Царевича везут, немеет страшно тело —
И рыжую солому подождли.

(О. Мандельштам)

11. В чем особенность высказывания в этом фрагменте?

«Они ехали на поезде (сейчас я это помню) по какой-то местности (я это часто вижу во сне) среди мертвой природы, среди искусственных, ненастоящих деревьев, обвешанных бритвенными лезвиями, ножами и прочими острыми предметами вместо плодов (я вспоминаю: мне надо было причесаться). <...> Он часто видел этот сон, но никогда не просыпался от него так резко, как сегодня. За одним из деревьев стоял его брат-близнец, тот, которого недавно похоронили» (Г.Г. Маркес. «Другая сторона смерти»; *пер. А. Борисовой*).

12. В чем состоит необычность этих высказываний? Как вы объясните ее в свете того, что нам известно об отношении автора и героя в современной литературе?

«Это было в то воскресенье, ровно в полдень шериф подъехал к тюрьме с Лукасом Бичемом, хотя весь город (да если уж на то пошло, весь округ) еще со вчерашнего вечера знал, что Лукас убил белого человека.

Он стоял и ждал. Он пришел первым и теперь топтался на месте, стараясь придать себе занятой или хотя бы ни к чему не причастный вид, укрывшись под навесом запертой кузницы, через дорогу, напротив тюрьмы, где его дядя, если он пойдет через Площадь, или, вернее, когда он пойдет за одиннадцатичасовой почтой через Площадь, может, и не заметит его».

*

«— Ах вот что, — сказала мисс Хабершем. И сейчас же прибавила: — Ну да. Конечно, — сказала она, уже шагнув, и, поравнявшись с шерифом на полдороге между столом и дверью, взяла у него из рук нож и подошла к столу, а он пошел к двери, и дядя, а потом он и за ним Алек Сэндер — все посторонились, чтобы дать ему пройти, и он вышел, прошел через всю столовую в темную переднюю и закрыл за собой дверь; и он подумал: почему шериф не оделся как следует». <...> (У. Фолкнер. «Осквернитель праха»; *пер. М. Богословской-Бобровой*).

13. Объясните, в чем особенность и смысл формы повествования в стихотворении И. Бродского «Исаак и Авраам». Сначала (1—92 строки) рассказ ведется от третьего лица. Потом внезапно появляется «я» как субъект речи.

Еще я помню: есть одна гора.
Там есть тропа, цветущих вишен арка
висит над ней, и пар плывет с утра:
там озеро в ее подножье, *largo*
волна шуршит и слышен шум травы.
Тропа пуста, там нет следов часами.
На ней всегда лежит лишь тень листвы,
а осенью — ложатся листья сами.

После этого «я» исчезает и только через шесть страниц, когда сюжет почти исчерпан и Бог задержал нож в руке Авраама, единственный раз возникает «я», но на этот раз им является Бог. Сравните отрывок из его монолога с приведенными выше строками:

Еще я помню: есть одна гора.
В ее подножьи есть ручей, поляна.
Оттуда пар ползет'наверх с утра.
Всегда шумит на склоне роща рьяно.
Внизу трава из русла шумно пьет.
Приходит ветер — роща быстро гнется.
Ее листва в сырой земле гниет,
потом весной опять наверх вернется...

Как вы объясните такое построение? Что оно значит?

II. СЛОВЕСНЫЙ ОБРАЗ В ИСТОРИИ ПОЭТИКИ

А. Н. ВЕСЕЛОВСКИЙ

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПАРАЛЛЕЛИЗМ И ЕГО ФОРМЫ В ОТРАЖЕНИИ ПОЭТИЧЕСКОГО СТИЛЯ¹

Человек усваивает образы внешнего мира в формах своего самосознания; тем более человек первобытный, не выработавший еще привычки отвлеченного, необразного мышления, хотя и последнее не обходится без известной сопровождающей его образности. Мы невольно переносим на природу наше самоощущение жизни, выражающееся в движении, в проявлении силы, направляемой волей; в тех явлениях или объектах, в которых замечалось движение, подозревались когда-то признаки энергии, воли, жизни. Это мирозерцание мы называем анимистическим; в приложении к поэтическому стилю, и не к нему одному, вернее будет говорить о *параллелизме*. Дело идет не об *отождествлении* человеческой жизни с природною и не о *сравнении*, предполагающем сознание раздельности сравниваемых предметов, а о *сопоставлении* по признаку действия (125), движения: дерево хилится, девушка кланяется, — так в малорусской песне. Представление движения, действия лежит в основе односторонних определений нашего слова: одни и те же корни отвечают идее напряженного движения, проникания стрелы, звука и света; понятия борьбы, терзания, уничтожения выразились в таких словах, как *mors*, *mare* <...>, нем. *mahlen*.

Итак параллелизм покоится на сопоставлении субъекта и объекта по категории движения, действия, как признака волевой жизнедеятельности. Объектами, естественно, являлись животные; они всего более напоминали человека: здесь далекие психологические основы животного аполога; но и растения указывали на такое же сходство: и они рождались и отцветали, зеленели и клонились от силы ветра. Солнце, казалось, также двигалось, восходило, сади-

¹ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — Л., 1940. — С. 125—127, 132—134, 175—179, 185, 187—189, 194—197.

лось; ветер гнал тучи, молния мчалась, огонь охватывал, пожирал сучья и т.п. Неорганический недвижущийся мир невольно втягивался в эту вереницу параллелизмов: он также жил.

Дальнейший шаг в развитии состоял из ряда перенесений, пристроившихся к основному признаку — движения. Солнце движется и глядит на землю: у индусов солнце, луна — *глаз* <...>, земля порастает травой, лесом — *волосом* <...>; когда гонимый ветром Агни (огонь) ширится по лесу, он скашивает волосы земли; земля — невеста Одина, пел скальд Hallfredr <...>, лес — ее волосы, она — молодая, широколистая, лесом обросшая дочь Онара. <...> У дерева *кожа* — кора (инд.), у горы — *хребет* (инд.)...; *дерево пьет ногою* — *корнем* (инд.), его *ветви* — *руки, лапы* <...>.

В основе таких определений, отразивших наивное, синкретическое представление природы, закрепошенных языком и верованием, лежит перенесение признака, свойственного одному члену параллели, в другой. Это — *метафоры языка*, наш словарь ими изобилует, но мы орудуем многими из них уже бессознательно, не ощущая их когда-то свежей образности; когда «солнце садится», мы не представляем себе раздельно самого акта, несомненно живого в фантазии древнего человека (126): нам нужно подновить его, чтобы ощутить рельефно. Язык поэзии достигает этого определениями либо частичною характеристикой общего акта, там и здесь в применении к человеку и его психике. «Солнце движется, катится вдоль горы» — не вызывает у нас образа; иначе в сербской песне у Караджича:

Што се сунце по край горе *краде*?

Следующие картинки природы принадлежат к обычным, когда-то образным, но производящим на нас впечатление абстрактных формул: пейзаж стелется в равнинах, порой внезапно поднимаясь в кручу; радуга перекинулась через поляну; молния мчится, горный хребет тянется вдаль; деревушка разлеглась в долине; холмы стремятся к небу. Стлаться, мчаться, стремиться — все это образно, в смысле применения сознательного акта к неодушевленному предмету, и все это стало для нас переживанием, которое поэтический язык оживит, подчеркнув элемент человечности, осветив его в основной параллели (127).

Так, в лужицкой песне влюбленные завещают: «Похороните нас обоих там под липой, посадите две виноградные лозы. Лозы выросли, принесли много ягод; они любили друг друга, сплелись вместе». В литовских причитаниях идея тождества сохранилась свежее, не без колебаний: «Дочка моя, невеста велей; какими листьями ты *зазеленеешь*, какими цветами *зацветешь*? Увы, на твоей могиле я посадила землянику!» Или: «О, если б ты вырос, посажен был деревом!» Напомним обычай, указанный в вавилонском Талмуде: садить при рождении сына кедровое <...> дерево.

Легенда об Абельяре и Элоизе уже обходится без этой символики: когда опустили тело Элоизы к телу Абельяра, ранее ее умершего, его остов принял ее в свои объятия, чтобы соединиться с нею навсегда. Образ сплетающихся деревьев — цветов исчез. Ему и другим подобным предстояло стереться или побледнеть с ослаблением идеи параллелизма, тождества, с развитием человеческого самосознания, с обособлением человека из той космической связи, в которой сам он исчезал, как часть необъятного, неизведанного целого. Чем больше он познавал себя, тем более выяснялась грань между ним и окружающей природой, и идея тождества уступала место идее личности. Древний синкретизм удалялся перед расчленяющими подвигами знания: уравнивание молния — птица, человек — дерево сменились *сравнениями*: молния, как птица, человек, что дерево и т. п., *mons, mare* и т. п. <...> Дальнейшее развитие образности совершилось на других путях.

Обособление личности, сознание ее духовной сущности (в связи с культом предков) должно было повести к тому, что и жизненные силы природы обособились в фантазии, как нечто отдельное, жизнеподобное, личное; это они действуют, желают, влияют в водах, лесах и явлениях неба; при каждом дереве явилась своя гамадриада, ее жизнь с ним связана, она ощущает боль, когда дерево рубят, она с ним и умирает. Так у греков; Бастиан встретил то же представление у племени *Oschibwäs*; оно существует в Индии, Аннаме и т. д.

В центре каждого комплекса параллелей, давших содержание древнему мифу, стала особая сила, *божество*: на него и переносится понятие жизни, к нему притянулись черты мифа, одни характеризуют его деятельность, другие становятся его (132) символами. Выйдя из непосредственного тождества с природой, человек считается с богом, развивая его содержание в уровень со своим нравственным и эстетическим ростом: *религия* овладевает им, задерживая это развитие в устойчивых условиях культа. Но и задерживающие моменты культа, и антропоморфическое понимание божества недостаточно емки либо слишком определены, чтобы ответить на прогресс мысли и запросы нарастающего самонаблюдения, жаждущего созвучий в тайнах макрокосма, и не одних только научных откровений, но и симпатий. И созвучия являются, потому что в природе всегда найдутся ответы на наши требования суггестивности.

Эти требования присущи нашему сознанию, оно живет в сфере сближений и параллелей, образно усваивая себе явления окружающего мира, вливая в них свое содержание и снова их воспринимая очеловеченными. Язык поэзии продолжает психологический процесс, начавшийся на доисторических путях: он уже пользуется образами языка и мифа, их метафорами и символами, но создает по их подобию и новые. Связь мифа, языка и поэзии не

столько в единстве предания, сколько в единстве психологического приема, в *arte renovata forma dicendi* (Quint., IX, 1, 14): переход лат. *exstinguere* от понятия ломания (острия) к понятию тушения — и сравнение тембра голоса с кристаллом, который надломлен (Huysmans), древнее сопоставление: солнце=глаз и жемчужина=сокол народной песни — все это появилось в разных стадиях того же параллелизма.

Я займусь обзором некоторых из его поэтических формул.

Начну с простейшей, народно-поэтической, с <...> *параллелизма двучленного*. Его общий тип таков: картинка природы, рядом с нею таковая же из человеческой жизни; они вторят друг другу при различии объективного содержания, между ними проходят созвучия, выясняющие то, что в них есть общего. Это резко отделяет психологическую параллель от повторений, объясняемых механизмом песенного исполнения (*хорического* или *амебейного*) и тех тавтологических формул, где стих повторяет в других словах содержание предыдущего или предыдущих: *ритмический* параллелизм, знакомый еврейской и китайской поэзии, равно как и народной песне финнов, американских индейцев и др. Например [«Эдда»]:

Солнце не знало, где его покой,
Месяц не знал, где его сила,
Sól þat ne vissi hvar hon sali átti,
Máni þat ne vissi hvat hon megins átti.

(Voluspá, 5) (133)

Или схема четырехстрочной строфы, обычной в поэзии скальдов:

(Такой-то) король выдвинул свой стяг,
Обагрил свой меч (в таком-то месте),
Он обратил в бегство врагов,
Они (такие-то) побежали перед ним.

Либо Вейнемейнен «оставил по себе кантеле, оставил в Суоми прекрасный инструмент на вечную радость народу, (оставил) хорошую песню детям Суоми» («Калевала», руна 50).

Такого рода тавтология делала образ как будто яснее; распределяясь по равномерным ритмическим строкам, она действовала музыкально. К исключительно музыкальному ритмическому впечатлению спустились, на известной степени разложения, и формулы психологического параллелизма, образцы которого я привожу:

1 а Хилилася вишня
Від верху до кореня,
б Поклонися Маруся
Через стіл до батенька.

- 2 а Не хилися, явіроньку, ще ти зелененький,
 б Не журися, казаченьку, ще ти молоденький.
- 3 (Та вилетіла галка з зеленого гайка,
 Сіла-пала галка на зеленій сосні,
 Вітер повіває, сосенку хитає...).
- а Не хилися, сосно, бо й так мені тошно,
 б Не хилися, гілко, бо й так мені гірко,
 Не хилися низько, нема роду близько.
- 4 а Яблынка кудрява, куда нахинулась?
 Не сьма яблынка нахинулась,
 Нахинули яблынку буйные ветры,
 Буйные ветры, дробный дождик.
- б Мыладая Дуничка куды ўздумала?
 Ни змудрей, матушка, сама ведаишь:
 Прыпила мыладу ны горелычки,
 Русая косица — ина так пышла.
- 5 а Зялений лясочек
 К земле приклоніўся,
 б А что ж ты, парнишка,
 Холост, не женіўся?
- 6 а Ой білая паутина по тину повилась,
 б Марусечка з Ивашечком понялась, понялась. (134)

<...> Я коснусь лишь мимоходом явления <...> *многочленного параллелизма*, развитого из двучленного односторонним накоплением параллелей, добытых притом не из одного *объекта*, а из *нескольких*, сходных. В двучленной формуле объяснение одно: дерево склоняется к дереву, молодец льнет к милой, эта формула может разнообразиться в варьянтах одной и той же (175) песни: «Не красно солнце выкатилоси (вернее: закаталоси) — Моему мужу занеможилось»; вместо того: «Как во полюшке дуб шатается, как мой милый перемагається»; либо: «Как синь горюч камень разгарається, А мой милый друг размогається». Многочленная формула сводит эти параллели под ряд, умножает объяснения и вместе материалы анализа, как бы открывая возможность выбора:

Не свивайся трава со былинкой,
 Не ластися голубь со голубкой,
 Не свикайся молодец с девицей.

Не *два*, а *три* рода образов, объединенных понятием свивания, сближения. Так и в нашем № 3, хотя и не так ясно: хилится сосна от ветра, хилится галка, сидящая на ней, и я также хилюсь, печалюсь, потому что далек от своих. Такое одностороннее умножение объектов в одной части параллели указывает на бóльшую свободу движения в ее составе: параллелизм стал стилистическо-аналитическим приемом, а это должно было повести к уменьше-

нию его образности, к смешениям и перенесениям всякого рода. В следующем сербском примере к сближению: вишня — дуб: де-вушка — юнак, — присоединяется и третья: шелк — бумбак, устранимая в конце песни образы вишни и дуба:

Ој ти, вишња, вишњица!
Като ти се нагнула?
— А ја сам се нагнула
Ка бору зеленому.
А ти, млада дѣвојка,
К кому се привила?
— А ја сам се привила
К младому јунаку,
Кот ми се привија
И свила к бумбаку.
Лѣпа ти је та свила,
Још је лѣпша та мила,
Лип ти ли је та ј бумбак,
Још је лѣпши млад јунак,
Лѣпо ти је свилу ткат,
Још је лѣпши с милом спат,
Лѣпо ти је с свилом шит,
Још је лѣпше с милом бит.

Если наше объяснение верно, то многочленный параллелизм принадлежит к поздним явлениям народно-поэтической стилистики; он дает возможность выбора, эффективность уступает место анализу; это такой же признак, как накопление эпитетов или сравнений в гомеровских поэмах, как всякий плеоназм, останавливающийся на частностях положения. Так анализирует себя лишь успокаивающее чувство; но здесь же источник (176) песенных и художественных *loci communes*. В одной северно-русской заплачке жена рекрута хочет пойти в лес и горы и к синему морю, чтобы избыть кручины; картины леса и гор и моря обступают ее, но все окрашено ее печалью: кручины не избыть, и аффект ширится в описаниях:

И лучше пойду я с великой кручинушки
Я в темны лесушки, горюша, и дремучии...
И хоть в этих темных лесах дремучиих
И там от ветрышка деревца шатаются
И до сырой земли деревца да приклоняются,
И хоть шумят эты листочки зеленыи,
И поють да там ведь птички жалобнѣшенько,
И уже тут моя кручина не уходится...
И стать на горушки ведь мне да на высокии
И выше лесушка глядеть да по поднебесью,
Идут облачка оны да потихошеньку,
И в тумане пече красно это солнышко,

И во печали я, горюша, во досадушке,
 И уже тут моя кручина не уходится...
 И мне пойти с горя к синему ко морюшку,
 И мне к синему, ко славному Онегушку...
 И на синем море вода да сколыбается,
 И желтым песком вода да помутилася,
 И круто бьет теперь волна да непомерная,
 И она бьет круто во крутый этот бережок,
 И по камешкам волна да рассыпается,
 И уж тут моя кручина не уходится.

Это — эпический Natureingang, многочленная формула параллелизма, развитая в заплачку: вдова печалится, дерево клонится, солнце затуманилось, вдова в досадушке, волны расходились, расходилась и кручина.

Мы сказали, что многочленный параллелизм направляется к разрушению образности; <...> *одночленный* выделяет и развивает ее, чем и определяется его роль в обособлении некоторых стилистических формаций. Простейший вид одночленности представляет тот случай, когда один из членов параллели умалчивается, а другой является ее показателем; это — *pars pro toto*; так как в параллели существенный интерес отдан действию из человеческой жизни, которая иллюстрируется сближением с каким-нибудь природным актом, то последний член параллели и стоит за целое.

Полную двучленную параллель представляет следующая малорусская песня: зоря (звезда) — месяц=девушка — молодец (невеста — жених):

- а Слала зоря до місяця:
 Ой, місяце, товаришу, (177)
 Не заходь же ти раній мене,
 Изійдемо обое разом,
 Освіtimo небо и землю...
 б Слала Марья до Иванка:
 Ой, Иванку, мій сужений,
 Не сідай же ти на посаду,
 На посаду раній мене и т. д.

Отбросим вторую часть песни (б), и привычка к известным сопоставлениям подскажет вместо месяца и звезды — жениха и невесту. Так, в следующих сербских и латышской песнях павлин водит паву, сокол — соколицу (жених — невесту), липа (склоняется) к дубу (как молодец к девушке):

Paun šeta, vojno — Ie! na venčanje,
 S sobom vodi, vojno — Ie paunicu.
 Ide soko, vodi sokolicu,
 Blago majci! ztatna su jo j krila?

Украшай, матушка, липу,
Которая посреди твоего двора;
Я видел у чужих людей
Разукрашенный дуб.

(латышск.)

В эстонской свадебной песне, приуроченной к моменту, когда невесту прячут от жениха, а он ее ищет, поется о птичке, уточке, ушедшей в кусты; но эта уточка «обула башмачки». Либо: солнце закатилось: муж скончался; сл. олонекское причитание:

Укатилось великое желанье
Оно во водушки, желанье, во глубокии,
В дики темные леса, да во дремучии,
За горы оно, желанье, за толкучии.

В моравской песне девушка жалуется, что посадила на огороде фиалку, ночью прилетели воробьи, пришли парни, все поклевали, потоптали; параллель к знакомому нам символу «топтання» умолчана. Особенно интересны в нашем смысле песенки из Анна-ма: одночленная параллель, которая тотчас же понимается иносказательно: «иду к плантациям бетеля и спрашиваю рассеянно: поспели ли гранаты, груши и коричневые яблоки» (это значит: спросить у соседей, есть ли в таком-то доме девушка на выданье); «хотелось бы мне сорвать плод у этого лимонного дерева, да боюсь колючек» (подразумевается ухаживатель, боящийся отказа).

Когда в сербских песнях говорится о юнаке, ворвавшемся в среду врагов: *Kaka vatra izmedju nas dojde?* — либо Тале увозит *Anђелију* и глумится над соперником (178):

*Siv sokole, dje si doletio,
Da hoćes-li zdravo izletiti
I iznjeti tiku prepelicu?*

когда, обращаясь к девушке, Анакреон представляет ее в образе фракийского жеребенка, который косится на него и бежит, — все это отрывки сокращенных параллельных формул.

Выше было указано, какими путями из сближений, на которых построен двучленный параллелизм, выбираются и упрочиваются такие, которые мы зовем *символами*; их ближайшим источником и были короткие одночленные формулы, в которых липа стремится к дубу, сокол вел с собою соколицу и т.п. Они-то и приучили к постоянному отождествлению, воспитанному в вековом песенном предании; этот элемент предания и отличает символ от искусственно подобранного аллегорического образа: последний может быть точен, но не растяжим для новой суггестивности, потому что не покоится на почве тех созвучий природы и человека, на которых построен народно-поэтический параллелизм. Когда эти созвучия

явятся либо когда аллегорическая формула перейдет в оборот народного предания, она может приблизиться к жизни символа: примеры предлагает история христианской символики.

Символ растяжим, как растяжимо слово для новых откровений мысли. Сокол и бросается на птицу, и похищает ее, но из другого, умолчанного члена параллели на животный образ падают лучи человеческих отношений, и сокол ведет соколицу на венчанье; в русской песне ясен сокол — жених прилетает к невесте, садится на окошечко, «на дубовую причелинку»; в моравской он прилетел под окно девушки, пораненный, порубанный: это ее милый. Сокола — молодца холят, убирают, и параллелизм сказывается в его фантастическом убранстве: в малорусской думе молодой соколенок попал в неволю; запутали его там в серебряные путы, а около очей повесили дорогой жемчуг. Узнал об этом старый сокол, «на город — Царь-город налитав», «жалобно квыль-проквыль». Закручинился соколенок, турки сняли с него путы и жемчуг, чтобы разогнать его тоску, а старый сокол взял его на крылья, поднял на высоту: лучше нам по полю летать, чем жить в неволе. Сокол — казак, неволя — турецкая; соответствие не выражено, но оно подразумевается; на сокола наложили путы; они серебряные, но с ними не улететь. Сходный образ выражен в двучленном параллелизме одной свадебной песни из Пинской области: «Отчего ты, сокол, низко летаешь? — У меня крылья шелком подшиты, ножки золотом подбиты. — Отчего ты, Яся, поздно приехал? — Отец невырадливый, поздно снарядил дружину» (179).

<...> Загадка, построенная на выключении, обращает нас еще к одному типу параллелизма, который нам остается разобрать: к *параллелизму отрицательному*. «Крепок — не скала, ревет — не бык», говорится в Ведах; это может послужить образцом такого же построения параллелизма, особенно популярного в славянской народной поэзии. Принцип такой: ставится двучленная или многочленная формула, но одна или одни из них устраняются, чтобы дать вниманию остановиться на той, на которую не простерлось отрицание. Формула начинается с отрицания либо с положения, которое вводится нередко со знаком вопроса.

Не белая березка нагибается,
Не шатучая осина расшумелась,
Добрый молодец кручиной убивается.

Как не белая березонька со липой свивалась,
Как в пятнадцать лет девица с молодым свывалась.

Не березынька шатается,
Не кудрявая свивается,
Как шатается, свивается,
Твоя молода жена.

<...>

Что не бель в поле забелелася,
Забелелася ставка богатырская,
Что не синь в полях засинелася,
Засинелися мечи булатные. (185)

<...>

Отрицательный параллелизм встречается в песнях литовских, новогреческих, реже — в немецких; в малорусской он менее развит, чем в великорусской. Я отличаю от него те формулы, где отрицание падает не на объект или действие, а на сопровождающие их количественные или качественные определения: (187) не *столько*, не *так* и т. п. Так в «Илиаде» (XIV, 394), но в форме сравнения: с *такою* яростью не ревет, ударяясь о каменистый берег, волна, поднятая на море сильным дуновением северного ветра; *так* не воет пламя, надвигаясь с шипящими огненными языками; ни ураган <...> *как* громко раздавались голоса троянцев и данаев, когда с страшным кликом они свирепствовали друг против друга. Или в VII сестине Петрарки: «Не *столько* зверей таит морская пучина, не *столько* звезд видит над кругом месяца ясная ночь, не *столько* птиц водится в лесу, ни злаков на влажной поляне, *сколько* дум приходит ко мне каждый вечер» и т. п.

Можно представить себе сокращение дву- или многочленной отрицательной формулы в одночленную, хотя отрицание должно было затруднить подсказывание умолчанного члена параллели: не бывать ветрам, да повеяли (не бывать бы боярам, да понаехали): или в «Слове о полку Игореве»: не буря соколы занесе через поля широкие (галичь стады бежать к Дону великому). Примеры отрицательной одночленной формулы мы встречали в загадках.

Популярность этого стилистического приема в славянской народной поэзии дала повод к некоторым обобщениям, которые придется если не устранить, то ограничить. В отрицательном параллелизме видели что-то народное или расовое, славянское, в чем типически выразился особый, элегический склад славянского лиризма. Появление этой формулы и в других народных лириках вводит это объяснение в надлежащие границы; можно говорить разве о большом распространении формулы на почве славянской песни, с чем вместе ставится вопрос о причинах этой излюбленности. Психологически на отрицательную формулу можно смотреть, как на выход из параллелизма, положительную схему которого она предполагает сложившеюся. Та сближает действия и образы, ограничивая их парность или накапливая сопоставления: не то дерево хилится, не то молодец печалится; отрицательная формула подчеркивает одну из двух возможностей: не дерево хилится, а печалится молодец; она утверждает, отрицая, устраняет двойственность, выделяя особь. Это как бы подвиг сознания, выходящего из смутности сплывающихся впечатлений к утвержде-

нию единичного; то, что прежде врывалось в него, как соразмерное, смежное, выделено, и если притягивает снова, то как напоминание, не предполагающее единства, как сравнение. Процесс совершился в такой последовательности формул: человек: дерево; не дерево, а человек; человек, как дерево. На почве отрицательного параллелизма последнее выделение еще не состоялось вполне: смежный образ еще витает где-то вблизи, видимо, устраненный, но еще вызывая созвучия. Понятно, что элегическое чувство нашло в отрицательной формуле отвечающее ему средство выражения: вы чем-нибудь (188) поражены, неожиданно, печально, вы глазам не верите: это не то, что вам кажется, а другое, вы готовы успокоить себя иллюзией сходства, но действительность бьет в глаза, самообольщение только усилило удар, и вы устраняете его с болью: то не березынька свивается, то свивается, кручинится твоя молодая жена!

Я не утверждаю, что отрицательная формула выработалась в сфере подобных настроений, но она могла в ней воспитаться и обобщиться. Чередование положительного параллелизма, с его прозрачною двойственностью, и отрицательного, с его колеблющимся, устраняющим утверждением, дает народному лиризму особую, расплывчатую окраску. Сравнение не так суггестивно, но оно положительно.

На значение <...> *сравнения* в развитии психологического параллелизма указано было выше. Это уже прозаический акт сознания, расчленившего природу; сравнение — та же метафора, но с присоединением (частиц сравнения?), говорит Аристотель (Rhet. III, 10); оно более развито (обстоятельно) и потому менее нравится; не говорит: это=*то-то*, и потому ум не ищет и *этого*. — Пояснением может служить пример из 6-й главы: *лев* (= Ахилл) ринулся — и Ахилл ринулся, *как лев*; в последнем случае нет уравнивания (это=*то-то*) и образ льва (*то-то*) не останавливает внимания, не заставляет работать фантазию. В гомеровском эпосе боги уже выделились из природы на светлый Олимп, и параллелизм является в формах сравнения. Позволено ли усмотреть в последнем явлении хронологический момент, — я сказать не решаюсь.

Сравнение не только овладело запасом сближений и символов, выработанных предыдущей историей параллелизма, но и развивается по указанным им стезям; старый материал влился в новую форму, иные параллели укладываются в сравнение, и наоборот, есть и переходные типы. В песне о вишне, например, к параллели: вишня и дуб=девушка: молодец третье сближение пристраивает уже как сравнение (Кат се привија — И свила к бумбаку) (189).

<...> Метафора, сравнение дали содержание и некоторым группам *эпитетов*; с ними мы обошли весь круг развития психологи-

ческого параллелизма, насколько он обусловил материал нашего поэтического словаря и его образов. Не все, когда-то живое, юное, сохранилось в прежней яркости, наш поэтический язык нередко производит впечатление детритов, обороты и эпитеты полиняли, как линяет слово, образность которого утрачивается с отвлеченным пониманием его объективного содержания. Пока обновление образности, колоритности остается в числе *pia desideria*, старые формы все еще служат поэту, ищущему самоопределения в созвучиях, или противоречиях природы; и чем полнее его внутренний мир, тем тоньше отзвук, тем большею жизнью трепещут старые формы.

«Горные вершины» Гёте написаны в формах народной двучленной параллели:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch.
Die Vögelein schweigen im Walde;
Warte nur, balde
Ruhest du auch!

Другие примеры можно найти у Гейне, Лермонтова (194), Верлена и др.; «песня» Лермонтова — сколок с народной, подражание ее наивному стилю:

Желтый лист о стебель бьется
Перед бурей,
Сердце бедное трепещет
Пред несчастьем;

если ветер унесет мой листок одинокий, пожалеет ли о нем ветка сирая? Если молодцу рок судил угаснуть в чужом краю, пожалеет ли о нем красна девица?

Одночленную метафорическую параллель, в которой смешаны образы двучленной, человек и цветок, дерево и т. п., представляет гейневское: «Ein Fichtenbaum stent einsam» и, например, Ленау:

Wie feierlich die Gegend schweigt!
Der Mond bescheint die alten Fichten,
Die sehnsuchtsvoll zum Tod geneigt
Den Zweig zurück zur Erde richten.

Подобные образы, уединившие в формах внечеловеческой жизни человеческое чувство, хорошо знакомы художественной поэзии. В этом направлении она может достигнуть порой конкретности мифа.

У Ленау (Himmelsstrasse) облака — думы:

Am Himmelsantlitz wandert ein Gedanke,
Die düstre Wolke dort, so bang, so schwer.

(Сл. Фофанов, «Мелкие стихотворения»: «Облака плывут, как думы, Думы мчатся облаками»). Это почти антропоморфизм «Голубиной книги»: «наши помыслы от облац небесных», но с содержанием личного сознания. День разрывает покровы ночи: хищная птица рвет завесу своими когтями; у Вольфрама фон Эшенбаха все это слилось в картину облаков и дня, пробившего когтями их мглу: *Sine klawen durch die wolken sint geslagen*. Образ, напоминающий мифическую птицу — молнию, сносящую небесный огонь; недостает лишь момента верования.

Солнце — Гелиос принадлежит его антропоморфической поре; поэзия знает его в новом освещении. У Шекспира (сонет 48) солнце — царь, властелин; на восходе он гордо шлет свой привет горным высям, но когда низменные облака исказят его лик, он омрачается, отводит взор от потерянного мира и спешит к закату, закутанный стыдом. У Вордсворта это (195) — победитель темной ночи (*Hail, orient conqueror of gloomy night*). Напомню еще образ солнца — царя в превосходном описании восхода у Короленка («Сон Макара»): «Прежде всего, точно первые удары могучего оркестра, из-за горизонта выбежало несколько светлых лучей. Они быстро пробежали по небу и потушили яркие звезды. И звезды погасли, а луна закатилась. И снежная равнина потемнела. Тогда над нею поднялись туманы и стали кругом равнины, как почетная стража. И в одном месте, на востоке, туманы стали светлее, точно воины, одетые в золото. И потом туманы заколыхались, и золотые волны наклонились долу. И из-за них вышло солнце, и стало на их золотистых хребтах, и оглянуло равнину. И равнина вся засияла невиданным, ослепительным светом. И туманы торжественно поднялись огромным хороводом и разорвались на западе и, колеблясь, понеслись кверху. И Макару казалось, что он слышит чудную песню. Это была как будто та самая, давно знакомая песня, которою земля каждый раз приветствует солнце».

Рядом с этим оживают в поэзии древнейшие представления, вроде солнце — глаз, лик Божий (например, в Ведах) и т. п. Rückert говорит о золотом древе солнца (*Blüht der Sonne goldner Baum*), Julius Wolf о древах света — лучах восходящего солнца, веером рассеянных на востоке; ни тот ни другой не знал либо не припомнил мифа о солнечном или световом дереве, но они видели его сами, это такая же образная апперцепция явлений внешнего мира, которая создала старые мифы. Золотой, ширококрылый сокол витает над своим лазурным гнездом (*Denn der goldne Falke, breiter Schwingen, Überschwebet sein azurnes Nest*): так изображает восход солнца одна восточная песенка, пересказанная Гёте. У Гейне (*Die*

Nordsee, 1-er Cyclus: Frieden) солнце — сердце Христа, гигантский образ которого шествует по морю и суше, все благословляя, тогда как его пылающее сердце шлет миру свет и благодать (196). <...>

Где-то вдали слышится наивная кантилена нашего стиха о «Голубиной книге»: «Наши кости крепкие от камня, кровь-руда наша от черна моря, солнце красное от лица Божьего, наши помыслы от облац небесных».

Итак: метафорические новообразования и — вековые метафоры, разработанные наново. Жизненность последних или их обновление в обороте поэзии зависит от их емкости по отношению к новым спросам чувства, направленного широкими образовательными и общественными течениями. Эпоха романтизма ознаменовалась, как известно, такими же архаистическими подновлениями, какие мы наблюдаем и теперь. «Природа наполняется иносказаниями и мифами, говорит R  mi по поводу современных символов; вернулись феи; казалось, они умерли, но они только спрятались, и вот они явились снова» (197).

Вопросы и задания

1. На чем основан психологический параллелизм и в чем его принципиальное отличие от сравнения (и других тропов)?
2. Назовите основные типы параллелизма, проанализируйте внешнюю и внутреннюю форму и историческую семантику каждого из них.
3. Как совершается, по А. Н. Веселовскому, переход от параллелизма к тропам — сравнениям и метафорам?
4. Какие следы психологического параллелизма видит Веселовский в современной поэзии?
5. В чем состоит значение открытия Веселовского для создания истории форм образности?
6. Знакомы ли вам работы других авторов, посвященные данной проблеме? В чем сходство и отличие их подхода от подхода Веселовского?

А. А. ПОТЕБНЯ

О НЕКОТОРЫХ СИМВОЛАХ В СЛАВЯНСКОЙ НАРОДНОЙ ПОЭЗИИ¹

Слово выражает не все содержание понятия, а один из признаков, именно тот, который представляется народному воззрению важнейшим. Приняв за данное известное число корней, равное

¹ Потебня А. А. Слово и миф. — М., 1989. — С. 285—289.

числу основных представлений в известной семье языков, мы можем предположить, что ход лексического развития состоит приблизительно в следующем. Новые понятия, входя в мысль и язык народа, обозначались звуками, уже прежде имевшими смысл, и основанием при этом служило единство основных признаков в новых и прежде известных понятиях. Так как в природе нет полного сходства, то известный признак в каждом новом слове получал особенные оттенки, независимые от вносимых суффиксом, и звук, сживаясь с новым понятием, тоже изменял первоначальное значение. Новые слова роднились уже со словами не первичного, а позднейшего образования и, в свою очередь, удалялись от первого значения признака. Так, вместе с лексическим ростом языка затемнялось первоначальное впечатление, выраженное словом, подобно тому, как теряли и теряют смысл грамматические формы по мере удаления от времени полного своего развития. Но жизнь языка состоит не в одной только утрате изобразительности и грамматической стройности: язык в настоящем своем виде есть столько же произведение разрушающей, сколько и воссозидающей силы. Соответственно замене обветшавших звуков и форм новыми собственным смысл слова поддерживается в памяти народной сопоставлением этого слова с другим, имеющим сходное с ним основное значение. Отсюда постоянные эпитеты и другие тавтологические выражения, например, *белый свет, ясный-красный, косу чесать, думать-гадать*. Та же потребность восстанавливать забываемое собственное значение слов была одною из причин образования символов. Близость основных признаков, которая видна в постоянных тождесловных выражениях, была и между (285) названиями символа и обозначаемого предмета. Калина стала символом девицы потому же, почему девица названа *красною*, по единству основного представления огня — света в словах: *девица, красный, калина*. На основании связи символов с другими эпическими выражениями можно бы называть символами и те предметы и действия, которые, изображая другие предметы и действия, насколько при этом не одухотворяются. Зная, например, что гниение обозначается в языке огнем, можно бы огонь назвать символом гниения.

По мере [того] как забывается упомянутое соответствие между значением корней слов объясняемых и объясняющих, ослабляется и связь между ними: постоянные эпитеты и прилагательные переходят к словам, которые означают то же понятие, но по другому признаку. Так, в выражении «черные грязи» прилагательное не имеет ничего общего с корнем *гряз* — *гржз*, по которому было бы приличнее назвать грязи топучими, что и встречаем в произведениях народной поэзии; «черный» перешло, вероятно, к слову «грязь» от другого слова, например, от слова *кал*, выражающего впечатление черного цвета.

В тех способах выражать символ, какие застаем в народной поэзии, видно то же стремление к потере изобразительности слова и связи поэзии с языком. Простые формы сменяются сложными, но не заменяются ими вполне. Главных отношений символа к определяемому три: сравнение, противоположение и отношение причинное.

а) Сравнение выражается в народной поэзии или так, что символ вполне соответствует своему предмету, или так, что между тем и другим полагается некоторое различие. В полном сравнении символ является то приложением (*конь — сокол*), то обстоятельством в творительном падеже (*зегзицею кычеть*), то развитым предложением. В последнем случае сравниваемое может подразумеваться или быть развито до такой степени, как и символ. Примером первого может служить песня Краледворской рукописи: «*Ach ty róže, krasna róže! Čemu si rano rozkwetla, rozkwetawši pomrzla, pomrzawši uswědla, uswědewši opadla?*» — и вслед за тем слова девицы, которая сравнивается с розою; примером второго — двустийше: «*Грушице моя! чом ти не зеленая? Милая моя! чом ти не веселая?*», в котором каждому слову первой половины соответствует слово второй (286).

Символ как приложение сливается с обозначаемым в одно целое, а творительный падеж напоминает превращения: то и другое может быть отнесено к тому времени, когда человек не отделял себя от внешней природы. Сравнительно позже появился параллелизм выражения; он указывает на затемнение смысла символов, потому что если эти последние понятны, то и объяснять их незачем. Еще более поздним кажется выражение символа в виде полного или сокращенного придаточного предложения с сравнительным союзом (например, в Краледворской рукописи: «*jako zoga, jako luna*»): присутствие союза доказывает, что между сравниваемыми предметами ставится большое различие, и напоминает приемы искусственного языка.

Форм отрицательного сравнения тоже несколько. В сербских песнях довольно часто употребляется такой оборот: предпосылается символ в виде положения или вопроса и вслед за тем отрицается, а на место его ставится обозначаемый предмет, например: «*Надви се облак изнад дјевојак'; То не био облак изнад дјевојак', Већ добар јунак тражи дјевојак'*» <...>; «*Шта се сјаји кроз гору зелену? Да л'је сунце, да л'је јасан месец? Нит'је сунце, ни ти јасан месец, Већ зет шури на војводство дође*» <...>. Сербские, а особенно великорусские песни опускают сравнение положительное и начинают с отрицания: «не ...а». Без сомнения, такое сравнение с отрицанием предполагает положительное, а потому новее последнего.

б) Противоположение символа предмету не чуждо великорусским песням, но, если не ошибаюсь, чаще встречается в малорусских. Обыкновенная форма такая же, как и в развитом положительном сравнении, и отношение сопоставленных предложе-

ний при отсутствии союза может быть легко принято за сравнительное, как, например, в следующих местах: «Над горою високою голуби літають: я роскоши не зазнала, а літа минають» <...>; «Ой гиля, гиля, сизі голубоньки, на високе літання: Та уже важко, моє серденько, та з тобою горювання» <...>; «Ой із-за горі, із-за кручі орли вилітають: Не зазнаю я роскоши, — вже й літа минають» <...>. Высокое летанье птиц имеет смысл ничем не стесняемой свободы; чешское *bujeti*, польское *bijać*, русское *ширять*, *парить* значат не только высоко, но и привольно летать. Такому ширянью противопоставляется горе, стесненное положение человека (287), отсутствие роскоши, то есть раздолья, свободы, что, разумеется, предполагает сравнение счастливого человека с высоко летящею птицею. И этот прием позже сравнения. Кроме сложности формы, можно думать так и потому, что в противоположении таится мысль о равнодушии природы к страданиям человека, о разладе последнего с действительностью, мысль естественная в устах современного нам поэта, но слишком печальная для первобытной эпической поэзии.

с) Причинное отношение тоже рождается из сравнения. Так, во многих народных медицинских средствах можно распознать символы выздоровления или болезни: пораженное сибирскою язвою место очерчивают выпавшим из сухой сосны сучком, чтобы уроки, призоры и проч. посухали, как сучья и корни у сухой сосны; рожу лечат высеканьем огня и прикладыванием красного сукна на больное место, потому что рожа сближается в языке с огнем и красным цветом. Вообще символизм доживает свой век в подобных сложных формах; он долго живет в приметах, симпатических леченьях и других предрассудках, после того как исчезнет в высших формах народной поэзии.

Так как символизм есть остаток незапамятной старины, то встретить его можно преимущественно там, где медленнее происходит отделение мысли от языка, куда медленнее проникает новое. Как ни стары иные былины, песни юнацкие, все же они, с немногими исключениями, всем своим содержанием относятся ко временам историческим. Жизнь, в них изображенная, есть жизнь столкновения и борьбы народов, жизнь прогресса, быстро приводящая в забвение старину и воссоздающая ее в новых формах. Вообще мысль мужчины шире, подвижнее, изменчивее в силу новых входящих в нее стихий, чем мысль женщины, заключенной в кругу медленно изменяющегося домашнего быта, более близкой к природе и неподвижному разнообразию ее явлений. Женщина — преимущественно хранительница обрядов и поверий давно застывшего и уже непонятного язычества. Оттого связь с языком и символизм, характеризующие женские песни, встречаются в мужских в гораздо меньшей степени. Символизм находится в обратном отношении к силе посторонних влияний, а потому он необ-

ходимее и яснее у русских и сербов, чем в песнях чехов, лужичан, хорутан, поляков. Эстетическое достоинство произведений народной (288) поэзии падает вместе с символизмом и от тех же причин, между прочим, от уменьшения числа людей, для коих язык и произведения народной словесности — главные средства развития. Правда, превосходные сербские исторические песни и некоторые малороссийские думы доказывают, что и при отсутствии символов возможны высокие народные произведения, если между классами народа нет резкого различия и если вся масса народа достигнет известной степени воодушевления; но воодушевление пройдет, масса народа разъединяется, и снова начинается процесс падения народной словесности.

В настоящее время многие малороссийские песни, еще прекрасные по частностям, не представляют никакого внутреннего единства. Они, очевидно, механически сшиты из отдельных двустушии и четверостишии, которые встречаются в других песнях, поются и сами по себе. Одни из этих коротких песенок — параллельные выражения с правильно употребленным символом; в других символ поставлен случайно, по привычке; в третьих опущен символ или его объяснение, которое было бы вовсе не лишним. Польские краковяки, кажется, были прежде параллельными выражениями, как малорусские «уличные» и «коломыйки», но теперь представляют гораздо большую степень разложения, чем эти последние (289).

Вопросы и задания

1. Как происходят, по А. А. Потебне, утрата и обновление образности языка? Что вы знаете из других его работ о понятиях «содержание», «внешняя форма», «внутренняя форма» в языке и художественном произведении?
2. Как понимает Потебня символ? Чем отличается его подход к символу от подхода А. Н. Веселовского?
3. Каковы основные формы отношения символа к предмету, по Потебне?
4. Чем отличается понимание сравнения у Потебни от трактовки этого тропа у Веселовского?
5. В чем историческая семантика символа-приложения и обстоятельства в творительном падеже, по Потебне?
6. Как понимает Потебня «параллелизм выражения»? Какому типу образа у Веселовского соответствует эта образная форма, и в чем различие их интерпретаций у двух ученых?
7. Как трактует Потебня противопоставление и причинное отношение символа к предмету?
8. Попытайтесь сформулировать, в чем состоит сходство и различие подходов Веселовского и Потебни к истории образа? Каковы сильные и слабые стороны каждого из них? Какой из этих подходов вы считаете более перспективным и почему?

ОБРАЗ И ПОНЯТИЕ

Метафора. Трагедия. Эстетические проблемы¹

Теоретическое значение античной (греческой) литературы в том, что она первая в мировой истории литератур стала искусством. Но эта литература далеко не обладала законченными формами, которые ей впоследствии стали приписывать. В Греции еще только начинает слагаться художественная система. Вся та образность, которая содержится внутри античной литературы, имела за собой тысячелетнюю давность в до-художественном состоянии. Однако в греческой литературе эта образность впервые начала приобретать эстетические качества, и то самое, что не имело никакой поэтической функции за пределами греческой литературы, в ней самой стало получать черты поэтических форм. Это сказалось на всем характере греческой литературы, и «эстетическая генетичность» (особенности, вызванные рождением художественной функции) сделалась основой всего ее своеобразия.

Античное словесное «мусическое» искусство мы называем литературой условно. Так вот, анализируя эту «литературу», мы находим в ней целую систему такой мысли, которая уже не имеет для нее действительного значения, но в то же время не может быть из нее убрана без того, чтоб эта литература не уничтожилась. Нужно сказать сильнее: этой, уже больше не действительной системе мысли греческая литература и обязана своим бытием как своей органике. Новая система мысли выросла непосредственно из нее и находилась в безусловной зависимости от нее, так что в отличие от всех других, более поздних литератур целое греческой литературы было двойственно-едино.

Эту семантически недействительную систему мысли легко и обозначить и назвать. Она представляет собой мифологическую образность. Конкретность — ее природа.

Обширная научная литература XIX и XX веков показывает, что античные отвлеченные понятия, несмотря на всю их новизну и полную перестройку смыслов, не только восходили к конкретным образам, но и продолжали сохранять эти образы внутри себя и опираться на их семантику. Мифологические образы стали исчезать не потому, что люди перестали верить в мифы, а (232) оттого, что в самом образе, отражавшем структуру человеческого познания, раздвинулись границы между тем, что образ хотел передать, и способами его передачи. В этом отношении история антич-

¹ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. — М., 1998. — С. 232—248, 260—261, 576—584.

ных идеологий представляет собой историю преодоления конкретно-образной стихии. Греция начинает этот процесс, Рим завершает.

Новая форма мысли, получающая становление непосредственно из мифологической образности, характеризуется отвлеченностью. Это мышление понятиями.

Мифологический образ (предметное, чувственное мышление) и понятие (отвлеченное мышление) — два метода мировосприятия, исторически различные, имеющие свои датировки. И образ — логическая познавательная категория; но ее сущность в том, что образная мифологическая мысль не отделяет познающего от познаваемого, явление (предмет) от его свойства. Понятие же «отвлекает», то есть ограничивает, от явлений их свойства («признаки»), представляемое от представляющего. Эти два метода познания различали и сами греки. Один, конкретный, соответствовавший «образу»..., другой, отвлеченный. <...> Конкретное мышление так и получило впоследствии название чувственного или даже эмоционального (например, в марксистской логике, не знакомой с достижениями новой науки о первобытном мышлении, с этнографией и научной фольклористикой). Но это неприятная ошибка. Эмоциональное мышление — неправильный, ненаучный термин. И конкретное, субъектно-объектное мышление тоже является логическим, но не вызванным какими-то «эмоциями»: куда как старо былое деление на «разум», «волю» и «чувство». Греки правильно разграничивали два различных метода миропознания. Но мы должны добавить к этому, что и в основе умозрения тоже лежало восприятие чувственного мира, а познание через органы чувств всегда представляло собой семантику, то есть мысль. Разница между образом и понятием — это разница между конкретным и отвлеченным мышлением. С этой оговоркой деление греков остается в силе.

Хотя мифологический образ и понятие — различные средства миропознания, на известном историческом этапе они взаимно обуславливали друг друга. Античность была той эпохой, в которой понятия возникали, создавались и шли в рост. Но мы не видим там «вылущенных», чистых отвлеченных понятий, которые наследовали бы отмершим чувственным образам. Напротив, весь материал Греции показывает, что первоначальные понятия возникали не в виде отвлеченных категорий, преодолевших (233) чувственность мифологического образа, а как раз наоборот, в виде тех же чувственных категорий, лишь изменивших свою функцию. Я не знаю, как шел процесс образования понятий на Древнем Востоке, но в Греции понятия рождались как форма образа, и их отвлеченность заключала в себе еще не снятую конкретность.

Получая становление непосредственно из чувственного (даже больше того, из зрительного) образа, античное понятие пред-

ставляло собой тот же конкретный образ, но в новой сущности — в отвлеченной. В этом моменте возникновения... в моменте их противоречивого симбиоза, то есть в познании отвлеченного через чувственное, объективно зарождался и художественный образ, верней было бы сказать, что античные понятия возникали в категориях художественных образов.

Но что значит, что античные понятия получали становление как образы с отвлеченной функцией? Я имею в виду метафору и ее переносные смыслы. Античные понятия складывались в виде метафор — как переносные, отвлеченные смыслы смыслов конкретных. Но метафора не была готовой величиной и не создавалась сразу. Она имела свой исторический путь и тот процесс становления, начало которого протекало как раз в античности. Ее переносность начиналась в архаический период Греции с перенесения конкретных смыслов на отвлеченные, а завершалась уже в новые времена понятийной «фигуральностью».

Но все античные конкретные образы представляли собой компактную семантическую систему. Куда же она девалась при образовании понятий? В том-то и дело, что никуда. Она оставалась в нетронутom виде. Прежняя мифологическая семантика образов получала отвлеченный смысл, но этот отвлеченный смысл одновременно и подсказывался мифологической семантикой в качестве материала для отвлечения, и придавал этой семантике совершенно новый характер в отношении смысла. Вот почему мы наталкиваемся на эту семантику во всех античных понятиях с большей или меньшей силой ее смыслового преобладания.

Для мифологического образа была характерна бескачественность представлений, так называемый полисемантизм, то есть смысловое тождество образов. Это явление объяснялось слитностью субъекта и объекта, познаваемого мира и познававшего этот мир человека. Конкретное мышление, вызывавшее мифологическое восприятие мира, было таково, что человек мог представлять себе предметы и явления только в их единичности, без обобщения, и в их внешнем, физическом наличии, без проникновения в их качества. Мы и называем такие мифологические представления «образами» в силу их конкретности (234) (предметности) в отличие от понятий, которые «отвлекают» качество предметов от самих предметов и дают этим предметам умозрительный характер.

В прежнем мифологическом мышлении «свойство» предмета мыслилось живым существом, двойником этого предмета (говоря словами Потебни, признак мыслился вместе с субстанцией). Мифологически мир представлялся раздвоенным на тождественных двойников, из которых один обладал «свойством», а другой не обладал. Эти образы служили выражением самых основных, но и самых суммарных представлений человека о смене жизни и смерти. «Свойство» соответствовало подлинности, известной сущнос-

ти, лежавшей в основе предмета, то есть жизни; напротив, двойник без «свойства» был только внешним «подобием» подлинного и означал мнимость, то есть смерть.

Предпосылки такого миропонимания вызывались гносеологическими причинами — отсутствием качественных определителей, суммарностью и тождественностью представлений. Суммарность и тождественность заставляли делить мир на два противопоставленных явления, между собой общих, — жизнь и смерть, тепло и холод, свет и мрак и т.д. Они персонифицировались в двух «подобных» одно другому существах. Одно из них (положительное начало) представляло собой «свойство», а другое существо (отрицательное начало) — лишь его конкретное «подобие», внешний вид без «свойства».

Такое разделение на два тождественных и одинаково конкретных начала подвергалось понятийной переработке. Дело в том, что при образовании понятий решающую познавательную роль сыграло разграничение субъекта и объекта. Оно раздвигало и преобразовывало видение мира, отделяло познающего человека от познаваемой действительности, вносило отличие между действительными и подчиненными действию началами (активного от пассивного, вещи от ее свойства, времени от пространства, результата от причины). Как только «я» отделилось от «не-я», предметы потеряли прежнее, якобы субстанционально присущее им «свойство» и двойники оказались разобщены. Понятие обратило свойства предмета в умозрительную категорию. Отвлекая черты предмета от самого предмета и сопоставляя эти черты, оно внесло наряду с отождествлением и уподоблением новую категорию отличительности. Двойники — вещи, стихии и существа получили отдельное отвлеченное качество и раздельное бытие, распавшись и между собой, и внутри себя. Так, уже в древнейшем эпосе, в гомеровском, бывшие герои-двойники сделались различными существами. Хотя у Гомера еще нет понятийно-обобщенных сил природы, «воды», «огня», «деревьев», «зверей», а все еще имеются конкретные и единичные (так сказать, однократные) (235) Посейдоны, Гефесты, Афродиты, Геры, но Ахилл и Патрокл уже отделены и качественно различны, и Гектор разнится от Аполлона, Пенелопа — от Афины, Одиссей — от Антиноя. Точно так же и в балагане ошутительно раздвоение на «похожие» друг на друга вещи и существа, вызывающие своим «наружным сходством» два ряда схожих событий. В этом сказывается понятийная переработка старых образов.

Отделение субъекта от объекта было длительным процессом, продолжавшимся еще и в начале античности. Сперва оно носило форму восприятия субъекта в категориях объекта и перенесения объекта на субъект. Объект продолжал сохранять конкретность (мифический мир), субъект был нов, не полностью открыт и стро-

ился по объекту. Античное сознание долго воспринимало себя сквозь «не-я», и это послужило познавательным основанием для образования религии. Античный человек мыслил пантеистически, понимая даже свою личную жизнь как проявление воли божества. Слагая песни, он относил их авторство за счет богов. Выражая свои состояния в лирике, он пел себя посредством показа чужих состояний и вводил для этого мифический персонаж. Он создал особый жанр — трагедию, чьими средствами излагал свои взгляды, но ни в чем не обнаруживал своего физического присутствия. Такое мировосприятие особенно проявлялось в архаический период Греции, когда ведущими жанрами искусства служили архитектура и ваение. В эту эпоху создавались жилища богов и статуи богов. Человек не видел себя. Субъективное могло быть понято только через объективное. И потому, в сущности, все греческое искусство оказалось «человечным». Что бы оно ни изображало, в нем рождался, сквозь объективное, человек.

Если б понятия пришли на смену уже отжившим мифологическим образам, если б сперва были образы, а потом понятия, мы имели бы перед собой картину такого отвлеченного мышления, которое могло появиться не раньше новых веков. История познания шла, однако, иначе. Античность показывает, как содержание старых мифологических образов обращалось в фактуру нарождавшихся понятий. То, что образ не исчез, а остался внутри понятия, да еще в формально неприкосновенном виде и с не полностью снятой конкретностью, указывает, что ранние античные понятия и были образами, лишь изменившими свою основную функцию. Этим объясняется и тот факт, что новые понятийные явления нарекались старой образной лексикой, то есть отвлеченное обозначалось конкретным (например, закон — «пастибищем», (236) страдание — «родильными болями» и многое другое). Мифологическое восприятие явлений в виде двух тождественных противоположностей сохраняется в понятии только структурной стороной своей семантики. Но его познавательное содержание изменяется. Понятие разбивает эти два тождества, оставляя за ними одну внешнюю общность, но вводит качественную оппозицию подлинного и кажущегося. Явления начинают делиться на реально существующие и на внешне «уподобленные» реальным, на призрачно существующие явления. В античном понимании все «кажущееся» есть не голый мираж, а внешний аспект реально существующего, разновидность той же (говоря нашими, современными терминами) реальности. Но это еще не все. То, что «кажется», служит точной копией «подлинного» и его слепком, основанным на полном «схождении» с действительностью. Ранняя античная мысль в силу господства конкретных понятий относилась всякую призрачность к миру протяженности. Вот такой слепок-подобие, вот та-

кой призрак действительности и представлял собой античный «образ» (imago). Такой «образ» был заложен на понятии «подражания» (мимезиса), понимаемого как подражание конкретное, а не иллюзорное, как подражание действительности в действительности (ср. у древних индийцев «мир Сансары», где царили иллюзии, то есть миражи, и зло, противостоявшие миру истины и добра). Теория внешних отображений и слепков занимала в античности большое место. Объект превалировал над субъектом, делая всю область человеческого действия гносеологическим микрокосмом, мнимым по существу, но «подражавшим» подлинному макрокосму. Мимезис преодолевал тот дуализм, который так был силен у многих народов Древнего Востока, не создавших своей художественной системы. Антиномии бытия и небытия, добра и зла, истины и фикции получили в античности гносеологическое примирение в теории мимезиса. Мир имел «сущность» и «вид». Видом служил «образ». То, что он не складывался свободным вымыслом человека, а имел полное внешнее выражение подлинной сущности, подчиняло его «истине», делало аспектом ее и вместе с ней составляло единое неделимое целое.

Рост понятий и усиление отвлеченности, преодолевавшей конкретность мифологической мысли, приводят к важным изменениям в концепции иллюзии. Появилось наряду с прежней антитезой «сущности» и «видимости» осознанное отличие между миром протяженности и миром мышления. Теперь «кажущееся» получало новые черты: оно не только противопоставлялось «подлинности», но и становилось категорией воображения, «видимостью» в умственном отношении. Однако путь такого осознания был труден и длинен. Пока он совершался в эстетических (237) теориях античности, художественная практика приходила к нему на деле. Античность, впрочем, так и не выработала термина «иллюзия», который показал бы ее новые черты (у римлян «иллюзия» значит осмеяние, у греков ее заменяет «обман»); самое «воображение» еще долго понималось в конкретном смысле, как «отпечаток» в душе <...> (238).

В античном художественном сознании все виды «кажущегося» представляются иллюзорностью. Самая категория иллюзии еще носит наивный характер, с сильным оттенком неизжитой конкретности. Недостоверность, присущая воображению, делается основным признаком иллюзии.

С возникновением художественного мышления начинается конструирование «образа» мира, уже осознанно иллюзорного по своей природе. Он соответствует в воображении всем видимым формам действительности. Чем древнее античное искусство, тем «образ» более привязан к своему оригиналу и тем тщательнее он стремится ему следовать. Пластика рождается как мимезис человеческому телу, эпос же идет еще дальше в этом отношении: в нем «образ» еще ближе к зримой, предметной действительности. На-

против, чем поздней эпоха, тем глубже понятийный отход «образа» от «буквальности» мимируемого им оригинала. В зрелом, классическом искусстве Греции — в трагедии — уподобительность «образа» направлена не на «копирование» действительности (поэтому она уже не «реалистична», как был «реалистичен» гомеровский эпос), а на то, чтоб представить в явлениях именно скрытую их сторону, зрению невидимую. Понятия требуют отбора черт, отвлечения от предметности; понятия вызывают обобщение и качественную оценку; в классический период Греции — в трагедии — художественный образ пользуется конкретными, видимыми формами внешней действительности только как фактурой отвлеченных проблем этики и поэтического иносказания. Образ перестает гнаться за точностью передаваемого, но ставит во главу угла интерпретационный смысл. Он «иначе рассказывает» то, что видит, и передает конкретность так, что она обращается в свое собственное иносказание, то есть в такую конкретность, которая оказывается отвлеченным и обобщенным новым смыслом.

Это объективно породило возникновение так называемых переносных смыслов — метафору. Прежнее тождество смыслов оригинала и его передачи заменилось только иллюзией такого (239) тождества, то есть «кажущимся» воображению тождеством. Формально смысловое тождество оригинала и его передачи в «образе» оставалось точным. Но на самом деле иллюзия вносила свое «как будто бы» в образную передачу, и точность обращалась в заведомую недостоверность — в то же самое по форме, но с новым содержанием.

Прежде, к примеру, «ходить вокруг» значило буквально совершать круговой ход. В метафоре те же самые слова имеют переносное значение. Когда Креонт у Софокла говорит стражу, что тот «ходит вокруг», он имеет в виду вовсе не буквальное круговое хождение, но нечто, заведомо не имеющее ничего общего с точным, прямым смыслом своих собственных слов, — он имеет в виду именно другое их значение, только кажущееся буквальным, но на самом деле отвлеченное и обобщенное, — переносное, иносказательное значение («ты ходишь вокруг и затемняешь дело»). И когда страж говорит Креонту, что «краткий путь становился долгим», он имеет в виду и ту действительную дорогу, которую ему надлежало пройти до царского дворца, и путь сомнений, «путь» в переносном смысле. В иллюзорном преломлении «путь», «ходьба» принимают значение «кажущихся» дорог и хождений, «как будто бы» настоящих, но на самом деле совершенно иных, только воображаемых сознанием, заключающих в себе другое значение, нисколько не буквальное. Переносные смыслы и явились объективным результатом «перенесения» смысловых черт с одного предмета на другой, не идентичный первому, но уподобленный ему только иллюзорно.

Перенесение не могло бы возникнуть, если б тождество конкретное и реальное («путь», действительно соответствующий дороге) не должно было превращаться в тождество, кажущееся и отвлеченное («путь» в смысле «хода мыслей»). Метафора возникала сама собой, объективно, как форма образа в функции понятия. Чтоб появиться, ей нужно было одно условие: два тождественных конкретных смысла должны были оказаться разорванными и один из них продолжал бы оставаться конкретным, а другой — его собственным переложением в понятия.

Античность и дает нам именно такой вид метафоры. Мифологическое тождество семантик тут еще налицо; но именно здесь конкретная мысль начинает двигаться в сторону будущей абстракции. Без наличия семантических тождеств — без изучения мифологической семантики — мы никогда не могли бы установить самой своеобразной черты античной метафоры — возможности ее базирования на таких двух смыслах, которые и равны и различны («путь» в конкретном понимании и «путь» в переносном понимании). Впоследствии любая метафора характеризуется «фигуральностью» смыслов. Но между античной и последующей метафорой имеется принципиальная разница (240).

Гносеологическая предпосылка античной переносности имеет одну особенность, которая специфицирует все античные переносные смыслы: под античным перенесением обязательно должно лежать былое генетическое тождество двух семантик — семантики того предмета, с которого «переносятся» черты, и семантики другого предмета, на который они переносятся. Это былое тождество уже носит понятийный характер лишь кажущегося, иллюзорного тождества (скрытое уподобление). В этом формально продолжающемся тождестве образа и понятия, познавательно различных, и заложена вся принципиальная особенность и отличие античной метафоры. Иллюзия кажущегося смысла должна была исходить из соответствия действительному смыслу и быть его «слепком», «подобием».

Современная метафора может создаваться по перенесению признака с любого явления на другое любое («железная воля»). Наша метафора выпускает компаративное «как», которое всегда в ней присутствует («воля тверда, как железо»). Основываясь на обобщающем смысле метафоры, мы можем строить ее как угодно и совершенно не считаться с буквальным значением слов («да здравствует разум!»). Но античная метафора могла бы сказать «железная воля» или «да здравствует разум» только в том случае, если б «воля» и «железо», «здоровье» и «разум» были синонимами. Так, Гомер мог сказать «железное небо», «железное сердце», потому что небо, человек, сердце человека представлялись в мифе железом. Впоследствии один синоним, «железное сердце», получает в понятийном мышлении переносный смысл «непреклонного», «сурового» сердца; однако «железное небо» так и остается мифологи-

ческим образом в его прямом смысле «неба из железа» и в архаичном, до-понятийном эпосе в метафору не переходит.

Гомер говорит «соленое море», потому что у греков «море» и «соль» синонимы. Но мы никогда не встретим у него «соленая еда»; чистое понятие, лишенное образной основы, не может у него появиться. Можно возразить: ведь и море соленое. Мы тоже говорим «соленые слезы», и слезы, действительно, имеют вкус соли; однако «соленые слезы», «белые руки» и т. п. хотя и соответствуют реальным признакам предметов, носят «поэтический» характер, образный, восходивший у древних народов к образным тавтологиям. Также античный певец говорит «пламя любви», «бездна горя»; любовь и пламя были тождественными олицетворениями, бездна представлялась преисподней-страданием. Ни в каком случае античный человек не сказал бы, подобно нам, «бездна света», «бездна счастья», «бездна красивых вещей» и т. д. Наш язык и наши метафоры состоят из отвлеченных понятий, античные же слова «любовь», «бездна», «мучения» на самом деле (241) конкретны, и каждое из них продолжает быть образным олицетворением, хотя оно и приобрело второе, понятийное (отвлеченное) значение. Античный переносный смысл может создаваться исключительно в том случае, если то, с чего смысл переносится, и то, на что он переносится, семантически тождественны. Так, Надменность была некогда аграрным божеством; эсхиловская метафора «расцветшая надменность родила плодом колос пагубы, поэтому пришлось пожинать всеплачевную жатву» создавалась на основе семантического тождества «надменности» и таких земледельческих образов, как цветение, плодоношение, колос, пожинать, жатва, получивших у Эсхила переносное, отвлеченное значение. Если античные переносные смыслы, подобно и нашим, современным, требуют наличия двух значений, конкретного и отвлеченного, то есть обязательной двучленности, то в античные эпохи оба эти члена должны были иметь одинаковую семантику, иначе переносные смыслы были невозможны. Под античным перенесением лежало тождество двух семантик, восходившее к мышлению мифологическими образами. Так, эсхиловская метафора «послать околдовывающую стрелу глаза» (=страстно посмотреть) основана на семантическом тождестве «глаза» и «стрелы», «колдовства» и «любви»; эпитет «чарующий», «околдовывающий» имеет буквальное значение «чары» в смысле «волшебства», то есть той конкретной силы, которая составляла атрибут Афродиты (ее волшебный пояс, в котором были заключены все чары любви) и «свойство» всех олицетворений любовной страсти. Но у Эсхила этот мифологический образ, не изменяя своей семантики, получает отвлеченное значение «страстного взгляда», лишь уподобленного «стреле глаза». Два семантических значения, из которых одно обращалось понятийным мышлением в «кажущееся», другое — в «уподобле-

ние» другому, выливались совершенно объективно в форму смысловой переносности. Так возникало иносказание.

Оно начиналось с того, что старый образ в его нетронutom виде получал еще один, новый смысл. Старый образ — это образ мифологический, конкретный, с одномерным единичным временем, с застывшим пространством, неподвижный, бескачественный и результативный, то есть «готовый» без причинности и без становления. Вот этот самый образ начинает получать еще и второе значение, «иное»: он, тот же самый, появляется в виде чего-то другого, с чем он и сливается и от которого, по существу, разнится. «Иное» сказывание образа — иносказание образа — носит понятийный характер: конкретность получает отвлеченные черты, единичность — черты многократности, бескачественность окрашивается в резко очерченные, сперва монолитные качества, пространство раздвигается, вводится момент движения от (242) причины к ее результату. Прежний мифологический образ приобретает еще один, «иной» смысл себя самого, своей собственной семантики. Он получает функцию иносказания. Но иного сказания чего? Самого себя, образа.

В самом деле, в любой античной метафоре переносный смысл привязан к конкретной семантике мифологического образа и представляет собой ее понятийный дубликат. В одной из метафор Эсхила (ее древность засвидетельствована аллитерациями) говорится: «Да не испытаем мы то, из-за чего — великие страдания, ради чего — великое море пропахано мечом». Образ «пахать мечом» уходит к мифологии; известно семантическое тождество земледельческих и военных орудий. Великое море, пропаханное мечом, — это то море, по которому отплыл Парис с Еленой в Трою, море любви, вызвавшее войну народов. Мифологические образы продолжают говорить своим конкретным языком. Но они же «иносказуют» сами себя, давая понятийный смысл: «Да избежим мы пагубных последствий любви».

Античное «иное сказывание» заключается в том, что образ, не теряя своего характера (пропахать мечом море), получает смысл, который вовсе не соответствует его смыслу (гибельные результаты страсти). Этот новый смысл начинает передавать семантику образа «инако», по-другому, совсем в ином умственном плане — отвлеченно, словно мысль читает одно, а говорит другое. Для последующего европейского иносказания достаточно одной, даже чисто-отвлеченной черты, общей для двух явлений, чтоб связать их аналогией. Мы говорим «друг — моя опора», имея в виду, что человек может так же «поддержать» (в отвлеченном смысле), как твердый физический предмет. Говоря «потонуть в блаженстве», мы проводим аналогию между конкретным погружением в море и отвлеченным «погружением» в чувство. В наших устах «бесплодная болезнь», «бесплодное страдание» означают нечто ненужное, лиш-

нее. Но античное иносказание требует не отвлеченностей; оно не довольствуется и аналогией отдельных понятийных признаков, а ищет полного семантического тождества двух своих частей. А это возможно только на базе мифологических образов. Где полного связующего тождества двух значений нет, там нет и античной метафоры. Отвлеченных или основанных на широком обобщении метафор («горе от ума», «большой ветер разгоняет тучи») античность не могла иметь. Круг античных метафор поэтому предугадан. Они могут быть только световыми, аграрными, хтоническими — и больше никакими. Говоря иначе, античная отвлеченность еще формально связана с конкретностью мифологического образа и в своих ранних формах носит характер переносности, то есть еще не вполне абстрагированной отвлеченности, а условной, значительно (243) конкретизированной (отвлеченность чего? — вот данного явления).

Когда Софокл говорит «бесплодная болезнь», он идет вслед за мифологическими образами «бесплодия» как засухи, как смерти и «болезни» как зловещей женщины, не способной иметь потомства. Именно из этого тождества «бесплодия» и «лиха» античная мысль создает иносказание «гибели». Без образа «бесплодия» такое иносказание не возникло бы. Если же у нас этой семантики больше нет, если для нас «бесплодный» означает отвлеченное понятие «лишний», «бесполезный», такое иносказание возникнуть не может. С другой стороны, самая переносность античного иносказания, по сравнению с позднейшей, еще имеет незначительный объем отвлеченности. Слишком еще близка конкретность мифологического образа к тому иносказательному смыслу, который «отвлекается» и «переносится» с образа на понятие. В сущности, раннее античное понятие отличается от образа только отвлеченным характером той самой семантики, которая выражена образом. Такая синонимичность понятия и образа указывает на то, что античное понятие являлось на известных этапах формой образа.

В античном иносказании понятие соответствует образу не только семантически, но и строго формально, не изменяя его вида и ничего к нему не прибавляя. Когда Эсхил говорит, что его герой «вошел в бурное море», он не комментирует своей мысли. Античный зритель, для которого «буря» и «бурей бушующее море» привычно означают «гибель», создает в своем воображении картину полной безысходности. Между тем вокруг героя никакого моря нет; он никуда не вступил, и безвыходность его положения носит моральный и религиозный характер. Однако зритель, слушая о море, думает о моральной коллизии героя. Образ говорит своим образным языком, не прибегая ни к какому понятию, а слушатель, внимая ему, мысленно воспроизводит совершенно «иное» — понятие, обобщенное до идеи. Семантика образа «перенесена» на понятие. Бурное море есть нравственная коллизия. Что же между ними об-

щего? Семантика бушующих вод и безвыходного несчастья, мифологическая семантика «водной пучины» как образа смерти. Но разве для Эсхила это смысловое тождество остается в силе? Думает ли зритель V века, что герой Эсхила умирает в пучине? Нет, конечно. Он понимает, что этот герой переживает моральное, а не физическое несчастье и что он не вступил в бурное море, а «словно», «как будто бы» вступил (244). Иносказание добывается средствами иллюзии, «подражающей» формальной стороне образа и «уподобленной» образной семантике, но имеющей только «кажущееся» с образом сходство. Разница семантики образа и семантики понятия, опирающегося на иллюзию тождества, и заключается в переносности смысла, в иносказательности понятия, в отвлеченном и обобщенном значении того самого, о чем говорит образ.

Античное иносказание рождается как мимезис образу, как иллюзорная форма образа, «якобы» соответствующая ему, но на самом деле «иная».

Мифологический образ всегда значит то, что передает, и передает только то, что значит. У понятия есть этап, когда оно передает не то, что значит, и значит не то, что передает. На этом этапе оно появляется в виде метафоры, верней, этот его этап объективно рождает метафору. Таково понятие в античности, когда природа его двойка — одна по форме, другая по смыслу. Преодоление этой двойственности средствами сближения смысла и формы есть путь античного понятия, от архаической Греции до позднего Рима. Это путь, в котором конкретные представления подвергаются абстрагированию.

Перенесение, или метафоризация, — начало такого процесса. В нем конкретные смыслы получают еще только переносное значение: конкретные смыслы мифологического образа оказываются отвлеченными смыслами понятия. Образ при этом и формально остается собой, и теряет свою смысловую природу. А понятие служит лишь новой, отвлеченной формой прежнего чувственного образа. Это есть начало становления понятий и угасания мифологических образов.

Переносные смыслы! Кто мог бы додуматься до такого смыслового препятствия, если б оно не явилось в человеческом сознании в силу объективных гносеологических законов! С одной стороны, античное иносказание не соответствует подлинным смыслам образа. Однако его переносный смысл абсолютно координирует с прямым. В нем соблюдена абсолютная понятийная точность образной семантики, но в переводе с конкретного на отвлеченное.

Иносказание имеет свою историю и внутри античной эпохи. Сперва его переносность еще не есть фигуральность, а только «иное сказывание», с большим наполнением конкретностью, чем переносностью. Здесь его двучленность сохранена в самой его структуре — образ лежит отдельно от понятия. Чем дальше, тем слитнее

понятие и образ, тем «переноснее», отвлеченнее передает понятие образную семантику, тем явственнее нарастает и фигуральность смысла.

Самая древняя и наиболее конкретная модификация иносказания сохранена в развернутых эпических сравнениях (245).

Эпическое развернутое сравнение представляет собой иносказание, в котором два члена еще рядоположны и переносность достигается буквально, путем перенесения черт одного предмета на другой средствами наглядной (зрительной) иллюзии (скажем, Ахилл «похож» на льва, находящегося в известной ситуации). То, что мы встречаем в сравнениях, присутствует, однако, и внутри самого эпоса, в эпизодах, где нет никаких целей сравнения; боги принимают «вид» героев, настолько «похожий» и «кажущийся», что их невозможно отличить. Как известно, и в балагане, основанном на чисто-зрительной иллюзии, герои и боги «уподоблялись» смертным или друг другу, и тоже без всяких компаративных целей. В обоих случаях мы имеем дело с буквальным «уподоблением».

Что же до развернутых сравнений, то понятия в них значительно развитее; компарация усиливает иллюзорный характер «уподобления». Здесь зрительность «кажущегося» («схоже», «подобно») обратилась в отвлеченную категорию недоверности («как будто бы», «словно»), то есть в категорию осознанной иллюзорности. Между прочим, существовал этап, когда такая категория недоверности носила буквальный характер; эта древность представлений оставила след в так называемых отрицательных сравнениях, где вместо иллюзорного тождества («как будто бы») находится отрицание того самого тождества, которое тут же постулирует-ся. Например, в «Илиаде»:

Волны морские не столько свирепые воют у берега...
Огонь-истребитель не столько шумит, распыхавшись пожаром...
Ветер не столько гремит по дубам высоковолосям...
Сколько гремел на побоище голос Троян и Ахейя.

Или:

Столько и лев не гордится могучий, ни тигр несмиримый,
Ни погибельный вепрь...
Сколько Панфоевы дети.

Итак, развернутое сравнение восходило к былому семантическому тождеству двух своих членов, но в понятийном виде представляло собой два тождественных члена, из которых один был кажущимся другим; в нем образ уже носил форму «как будто бы» понятия, но и понятие еще было прикреплено к образу. Такое сравнение древней единой, слитной метафоры, в которой образ и есть понятие (например, «град» = осадки и несчастье).

Мы привыкли обращать внимание на то, что в развернутых сравнениях Менелай, Ахилл или другой какой-нибудь герой связан со львом или с другим животным, толпа — с волнами, с морским песком и т.д., — проходя мимо того, что и «лев» и «волны» связаны с героями, с толпой и т.д. (246).

Между тем в гомеровском сравнении предмет объясняющий предуказан предметом объясняемым. Лев, пожирающий пасущееся животное, объясняет поведение Менелая, а собаки и пастухи — страх троянцев. Но это не всякий вообще лев, а определенный лев, лев-Менелай, признаком которого продолжает служить семантическая связь «героя» и его бывшей звериной формы. Такой вот «лев», как понятие, проходит через этап, на котором он данный конкретный лев и в данной единичной ситуации, описанной в сравнении (оттого и развернутом), а именно — когда пастухи гонят стадо, когда одно животное лев пожирает, когда все скованы страхом и не могут пойти на льва. Вот такой единичный, конкретный лев, еще связанный с Менелаем, служит формой, в которой уясняется одна определенная черта Менелая: внушаемый троянцам страх. Не всякий лев характеризует Менелая, да и не Менелая вообще, во всех его чертах. Развернутое сравнение показывает ограничительность раннего понятия, еще «данного» и зависящего от образа. Переносность имеет тут еще небольшой объем. Она исчерпывается тем, что значение образа (Менелай) передается значением понятия (лев). Если б это был «лев вообще», общее понятие о всяком льве, получилась бы метафора с ее фигуральным смыслом («Менелай — это лев»). Но в сравнении два различных образа однозначны, в метафоре же один образ имеет два различных смысла.

Образ и понятие развернутого сравнения приравняются один к другому с помощью *ut* («как будто бы», «подобно тому как»). Греческое *ut* имеет значение «как» не в его абстрактно понятийной форме, а в конкретной, образной, с семантикой «подобия», некой недостоверности, чего-то кажущегося; в древнейших формах античных причастий и абсолютных конструкций, где никаких сравнений нет, *ut* выражает не факт, а предположение. В сравнениях *ut* подчеркивает, что объясняющий член вовсе не совпадает с объясняемым, а только «кажется» таким. В этом смысле «лев» имеет в сравнении переносное значение, так как это все же не лев, а Менелай. В данном случае *ut* подчеркивает иллюзорность «льва», который не есть лев на самом деле.

Перенос значения с образа на понятие опосредствовался в сравнении элементом мнимости. Компаративное иносказание носит характер недостоверности. «Иное сказание» здесь сказание неподлинное, но уподобленное подлинному. Но и метафора дает не истинное значение образа, а кажущееся. «Губы твои — виноградная лоза». Эта поздняя античная метафора не имеет в виду насто-

ящего винограда, который продается на базаре. Метафора говорит о «сладости сока» (поцелуе), который «выжимает» возлюбленный. Она могла бы сказать, что «губы подобны винограду», и тогда получилось бы сравнение. В обоих случаях понятие (247), рисующее свойство предмета, лишает предмет его истинных признаков, приписывая ему то, чего в нем нет, и этим-то «иносказанием», подменой признаков предмета определяет качество этого предмета. Вот здесь и лежит обогащающее значение понятия как иллюзорной формы образа (248).

<...> Начавшись с двучленного, рядоположного «перенесения», античная метафора пошла через развернутое сравнение и эпитет к такому иносказанию, двойственность которого слилась в единую фигуральность. Это — явление художественной индивидуальной мысли, более поздней, чем метафоричность языка. Так, у Анакреонта мы встречаем такие фигуральные выражения, как «держат сердце вожжами», «падать с Левкадской скалы», «быть скаковой лошадей» и т.д. В каждом случае мифологический образ носит фигуральный характер; он не прибегает ни к сравнению, ни к уподоблению, а строится на том, что сам он, насколько не изменяясь, вызывает отвлеченное истолкование своей мифологической конкретности. Такие фигуральные смыслы появляются, как правило, еще не в лирике, хотя, скажем, Пиндар кажется нам переобремененным метафорами; на самом деле его образы типа «дожди, дети облаков», «да не сокрушит счастья подползающее время», «прекрасно-текущие дуновения», «в многогубельном дожде Зевса, в градовом (от слова “град”) убийстве» и т.д. — не метафоры, а архаизированные мифологические образы. Что же до метафор, то их главное место в трагедии, преимущественно у Эсхила; здесь они закономерно вытесняют сравнения и уподобления. И не в песнях хора появляется метафора, а в понятийных партиях речитатива, хотя вся хорика в ее целом находится со всей речитативной частью в отношениях как бы снятого сравнения.

Впрочем, самая переносность античной метафоры, так близко напоминающей нашу, имеет свои исторические особенности. Она не только исходит из конкретного смысла мифологической семантики («Левкада» в мифе = несчастная страсть, «конь» = возлюбленный и т.д.), но и степень ее иносказательной отвлеченности (260) ограничена пределами такого понятия, в котором не исчезла конкретность.

В отличие от позднейшей метафоры, то есть от явления литературного стиля (от так называемой «фигуры»), греческая метафора все же овладевала в посильной для нее возможности единством конкретного и отвлеченного (хотя и с преобладанием конкретности), и в этом ее историческое значение. Иносказание, созданное классической Грецией, открывало собой путь в будущее, в новое мышление, в многоплановость, в связь неожиданных явлений и в

их взаимный переход, в свободное и универсальное обобщение единичного, не связанное никакими условными зависимостями, в том числе ни протяженностью, ни понятийной дискурсивностью. Поэтическое иносказание, снимая «как», шло к высшему интегралу смыслов и бесконечно углубляло их внутреннее содержание. <...>

С тех пор переносность стала двигаться в направлении к метафоре типа Шекспира и достигла в поэзии двух последних веков, XIX и XX, той высоты, на которой ее смыслы рвут пространственную мысль и, снимая с фактов всю их условность, в единичном показывают всеобъемлющее и всеобщее (261).

<...> Понятие, как и образ, не постоянная величина, а историческая, социально-изменяемая. Понятие, как и образ, на протяжении всей истории мышления изменяло свой характер и свою взаимосвязь с образом.

Античное понятие возникало даже структурно в мифологическом образе; оно росло из образа. Его история — это история его освобождения от мифологического образа, от тех законов мышления и от той семантики, которые оно должно было преодолевать и разрывать. Но такой разрыв произошел уже после классической эпохи, начавшись при эллинизме; Аристотель знаменует время отвлеченного понятия, эмансипированного от конкретности мифологического образа.

В классической Греции понятия еще не имели собственной функции, хотя их зависимость от образной семантики начинала получать тенденцию формальной. Художественное мышление с познавательной точки зрения обогащало понятие, извлекая из него все его самые прогрессивные черты: возможность отвлечения, обобщения, квалификации. Формой этих новых сторон понятия становился поэтический образ. Античное понятие в отличие от последующего (нужно вспомнить средневековый оголенный понятизм, породивший схоластику мысли) — античное понятие создавало отвлеченность через конкретность. В художественном мышлении классической Греции оно продолжало функционировать в образе, передавая ему свои былые функции; но характер образа стал полностью изменяться. Теперь этот новый («поэтический») образ, наделенный понятийными чертами, обращался в иносказание понятия, как раньше понятие было иносказанием мифологического образа; на таком иносказании и строилось античное искусство. Это была и новая форма познавательного мимезиса. Отображение объективной действительности опосредствовалось воспроизводящей природой образа: в античном художественном мышлении понятие не просто воспринимало качество явлений, но и превращало его в форму, «воплощало» его в виде внешнего образа. Под внешним образом я не понимаю наружности людей и предметов. Только современное мышление умеет довести внешний — наружный — вид явлений до полного единства с внут-

ренним их своеобразием. Еще Сара Бернар в роли Федры выглядела француженкой, а классицизм выводил античный персонаж в костюмах Людовика XIV. Наше современное сценическое искусство вовлекает все аксессуары в раскрытие внутреннего образа. Декорации, костюмы, грим, миметика, игра красок и светотени — все это сейчас является носителем смысла, заложенного в пьесе, потому что наше мышление (576) настолько творчески развито, что обращает категорию внешнего в смысловое качество. Перед античностью стояла другая задача. Она еще только рождала понимание качества и «внешнего образа» в нашем смысле пока не знала. Ее актеры носили маску, были одеты в неудобные, стандартные одежды, стояли на котурнах в застывших позах. Говоря об античном внешнем образе, я имею в виду чувственное оформление образа в целом, но не один его наружный вид.

<...> Античный поэтический образ был иносказанием понятия. Семантическая связь между ними еще не была расторгнута. Говоря образом, античный художник думал понятием. Поэтический образ делал отвлеченное чувственным. Но оговорку нельзя забывать: в самом античном понятии и в его «отвлеченном» находилось много конкретного, степень преодоления которого зависела от исторической эпохи внутри самой античности. Многозначимость понятия поэтический образ выражал чувственной формой, через частность и единичность. Понятия о действительности он переводил в чувственные изображения, в понятия в виде образа. Так создавалась «художественная» иллюзия, то есть иллюзия не всякой действительности, а только особой, раскрытой и познанной. Искусство становилось самостоятельной идеологией с характерной для него «вторичностью», то есть «воспроизведением», с «опосредствованием». Художник, отображая действительность, отодвигался от нее, переносил в чистый субъект, обращал явления в «образы» этих явлений, в их идейную и идеальную сущность, «подражал» действительности. Это был мимезис не просто иллюзии под реальность, но и уподобление творческой силы, уже добытой субъектом, противоположащему объекту. Становление искусства было становлением субъекта. Через него совершалось познание объективной действительности. Поэтический образ и давал это познание действительности через ее другую форму — через субъект.

И тут опять-таки античность имела свои исторические ограничения. Прежде всего объект еще не был для нее чем-то противоположащим. Степень «отодвинутости» художника от реальных явлений была еще недостаточна, и потому (как я выше говорила) образный, поэтический план пересекался «сырым», не переведенным через воображение материалом. Однако это вовсе не означало реализма. В реализме-то и велика роль образного обобщения; напротив, его нет в фольклорном театре (как балаган, цирк и пр.) с его непосредственно-врывающимся бытом. То же нужно сказать и о

познавательной стороне художественного мимезиса в античное время. Иносказательность античного поэтического образа ограничительна. Так, античный скульптор создает (577) статуи богов или людей и выражает ими только конкретные образы. Напротив, современная пластика дает образы с обобщенным иносказанием. Скульптурное изображение Медного всадника имеет значение, далеко выходящее за пределы портрета Петра Первого, сидящего на неукрошенной лошади. Изваяния новейшего времени — это скульптурные метафоры, говорящие об идеях, свойствах, характерах, выраженных в формах; они дают большие и общезначимые смыслы. Такова же разница между античной и современной архитектурой. Мы видим перед собой постройки, передающие идеи эпохи и даже идею данного здания, в то время как античность не шла дальше атрибутивной характеристики (например, отличие храма Зевса от храма Аполлона). Иная пропорция и между познавательным мимезисом античного искусства и современного. Новейшая поэзия стремилась создать субъектный мир самодовлеющим, поглотившим мир объекта; искусство конца XIX и начала XX века, уже не удовлетворяясь одной метафоричностью, передавало символику мысли. Искусство античности не умело создавать качество в виде формы; в античном качестве было много «вещества». Собственно, если бы мы не имели датировки стихотворения «Белеет парус одинокий», или скульптуры «Спиноза», или картины «Запорожцы», мы никогда не отнесли бы их к античности, и вовсе не по признакам реалий, а только по углубленному фону мысли, допускающей символику иносказания. Античность этого не знает. Она описывала корабль на море, давала замечательные портреты (и то не в классический период), рисовала при эллинизме помпейские фрески. Но иносказательность тут была плоскостная, одноплановая, без символики смыслов, свойственной позднейшей мысли.

Пока сценическое действие основывалось на хоре с его «я-мотивом», пока автор сливался с протагонистом, трагедии как художественного жанра не было. Не было и связного сюжета. Автору нужно было отойти от «я-мотива» и обратить его в сюжет «о» лицах и событиях, не имевших к автору никакого отношения. Ему следовало создать расстояние между собой и предметом своего изображения — перестать быть Сафо или Гомером, которые были и субъектами и объектами самих себя. В этом и заключалось величайшее познавательное значение искусства. Трагик должен был максимально (для своей эпохи) растворить свое «я» в объекте и дать его в новой форме, значение которой оказывалось тем действенной, чем авторское «я» носило более (578) обобщенный характер, далеко отставлявший позади конкретность узкой авторской личности.

С этого времени мифологический образ стал фигурировать не сам по себе, а вторично, в воспроизведении, в категории объек-

та, которому «подражал» (в античном смысле) субъект, вновь создавая такой же образ. Поэтическая метафора получила субъектную и субъективную природу. Она сделалась продуктом личностного воспроизведения. Однако античная специфика сказывалась при этом в зависимости поэтического образа от мифологического, в семантической связности поэтической метафоры, в преобладающей роли объекта.

Языковая метафора слагалась произвольно и безлично; это была единственно возможная для античности форма возникавших понятий. Но метафора в поэзии изменяла и свою функцию, и свою природу. Она рождалась в личном замысле как средство выражения личной, субъективной мысли. Она имела цели и задачи, превращаясь в поэтическое средство. Художественная мысль углубляла ее и расширяла смыслы, но преимущественно пользовалась ею для обобщения, суммируя и подчеркивая качество. Поэтическая метафора становилась понятийной по своей основной функции, осознанной личным сознанием (в смысле понятийной активности сознания, «сознавания», но не искусственности и нарочитости). Автор мог сделать выбор метафоры и приложить смысл ее иносказания к любому из своих образов, тем самым уточняя или обобщая свою мысль, смотря по целям контекста; только при этом понятийное иносказание поэтической метафоры не должно было расходиться с конкретным смыслом заключенного в нем мифологического образа. <...> В античной поэтической метафоре отвлеченное значение понятия всегда находится в зависимости от конкретной семантики мифологического образа и никогда от нее не отрывается. В этом смысловая связанность и предельность античного поэтического иносказания, его «приземистость», невозможность для него расширенных и символических смыслов.

Античная поэтическая метафора есть осознанное иносказание. В этом проявляется субъектность личной мысли. Когда вместо «Феб» трагик говорит «пророческая скала», вместо «преисподняя» — «прибрежный луг», мифологический образ получает характер поэтического образа, потому что он взят не в конкретном значении, а в фигуральном, и выбран сознательно, для усиления смысла, нужного контексту (579).

Приведу один пример, очень далеко лежащий от античности. В языке древних и новых народов существует метафора «восхода» и «захода» солнца: ее создало мифологическое представление о солнце как живом существе, которое «ходит» по небу. Такая языковая метафора употребляется всеми нами. Но когда Горький дает ее в контексте «солнце всходит и заходит, а в тюрьме моей темно», ее значение становится обобщенным; здесь она означает «время» во всей его беспредельности. Однако между тюрьмой и временем нет никакой мифологической связи. Чем понятие развитей,

тем свободней метафора, тем ее иносказание не замыкается никакой связью между конкретностью и обобщением. Для нас отдают пошлостью традиционные условия метафоризации («руки, как лед», «пламенный привет» и т.д.), в то время как античность не умела мыслить иначе, чем традиционно.

Начиная с XIX века понятийная мысль стремилась расширить до максимума свободу иносказания. Пушкин изложил историю Петровской Руси, мощь которой крепла в опыте тяжелых войн, одной метафорой: «Так тяжкий млат, дробя стекло, кует булат». Что было в логическом и формальном отношении общего между этими двумя конкретными фактами? Ничего. А между тем поэтический образ являлся тут иносказанием многих сложных понятий, в своей единичности и конкретности уводивших к громадному обобщению и многозначности. Такой образ был невозможен в античности ни по объему обобщения, ни по свободе сочетания иносказательного смысла (шведы — молот, меч — государство). Античный художник мог создать такой параллелизм образов только в том случае, если б семантика понятия и образа была одинакова. Нарочно возьму образ «молота» в античной поэзии, у Анакреонта. Певец говорит: «Эрос опять ударил меня, как кузнец, огромным молотом (топором), искупал меня в ледяной пучине». Но Эрос и есть кузнец; он воплощает огонь и воду смерти; он и есть ледяная пучина. Эрос бьет огнем, окунает в ледяную бездну. Фигурально: страсть мучит Анакреонта, лишает рассудка, приводит в отчаяние, бросает в жар и холод. Этот фигуральный смысл тесно связан со смыслом мифологическим и зависит от него. Здесь иносказание есть просто та же мифологическая семантика, конкретность которой «перенесена» на отвлеченность понятия. Получилось обобщение образа «страсти». Поэт придал ему субъективный и шуточный характер, изменив его функцию и тем самым его смысловое содержание. Между тем у Пушкина «тяжкий млат» ничего общего не имеет с испытаниями войн или со шведами; это особый мыслительный план, параллельный другому, — отождествление понятия образу. Никакой общей семантикой они не связаны (580).

Для поэта XX века обобщение при помощи общих понятий утратило свою силу: общие понятия успели показать свою ошибочность, так как они обнимают и объединяют однородное по формальному признаку, но разнородное по существу («народ», «свобода», «демократия» и т.д.) Новейшие поэты стали прибегать к обобщению посредством введения параллельного к данному явлению образа, хотя бы он был взят из совершенно другой области. (Тютчев: «О, бурь подземных не буди, — под ними хаос шевелится!». Сердце уподоблено земле, страсти — первобытному хаосу.) Поэтическое обобщение стало исходить не из признаков предметов, а путем обращения к совсем иному, через различное.

Здесь общность достигается не формальная, но основного смысла. Она открывает все самое существенное в предмете, сразу непри-
метное, не покоящееся на «признаках» и дающее бесконечную
возможность вариаций. Другими словами, новейший поэт обра-
щается именно к различным формам того же самого смысла.

Закрыты ставни.
Окна мелом
Забелены.
Хозяйки нет.

Это означает: «Ленский умер». Такое иносказание снимает оба
частных случая (смерть Ленского, отъезд из дома хозяйки), делая
их всеобщими.

Чем дальше от античности, тем больше отходит поэтический
образ от конкретизованного понятия и от его семантической обя-
зательности. В современной поэзии образ стремится и вовсе по-
рвать с понятием как с устаревшей формой мысли — даже с та-
ким понятием, которое уже абстрактно и не «давит» на образ.

Но античный поэтический образ еще не мог иметь в силу внут-
ренней семантической связанности того расширительного значе-
ния, которое выходит за пределы формы. Он был лишен поэти-
ческой символики и дальше переносности значений, то есть внут-
ренней зависимости смысла понятия от смысла мифологического
образа, не шел («море бед», «огонь страсти», «плод гибрис —
колос пагубы, из чего пожинаяется многослезная жатва» и т.д.).
В этом его историческая познавательная ограничительность.

Иносказание создало поэзию, и европейская лирика долгое вре-
мя избегала говорить прямыми смыслами. Мысль облекалась в фигу-
ральную форму. Поэт говорил о женщине со страстями: «Не называй
ее небесной и от земли не отнимай». Язык избирался (581) особый и
приподнятый, образы — традиционные, стилистически подражав-
шие такой античности, которой, в сущности, никогда не было.

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон...

Чем поэт был посредственней, тем его поэтическая техника
больше основывалась на внешней фигуральности, как на приеме
стиля, тем дословней, понятийней он понимал «иное сказывание»:

Люблю я цвет лазури ясной:
Он часто томностью пленял
Мои задумчивые вежды...

Европейский лирик так же перелагал понятия в образы, как
античная лирика — образы в понятия.

Когда хор говорит «бесплодная болезнь»... он имеет в виду мор,
не способный дать живые ростки жизни, то есть «плод» в букваль-

ном значении. Это мифологический образ, получивший некоторое обобщение — обобщение поэтического эпитета, в котором присутствует и единичный буквальный смысл, и его расширение. Но когда мы говорим «бесплодная работа», нам и в голову не приходит думать о растительном «плоде». И у нас это языковой образ.

Но он полностью стал понятием. Смысл у него настолько переносный и абстрактный, что ни о какой образности не может быть речи.

В греческой литературе происходит еще только становление поэтической метафоры (как и сюжета, персонажа, автора и т. д.). Но этот процесс совершается не в лирике, а в трагедии.

Одна линия лирики допускает вторжение непосредственно бытовых тем, еще не прошедших через отображение в образе. Алкман говорит:

Вот семь столов и столько же сидений,
На тех столах — все маковые хлебцы,
Льняное и сесамовое семя.
И для детей в горшочках — хрисокола.

Или:

Три времени в году, — зима,
И лето, осень — третье.
Четвертое ж весна, когда
Цветов немало, досыта ж
Поесть не думай...

Такой же констатацией единичных фактов является известный алкмановский фрагмент, принимаемый модернизаторами за (582) прототип «Горные вершины спят во тьме ночной...» — стихотворения, полного обобщающей символики, неведомой для античности:

Спят вершины высокие гор и бездн провалы.
Спят утесы и ущелья,
Змеи, сколько их черная всех земля ни кормит,
Густые рои пчел, звери гор высоких
И чудища в багровой глубине морской.
Сладко спит и племя
Быстролетающих птиц.

Отсутствие обобщения и переносных значений характерно для всех греческих лириков до Анакреонта; ямб вырос на совершенно реальных инвективах, направленных против реальных лиц. У одних, как Сафо, поэтические факты могут быть прекрасны, у других, как Гиппонакт, они отталкивают нас, но во всех случаях лирики имеют в виду единичные, только данные факты, без «заднего фона».

Анакреонт ближе находится к способности обобщать, чем его сотоварищи по лире и флейте; он вводит ряд метафор. Так, он говорит в переносном смысле о силе Эроса (я выше приводила этот фрагмент), ударившего его топором и погрузившего в ледяную воду. Образ этого же бога, бросившего в него алым шаром, образ мальчика, который держит на поводу его сердце, образ прыжка с Левкады и барахтанья в море — они имеют фигуральный смысл и представляют собой метафоры, то есть иносказания мифологических конкретных представлений в понятия. Но это не просто метафоры, а метафоры поэтические: певец свободно выбирает их, ставит в контекст своих песен, сознательно выражает ими свои поэтические понятия.

Анакреонт не верит в молот или огненный шар Эроса. Он вовсе не думает, что вожжи мальчика держат его сердце. Ему прекрасно известно, что со скалы он не падал и среди волн не метался. Для него это «образы» явлений и предметов, но не сами явления и предметы. Возможно, что божество обладало в глазах Анакреонта способностью бить человека своим огнем или льдом, что страсть вызывалась «привязанностью» (в буквальном смысле!) сердца к сердцу, что люди должны от неудачной любви бросаться со скалы в море. Но независимо от таких воззрений «Левкада» для Анакреонта есть обобщенный образ неразделенной любви.

Таковыми же обобщениями являются «молот», «ледяная пучина», «вожжи», «шар из пурпура». Они передают в концентрации весь ход мыслей Анакреонта, выражая его личные понятия и окрашивая в качество такие нейтральные мифологические образы, как «эрос-скала-камень, падающий в воду», «эрос — ледяная бездна» и т. д. Понятия Анакреонта принимают чувственную форму «якобы» (583) конкретных предметов, на самом деле ими не являясь. <...> Но Анакреонт и не претендует на их достоверность. Ему нужен только их фигуральный смысл, но отнюдь не прямой. Весь центр тяжести лежит для него в иносказательной функции тех самых образов, которые для Сафо или Архилоха звучали бы буквально и могли бы казаться таковыми и самому Анакреонту вне его поэтических задач.

Анакреонт оттого и получил отклик в европейской поэзии, что был первым в европейском смысле поэтом (584).

Вопросы и задания

1. В чём состоит, по О. М. Фрейденберг, специфика соотношения мифологического образа и понятия в Древней Греции?

2. Как вы понимаете положение исследовательницы о том, что «античные понятия складывались в виде метафор»? Сравните это утверждение с тем, что писал о параллелизме и тропе А. Н. Веселовский.

3. Почему раннюю форму метафоры Фрейденберг называет «иным сказыванием» мифологической семантики? Приведите примеры такого «иного сказывания» и проанализируйте их.

4. Какое место в истории иносказания занимает, по Фрейденберг, развернутое эпическое сравнение?

5. Чем завершается, по Фрейденберг, история греческой метафоры и что исследовательница понимает под «единой фигуральностью»?

6. Чем отличается, по Фрейденберг, новоевропейская метафора от античной?

7. Сопоставьте концепцию развития образа у Веселовского и Фрейденберг.

В. Н. ТОПОРОВ

К ПРОИСХОЖДЕНИЮ НЕКОТОРЫХ ПОЭТИЧЕСКИХ СИМВОЛОВ (Палеолитическая эпоха)¹

Верхнепалеолитические памятники, составляющие первую страницу в истории искусства, охватывают период примерно в 20 тысяч лет (видимо, с 30 000 до 10 000 г. до н. э.). Несмотря на неполноту наших знаний, можно (хотя бы в общих чертах) установить хронологическую дифференциацию по периодам, что и делается обычно в лучших из работ по палеолитическому искусству и религии. Точно так же нередко отмечают территориальную дифференциацию верхнепалеолитических памятников с выделением некоторых локальных особенностей. <...> Но если говорить о наиболее характерной части палеолитического искусства с точки зрения концепций периода «мирового дерева», то целесообразно дополнительно наскальную (или настенную) живопись («l'art pariétal») отличать от изображений на предметах обихода, скульптурных фигур и т. п. («l'art mobilier»). Для дальнейших целей размежевание этих двух разновидностей палеолитического искусства и преимущественное внимание к настенной живописи существенны постольку, поскольку именно для настенной живописи характерен топографический контекст <...>; иначе говоря, только для нее является релевантным положение изображения в определенном месте и положение одного изображения относительно другого. Такая особенность позволяет компенсировать недостаток прямых средств для установления хронологии стилей (в отличие от «l'art mobilier») открытием дополнительных связей между изображениями (их синтаксис), с одной стороны, и между

¹ Ранние формы искусства. — М., 1972. — С. 80—84.

ними и реальностью, лежащей вне искусства, с другой стороны. Вторая, не менее важная, особенность палеолитического искусства вытекает из необходимости различения памятников искусства, находящихся в подземных святилищах, и памятников, расположенных на открытом месте («les oeuvres de plain air») и в любое время доступных зрителю. <...> В этом различии существенным является технический аспект (помимо географического) — живопись и гравюра в подземных святилищах, скульптура в основном на открытом месте. Поскольку живопись уже в палеолите обладала большей разрешающей способностью, чем скульптура, и, следовательно, была более мощной моделью общих концепций палеолитического человека, постольку произведения искусства подземных святилищ представляют преимущественный интерес. Исследователи отмечают и различия в темах и в содержании между этими двумя разновидностями искусства: в подземных святилищах более многочисленны знаки (80) (в особенности так называемые «tectiformes»), изображения фантастических животных, существ полузвериной-получеловеческой природы, схематические изображения людей; напротив, в памятниках на открытом месте изображения преобладают над знаками, «реалистическая» трактовка над схематической, изображения хорошо известных животных над фантастическими, женские образы над мужскими. <...>

В силу этих особенностей настенная живопись подземных святилищ должна считаться наиболее представительным образцом палеолитического искусства. Будучи сакрализованной (во всяком случае, в большей степени, чем памятники «l'art mobilier» и памятники, находящиеся на открытом месте) и связанной с ритуалами, живопись подземных святилищ вместе с тем обладала большей независимостью от мира вещественных денотатов, большей свободой моделирования общих концепций палеолитического человека, большей прагматичностью (направленность на достижение цели, обращенность в будущее и т.д.), большей объяснительной силой. Говоря о происхождении тех или иных элементов искусства, имеет смысл обращать внимание прежде всего на такие сакрализованные виды искусства, где свобода изображаемого ограничивается лишь рамками общих концепций, внутри которых избирательные возможности искусства максимально свободны.

Одна из наиболее показательных особенностей палеолитической живописи — «открытость» изображений, проявляющаяся, естественно, не только в отсутствии рамки как формального приема, но и в неспособности изображенного указывать границы изображения, его центр, верх, низ, направление действия и т.д. Отсюда случаи, когда данные изображения дополнялись другими, размещаемыми как на свободном месте, так и поверх имеющихся изображений (техника палимпсеста). «Открытость» палеолитиче-

ских произведений искусства непосредственно связана с отсутствием или чрезвычайно слабой выраженностью композиции и, следовательно, внутренних связей между изображаемыми предметами и тем более иерархии этих связей. В принципе каждое изображение дается отдельно (см. ограничительные замечания по этому поводу ниже). Многофигурные композиции довольно редки, и, по-видимому, нет оснований настаивать на том, что в них существовала какая-нибудь иная связь, нежели «присоединительная». Число исключений или минимально (ср. изображение стада на камне из Лимейль или оленей в резьбе по кости из Лорте), или сами исключения мнимы. Между прочим, обращает на себя внимание, что изображения с зачатками композиции (например, перспективно уменьшающиеся изображения) относятся к памятникам «l'art mobilier» или к памятникам, находящимся на открытом месте. Наличие «присоединительной» связи четче всего прослеживается в случае появления так (81) называемого «третьего животного» на периферии изображения. Так, к фигурам лошади и бизона обычно присоединяются фигуры каменного барана (Нио, Эббу), или мамонта (Фон-де-Гом, Комбарелль, Руффиньяк), или оленя (Ляско, Пиндаль), или лани (Альтамира). Реже отмечается появление «четвертого» и «пятого» животного на краях композиции. Особенно интересны случаи, наблюдающиеся в Комбарелль или Габийю, где каждый поворот пещеры или сужение между подземными залами сопровождается появлением нового по сравнению с основной композицией животного. <...> Не исключено, что с этими живописными текстами или их последовательностями соотносимы многочисленные фольклорные тексты с участием животных (типа «Теремок»), основанные на последовательном присоединении очередного животного к уже имеющемуся набору (общее количество животных в таком наборе обычно от шести до десяти, чаще всего шесть-семь). Вполне вероятно, что к этому же кругу относятся заговоры, построенные на последовательном присоединении или изъятии объекта типа: *Чорен ворон, ци много у цябе чарвей — Дзевяць, а з дзевяци восем, а з восьми сем, а з сямі шесь, а с шасьци пяць, а с пяци чатыре, а с чатырэх три, а с трэх два, а з двух одзин, а с одного нигоднаго* <...> Позднее в связи с образами периода «мирового дерева» будет сказано несколько слов о числовых константах и, в частности, о числе «семь». Но характерно, что и в предшествующую эпоху (как в неолите, так и в палеолите) это число уже могло приобретать особое значение в магических операциях, сравни изображение лошади с семью стрелами в Ляско <...>, там же изображения кошачьих, одно из которых пронзено семью стрелами <...>, семь мамонтов в Каповой пещере на Урале <...>, семь линий на обломке с нарезками из грота Гварджилас-Клде на Кавказе (наконечник с орнаментом) <...>, ожерелье из раковин и зубов животных в Костенках, где зуб появляется на

седьмом месте <...> и т.д. «Присоединительная» связь типа (A + A) + (B + B) + (C + C) + ... отмечена в одном из архаичнейших заговорных текстов, относимом по ряду соображений к каменному веку, ср.: *стыкася, срослася тело с телом, кость с костью, жила с жилою... <...>*, лтш. *griežās miesa pie miesas, spiežās kauls pie kaula, griežās veselība pie veselības... <...>*, древневерхненем. *ben zi bena, bluotzi bluoda, lid zi geliden, sose gelimida sin* (2-й Мерзбургский заговор), др.-инд. *sam te majjā, majjñā bhavatu samu te parusā paruh... carmanā carma... māmsam* (82) *māmsena...* («Атхарваведа», IV, 12, 3—5) и т.д. <...> Любопытно, что и здесь, если не считать явно вырожденных случаев, семь образует предел для количества элементов в наборе, ср.: *тело к телу, мясо к мясу, жилу к жиле, кость к кости... сустав к суставу, сердце к сердцу, печень к печени* (<...> ср. семь элементов в частично приведенной формуле из «Атхарваведы» и т.д.). Примерно такая же картина повторяется в заговорах, направленных на изгнание болезни, на выведение ее из членов тела. Этим заговорам соответствуют формулы двух типов: (A → B) + (B → C) + (C → D) + ... и A + B + C + ... Пример первого типа — нем. *Ich bitte dich aus Gottes Kraß, daß du hinausgehst aus dem Mark ins Bein, aus dem Bein ins Fleisch, aus dem Fleisch in die Haut, aus der Haut ins Haar, aus dem Haar in den wilden Wald ...*; пример второго типа — белорус. *з жил, с пажил... с косьцей, з можче й, с пальчиков, с суставчиков, з нохциков* (<...> семь членов!).

На основании сказанного правдоподобно полагать, что «присоединительная» связь — единственный из способов организации палеолитических текстов (живописных и словесных), доступный более или менее надежной реконструкции. Это не противоречит редчайшим случаям более тонкой организации текста, опирающейся на более сложные типы ритмической повторяемости с обращением к симметрическим повторениям. Таково изображение быка и лошади (Ляско), повернутых друг к другу хвостами, образующих симметричную фигуру и смотрящих на симметрично расположенные по краям знаки в форме трезубца. <...> Поэтому можно высказать гипотезу, согласно которой умение передавать «присоединительную связь» было высшим формальным достижением верхнепалеолитической эпохи (во всяком случае, в мадленский период), хотя это умение было еще весьма относительным и, разумеется, не стало шаблоном, легко передаваемым во времени и в пространстве. Столь существенная ограниченность плана выражения делала невозможной (во всяком случае, в изобразительном искусстве) передачу сюжета. Некоторые факты, свидетельствующие об отношении палеолитического человека к настенной (83) живописи, также заставляют думать о том, что древнейшие образцы изобразительного искусства и не преследовали цели пере-

дачи сюжета. Скорее, в них лишь заготавливались некоторые шаблоны, указывавшие на какую-то совокупность объектов и отношений между ними, которые позднее могли оформиться в сюжет. Общие представления последующей эпохи послужили как бы магнитным полем, в котором поэтические заготовки каменного века заняли свое особое место в общей картине и, наконец, получили свое действительное значение (84).

Вопросы и задания

1. В чем сходство принципов палеолитической живописи и древнейших фольклорных текстов, по В. Н. Топорову?
2. Какой принцип связи выделяет ученый в качестве самого архаического?
3. Как перекликается этот принцип с тем, что мы знаем об архаических формах образа по работам А. Н. Веселовского, А. А. Потебни и О. М. Фрейденберг?
4. Можно ли поставить знак равенства между присоединительной связью, описанной Топоровым, и двучленным параллелизмом Веселовского? В чем их сходство и различие?

АНТИЧНЫЕ ТЕОРИИ ЯЗЫКА И СТИЛЯ¹

Тропы (tropi)

Реторика к Гереннию (V, 31, 42)

Остаются еще другие словесные украшения, которые не помещены нами среди перечисленных выше, но отделены от них, потому что все они образуют единый, особый, род. Характерны для всех них: отказ от обычного значения слов и сопровождаемый некоторой приятностью переход речи к иносказанию.

Цицерон. Об ораторе (III, 42)

Вы видите, таким образом, во всем ее объеме эту группу оборотов речи, когда путем видоизменения или замены одного слова другим то же самое понятие выражается красивее, то есть все те случаи, когда сказанное понимается не на основании буквального значения отдельных слов, а по общему смыслу.

Часто такое отклонение от точного значения слова не бывает изящно как при метафорах, но если и допускает известную вольность, то все же не выходит за грани допустимого. Впрочем, надеюсь, вы заметили, что те обороты, которые согласно изложено-

¹ Античные теории языка и стиля / Под общ. ред. О. М. Фрейденберг. — М.; Л., 1936. — С. 215 — 224.

му мною складываются из целого ряда метафор, относятся не к теории употребления отдельных слов, а к связной речи? Что же касается тех оборотов, которые состоят или в замене слов или в замене их буквального значения иным, то они представляют в известном роде метафоры.

Квинтилиан (VIII, 6, 1)

Троп есть такое изменение собственного значения слова или словесного оборота в другое, при котором получается обогащение значения. Как среди грамматиков, так и среди философов ведется неразрешимый спор о родах, видах, числе тропов и их систематизации.

Реторика к Гереннию (IV, 31, 42)

Из этих украшений первым является нахождение имени. Этот прием позволяет нам, если вещь или совсем не имеет названия или если это название оказывается недостаточно подходящим, приложить к ней удачное наименование, в порядке ли подражательности, или в целях выразительности.

Метафора (translatio)

Теофраст (Цицерон. Письма XVI, 17)

Пусть, как этого хочет Теофраст, метафора будет «скромной».

Реторика к Гереннию (IV, 34, 45)

Перенос имеет место тогда, когда на тот или иной предмет переносится название другого предмета, если видимое взаимное сходство (215) предметов делает подобный перенос допустимым. Применяется перенос либо ради того, чтобы предмет предстал перед нашими взорами (ради наглядности), либо в целях краткости речи, либо во избежание непристойности, либо для возвеличения предмета, либо для его умаления, либо для его приукрашения. Перенос обязан, как говорится, быть скромным и переходить с достаточным основанием на сходный предмет, дабы не казалось, будто он без разбора, необдуманно и жадно перебежал на совсем несхожий предмет.

Цицерон. Об ораторе (III)

Третий способ употребления слов в переносном смысле имеет широкое применение. Его породила необходимость, он возник под давлением бедноты и скудости словаря, а затем уже красота его и прелесть расширили область его применения.

Подобно тому как одежда, сперва изобретенная для защиты от холода, впоследствии стала применяться также и для украшения

тела и как знак отличия, так и метафорические выражения, введенные из-за недостатка слов, стали во множестве применяться ради услаждения. Например, «роскошный рост травы», «веселые нивы» говорят даже в деревне. Когда то, что едва ли даже может быть выражено подходящим словом в его собственном значении, высказывается с помощью метафоры, то мысль, которую мы хотим передать, выигрывает в яркости от вызываемого перенесением из другой области словом сходного представления.

Таким образом, эти метафоры представляют как бы заимствования, когда то, чего нет в нашем распоряжении, приходится занимать на стороне; несколько более смелы те формы, которые не вызываются недостатком слов, а сообщают речи известный блеск. <...>

Метафора есть сравнение, сокращенное до одного слова, причем, если в этом слове, занявшем как бы по праву чужое место, сходство улавливается, то оно приятно, если никакого представления о сходстве не возникает, то язык такую метафору отвергает; следует применять такие метафоры, которые или более образно представляют предмет, или содействуют более точной характеристике всего дела, будет ли то какой-нибудь поступок или намерение. Иногда также метафорой достигается краткость выражения, как, например: «если копье выскользнуло из руки». То, что копье было брошено нечаянно, не могло бы быть высказано с такой сжатостью буквальными выражениями, как это передано одним словом, употребленным метафорически. В отношении к метафорам меня очень часто удивляет, почему всем больше нравятся слова в переносном значении и заимствованные из другой области, чем слова, взятые в собственном, им присущем значении. Ибо, если предмет не имеет своего наименования и точного обозначения, то естественно, что необходимость вынуждает недостающее слово брать из другой области; но и при наличии большого запаса (216) точно соответствующих слов все же заимствования из других областей, если только они удачны, нравятся людям гораздо больше. Это, думаю, происходит либо потому, что характерной чертой человеческого ума является склонность перескакивать через то, что расположено у самых ног, и хвататься за иное, далекое; либо потому, что слушатель мысленно уносится при этом в другую область, не теряя, однако, основного пути, что служит источником величайшего удовольствия; либо потому, что в каждом подобном случае одним словом сразу очерчивается и данный предмет, и связанный с ним сходством целостный круг представлений; либо потому, что всякая метафора, по крайней мере примененная правильно, обращается непосредственно к внешним чувствам, а в особенности к зрению — чувству наиболее обостренному. Так, и «городской дух», и «мягкость образованной среды», и «ропот моря», и «сладость речи» — образы, заимство-

ванные из области остальных чувств; но зрительные образы гораздо ярче, они почти что разворачивают перед умственным взором вещи, недоступные физическому зрительному восприятию. Ведь в окружающей природе нет такого предмета, обозначением и именем которого мы не могли бы воспользоваться для какого-либо понятия из другой области. В самом деле, там, где может быть подмечено сходство, — а подмечено оно может быть везде, — там одним только словом, употребленным метафорически, вносится в речь яркий образ, если это слово действительно содержит сходство. Тут прежде всего следует избегать несходных образов. Затем следует позаботиться о том, чтобы сравнение не было слишком далеким. Мысленный взор скорее обращается к зрительным образам, чем к слуховым. Далее, поскольку высшее достоинство метафор заключается в том, чтобы взятое в переносном значении слово поражало чувство, необходимо избегать всего безобразного среди того, к чему сопоставление привлекает внимание слушателей.

Я считаю недопустимым, чтобы метафорическое выражение было более узко в своем значении, чем могло бы быть собственное и точное выражение. Кроме того, если есть опасение, что метафора покажется слишком смелой, ее следует смягчить; часто это делается при помощи вставки перед нею слов «если можно так выразиться». И действительно, метафора не должна быть навязчивой, чтобы получалось впечатление, что она переселена на чужое место, а не самовольно завладела им, и что она заняла его условно, а не вторглась насильственным путем.

Поскольку речь идет об употреблении отдельных слов, нет тропа более блистательного, сообщающего речи большее количество ярких образов, чем метафора.

Цицерон. Об ораторе (27)

Метафорическими <...> я называю такие слова, которые ввиду сходства переносятся с одного (217) предмета на другой или ради живости речи, или ввиду отсутствия в языке соответствующего понятию слова, а метонимическими выражениями такие, в которых вместо точно соответствующего предмету слова подставляется иное с тем же значением, заимствованное от предмета, находящегося с данным в теснейшей связи. Аристотель же под метафору подводит и эти выражения, и фигуру злоупотребления, которую он называет «катахрезой», когда мы неправильно употребляем близкое по значению слово, если в этом встречается надобность, либо ради приятности, либо ради красоты.

О возвышенном (32)

Относительно числа метафор Цецилий присоединился к мнению тех, которые устанавливают в качестве закона, что можно применить зараз только две или, самое большее, три метафоры.

Пределы пользования метафорами должны определяться подходящим моментом, а таким подходящим моментом будет тот, когда чувство несется бурным потоком и влечет за собой их множество как нечто необходимое.

Аристотель и Теофраст говорят, что смягчением смелости метафор служат такие слова, как «как будто бы» или «как бы» или «если можно так выразиться» или «если употребить несколько смелое выражение», так как, говорят они, некоторое осуждение собственного выражения уменьшает его смелость. Я согласен с этим, но все же, по моему мнению, оправданием большого числа и смелости метафор является уместная страстность речи и благородная возвышенность ее. Растущему приливу бурного чувства естественно все увлекать и нести с собою. Оно требует рискованных оборотов речи как вещи необходимой и не позволяет слушателю остановиться над вопросом, почему метафор так много, так как он сам вне себя вместе с говорящим. В трактовке общих мест и в описаниях нет ничего столь выразительного, как частые, один за другим идущие тропы.

Квинтилиан (VIII, 6)

Начнем с наиболее употребительного и вместе с тем, бесспорно, самого красивого из тропов: я имею в виду переносное значение, называемое по-гречески метафорой. Метафора дарована нам самой природой, так что ею нередко пользуются, сами того не замечая, и неученые люди. С другой стороны, она так приятна и красива, что и в самой блестящей речи сияет собственным светом. Этот троп по справедливости нельзя признать ни вульгарным, ни низменным, ни неприятным. Вместе с тем метафора обогащает речь, привнося в нее нечто новое, до того в ней не содержавшееся, и — чего бывает так трудно достигнуть — она содействует тому, чтобы ни один предмет не оставался без обозначения. Имя или глагол оттуда, где он был употреблен в своем прямом значении, переносится туда, где или отсутствует подлинное наименование, или переносное значение оказывается лучше прямого. Это делается или по необходимости, или для большей значимости, или же ради приличия. Если же (218) ни тому, ни другому, ни третьему метафора не содействует, то употреблять ее не следует.

В общем метафора есть укороченное сравнение. Различие только в том, что в одном случае с предметом, который мы хотим описать, нечто сравнивается, метафора же заменяет название самого предмета. Когда мы говорим о человеке, что он сделал что-нибудь, как лев, то это — сравнение, когда же мы о нем говорим: «он — лев», то это — метафора. Ее возможности сводятся, по видимому, к четырем случаям: либо одушевленный предмет заменяется другим одушевленным же, либо неодушевленные предметы заменяются одни другими, либо неодушевленные предметы — одушевленными, или же наоборот. Особенную возвышенность при-

дают речи метафоры, употребленные в смелом и почти рискованном значении, когда мы приписываем способность действовать и влагаем душу в предметы, лишенные способности чувствовать.

Метафоры распадаются на несколько видов: например, перенос значения с предметов, одаренных разумом, на одаренные же разумом или с лишенных разума на лишенные же его, или взаимно с одних на другие по тому же принципу, или перенос значения от целого к части и от части к целому.

Насколько однако употребление метафоры кстати и с соблюдением меры придает блеск речи, настолько злоупотребление ею затемняет речь и надоедает. Крайне ошибочно думать, будто все, дозволенное поэтам, которые сообразуются только с доставляемым ими наслаждением и часто самим размером стиха бывают вынуждены менять выражения, подходит и прозе. Ведь метафора должна либо занимать свободное место, либо, становясь на чужое, быть значительнее того, что она вытесняет.

Де мет р и й

Метафоры вносят в речь и приятность и величавость, но пользоваться ими надо не слишком часто (иначе написанное нами будет дифирамбом, а не прозой), и притом метафорами, заимствованными не слишком издалека, а из области близкой и сходной. Впрочем, не все сходные между собою понятия могут взаимно заменять друг друга. Если метафора кажется рискованной, надо превратить ее в сравнение. Это будет безопаснее. Сравнение — это расширенная метафора. Если прибавить слово «как», получается сравнение, и оборот становится менее смелым; без этого слова он будет метафорой и более рискованным. Аристотель считает самой лучшей метафорой так называемую метафору действия, т. е. когда неодушевленные предметы представляются действующими как одушевленные. Некоторые вещи при помощи метафоры находят себе более ясное и точное выражение, чем то, какое они получают даже в точных определениях. Если переделать такие обороты в прямое значение, они не станут от этого ни правильнее, ни яснее. Надо, однако, иметь в виду, что некоторые метафоры делают речь скорее тривиальной, чем величавой, хотя бы метафора и была употреблена ради пышности. Одним из средств избежать этого будет давать метафору от большего к меньшему, а не наоборот. Некоторые избегают (219) рискованности метафоры тем, что прибавляют к ней эпитеты, если она кажется им слишком смелой, как например Теогнид, говоря о стреляющем из лука, называет лук «бесструнная лира». Выражение «лира» смело в применении к луку, благодаря же слову «бесструнная» оно становится менее рискованным. Обиходная речь является лучшей наставницей как во всем остальном, так в особенности в употреблении метафор. Она почти все употребляет в переносном значении, но мы не замечаем это-

го — с такой уверенностью это делается. Ее метафоры так искусны, что кажутся буквальными выражениями. Я устанавливаю такое мерило для метафор: природа или искусство, опирающееся на обиходную речь. Обиходная речь создала такие хорошие метафоры для некоторых понятий, что мы уже не нуждаемся для них в точных выражениях: такая метафора утвердилась в языке, заняв место буквального обозначения. Когда мы из метафоры делаем сравнение, как было сказано выше, мы должны стремиться к краткости и не добавлять ничего, кроме слова «как», иначе вместо сравнения получится поэтическая парабола. Такие параболы надо вводить в прозаическую речь не слишком часто и с большой осторожностью. Относительно метафоры главное этим сказано.

Загадка (*aenigma*)

Цицерон. Об ораторе (III)

Из метафоры развивается тот прием, который не ограничивается уже одним употребленным в переносном значении словом, но складывается из многих, связанных в предложение слов, так что говорится одно, а подразумевать следует иное. Это также важное украшение речи. В нем надо избегать темноты смысла. Сюда принадлежит то, что мы называем загадками.

Синекдоха (*intellectio*)

Реторика к Гереннию (IV, 33, 44)

Распознавание — случай, когда целая вещь узнается по малой части или когда по целому узнается часть.

Цицерон. Об ораторе (III, 42, 168)

(Иногда) мы либо под частью подразумеваем целое, например вместо здания говорим «стены» или «кров»; либо под наименованием целого разумею лишь часть его, когда, например, один конный отряд именуем «конницей римского народа»; сюда же примыкают менее красивые, но все же не заслуживающие полного забвения обороты, когда либо вместо множественного числа мы употребляем единственное, либо, напротив, множественным числом обозначаем один предмет (220).

О возвышенном

Я утверждаю, что изменение в числе украшает не только те фразы, в которых единственное число, будучи формально правильным, оказывается при ближайшем рассмотрении по смыслу множественным. Особого внимания заслуживают те случаи, когда

множественное число оказывается торжественнее и поражает мысль выражаемым им количеством. Если наставить целую массу имен во множественном числе, то рассказ сам собой зазвучит несколько широковещательно. Поэтому приемом этим следует пользоваться только в том случае, когда сам предмет допускает амплификацию, многословие, преувеличение, пафос — что-либо одно из этого или все вместе. Сплошь изукрашенная речь слишком искусственна. И наоборот, сведение множества к единству тоже иногда способствует величию. Обратить множественное число в единственное, т. е. сделать раздробленное единым, — это значит конкретизировать самое число. Причиной того, что оба случая содействуют украшению речи, я считаю одно и то же: когда имена стоят в единственном числе, то превращение их во множественное число дает впечатление неожиданной страстности, когда же имена стоят во множественном числе, то объединение многого в едином, выраженном каким-нибудь благозвучным словом, действует неожиданностью обратного превращения.

Квинтилиан (VIII, 6)

Сказанное (о метафоре) едва ли не в большей мере относится к синекдохе. Ведь метафора изобретена главным образом для того, чтобы производить большее впечатление, что-либо подчеркивать, делать более наглядным. Синекдоха способна разнообразить речь, так что на основании чего-либо одного мы уразумеваем многое: по части — целое, по виду — род, из предыдущего — последующее. И наоборот. Поэты могут пользоваться этим приемом свободнее, чем ораторы. Правда, прозаическая речь допускает замену меча лезвием, дома — крышей, но никак нельзя поставить корму вместо корабля и ель вместо досок; и далее, замена меча железом в прозе возможна, а замена коня четвероногим нет. Большую роль в речи играет и свободное обращение с единственным и множественным числом. Этот способ выражения служит к украшению не только ораторской речи, но употребителен и в обыденном разговоре. Некоторые называют синекдохой и тот случай, когда из контекста речи мы улавливаем то, о чем умалчивается.

Метонимия (*denominatio, nominis pro nomine positio*)

Реторика к Гереннию (IV, 32, 43)

Переименование заимствует у родственных и близких предметов названия, под которыми могут подразумеваться вещи, не называемые их настоящими именами. Названия эти или образуются от имени (221) их изобретателя, или заимствуются от изобретенной вещи, или с орудия переносятся на господина, или с того, что делается, на то, что делает, или с того, что содержится, на

содержащее, или с содержащего на содержимое. При обучении всем этим переименованиям труднее бывает установить их классификацию, нежели в поисках за ними открыть их, потому что переименования подобного рода вполне привычны языку не только поэтов и ораторов, но и повседневной речи.

Квинтилиан (VIII, 6)

Метонимия состоит в замене одного названия предмета другим. Сущность ее заключается в замене того, о чем говорится, причиной этого последнего. По словам же Цицерона, риторы называют этот троп гипаллагой. Она обозначает изобретенные предметы именем изобретателя и вещи, принадлежащие кому-либо, именем их собственника. Важно, однако, установить, в какой мере оратор может пользоваться этим тропом. Так, мы постоянно слышим, как говорят «Вулкан» вместо огня, а в более изысканной речи: «сражались при изменчивом Марсе», или ради приличия «Венера» вместо полового акта; но сказать вместо вина и хлеба «Либера и Церера» — оборот слишком вольный, недопустимый для строгого форума. Скорее можно назвать владельца вместо того, чем он владеет, и сказать: «пожирают человека» вместо «проедается его имущество». Таким образом, получается бесчисленное множество видов метонимии. И у поэтов, и у ораторов очень часто встречается тот вид ее, когда вместо причины называется следствие. У метонимии есть некоторое сходство с синекдохой.

Антономасия (pronominatio)

Реторика к Гереннию (IV, 31, 42)

Замена собственного имени другим обозначает как бы извне заимствованным прозвищем то, что не может быть названо собственным именем. Таким путем мы получаем возможность, и хвала, и порицая, на основании телесных и душевных качеств, а также внешних поводов как бы создавать не лишние изящества прозвища, заменяя ими точные названия.

Квинтилиан (VIII, 6)

Антономасия, которая вместо имени ставит нечто другое, очень часто употребляется поэтами, притом двояким образом: и в виде эпитета, который после устранения определяемого слова получает значение имени, и в той своей форме, когда имя заменяется главными качествами своего носителя. Ораторы, хотя и редко, все же пользуются антономасией. Они не скажут «Тидид» или «Пелид», но «нечестивый» и «отцеубийца»; они говорят и без колебания употребляют выражения «разрушитель Карфагена и Нумантии» вместо «Сципион» <...> (222).

Катахреса (abusio)

Реторика к Гереннию (IV, 33, 45)

Злоупотребление состоит в том, что неточно пользуются похожим и родственным словом вместо определенного и точного.

Квинтилиан (VIII, 6)

Тем нужнее нам катахреса, которая правильно переводится как злоупотребление. Она приурочивает названия безыменным предметам, заимствуя их из близкой им области. Подобных примеров тысячи. Весь этот род тропов должно отличать от метафоры, так как катахреса применима там, где названия вовсе не было, а метафора — где одно название заменяется другим. Поэты часто пользуются катахрестически близкими названиями для обозначения и тех предметов, у которых есть свои собственные. В прозе это бывает редко. Некоторые считают катахресой и такие случаи, когда говорят «храбрость» вместо «безрассудство» или вместо «расточительность» — «щедрость». Я, однако, с этим не согласен, так как в этих случаях не слова заменяются одно другим, а понятия. Ведь никто не думает, что расточительность и щедрость означают одно и то же, но бывает так, что один называет расточительностью то, что другой называет щедростью, хотя ни тот ни другой не сомневаются, что это две разные вещи.

Металепсис (transumptio)

Квинтилиан (VIII, 6)

Из тропов, применяющих иносказание, остается еще металепсис, т. е. замена, представляющий как бы переход от одного тропа к другому. Встречается он крайне редко и в высшей степени не свойствен нам; у греков, однако, применяется довольно часто. Сущность металепсиса состоит в том, что между переносимыми понятиями должна существовать некая средняя ступень, сама по себе ничего не значащая, но подготавливающая переход; мы скорее искусственно стремимся к тому, чтобы этот троп казался имеющимся в нашем языке, чем ощущаем в нем действительную потребность.

Эпитет (appositum)

Квинтилиан (VIII, 6)

Прочие тропы касаются уже не значения слов и употребляются не для обогащения речи, а для ее украшения. Так, украшает речь эпитет. Им поэты пользуются чаще и свободнее. Они удовлетворя-

ются тем, чтобы эпитет подходил к слову, к которому он прилагается, и мы не порицаем у них ни «белых зубов», ни «влажных вин». У ораторов же, если эпитет ничего не прибавляет к смыслу, оказывается излишним. А прибавляет что-либо к смыслу такой (223) эпитет, без которого оборот оказывается слабее. Главным украшением эпитета служит переносное значение: «необузданная страсть», «безумные замыслы». Путем прибавления этих новых качеств эпитет становится тропом, как, например, у Вергилия «безобразная бедность» и «печальная старость». При этом свойство эпитетов таково, что без них речь становится голой и некрасивой, при избытке же их она ими загромождается, становится длинной и запутанной (224).

Вопросы и задания

1. Сопоставьте разные определения тропа, данные в приведенных текстах.
2. Сравните определения метафоры, сравнения, синекдохи и метонимии, данные в античных поэтиках и риториках. Приведите использованные авторами примеры этих тропов и проанализируйте их смысл.
3. Как вы объясните тот факт, что античная теория образа — это теория тропов и фигур, игнорирующая более архаические формы образа?
4. Чем отличается от античных определений то понимание метафоры и сравнения, которое мы находим в уже прочитанных вами трудах по исторической поэтике? Чем вы можете объяснить это различие?

ДАНДИН

ЗЕРКАЛО ПОЭЗИИ (КАВЬЯДАРША)¹

О смысловых украшениях

1. Качества, придающие поэзии красоту, называют «украшениями» [аланкара]. О них спорят и по сей день. Кто сможет полностью их описать?
2. Суть различий между ними была уже показана древними учителями. Мы постараемся их указания уточнить.
3. <...> Рассмотрим те украшения, что свойственны [поэзии] в целом.
4. «Естественное описание», «сравнение», «уподобление», «све- тильник», «повтор», «возражение», «подтверждение», «различение», «выявление».

¹ Восточная поэтика. Тексты. Исследования. Комментарии. — М., 1996. — С. 116—117, 119, 121, 123—124, 129, 130—132, 140—142.

5. «Сжатое описание», «преувеличение», «преображение», «причина», «тонкость», «предлог», «ряд», «любезность», «выражение расы», «горделивость», «иносказание», «совпадение» (116).

6. «Величание», «отрицание», «сопряжение», «описание отличия», «приравнивание», «противоречие», «косвенное восхваление», «скрытая похвала», «указание».

7. «Совместное описание», «обмен», «благословение», «сцепление», «выразительность» — вот смысловые украшения <...>.

14. [Украшение,] так или иначе выявляющее сходство, называется «сравнением» [упама] (117).

43. Если сравнение касается высказывания и в целом и по частям, то это «сравнение [охватывающее все] высказывание», и оно бывает двояким [сообразно тому], один или несколько раз [употреблено] сравнительное слово.

44. [Например:] «Твое лицо с шаловливыми глазами и приоткрытыми блестящими зубами сияет, как лотос со снующими по нему пчелами и виднеющимися белыми тычинками» (119).

66. Сравнение, при котором не выражено различие [между субъектом и объектом], называется «уподоблением» [рупака]. Например: руки-лианы, ноги-ветви (121).

97. Когда слово, которое означает родовое понятие, действие, качество или частный объект, однажды употребленное, обслуживает все высказывание, такое [украшение] называют «светильником» [дипака].

98. «Южный ветер срывает сухие листья с ветвей деревьев и заставляет пригнуться женщин, смиряя их гордость».

107. «В светлую половину месяца *растет* луна, с нею [власть] бога с пятью цветочными стрелами, с ним — желания юношей, а с ними — улады пиршества любви».

108. В последнем светильнике цепочка высказываний построена так, что каждое [последующее] зависит от предыдущего; таков «светильник-гирлянда» (123).

113. «Разнося приятные запахи, величественные и темные, как деревья тамала, *блуждают* в небе тучи, а по земле — слоны».

114. Здесь слово «блуждают» относится и к тучам, и к слонам, которые [в свою очередь] наделены общими свойствами; это «сопрягающий светильник» <...>.

116. Близкие по своей сути к светильнику «повтор смысла», «повтор слова», «повтор и смысла и слова» составляют триединое украшение. Например: <...>

118. «Гирлянда туч подымает вверх шеи у стайки павлинов, а бог любви с макарой на знамени подымает волну страсти в сердцах юношей» (124).

180. Когда прямо выражено или подразумевается сходство между двумя объектами, но тут же говорится об их различии, такое [украшение] называется «различением» [вьятирека].

183. «И ты, и океан не знаете предела и глубоки. Но океан — цвета темной сажки, а ты сияешь, как золото».

184. Это «двустороннее различие», поскольку отличающие качества «темнота» и «золотистость» указаны раздельно по отношению к каждому из объектов (129).

205. Когда, имея в виду одну вещь, говорят о другой, с нею схожей, такое высказывание из-за его краткости называется «сжатым описанием» [самасокти].

206. «Взгляни: шмель, который сколь угодно долго может пить мед цветущего лотоса, целует почку, еще не обретшую аромата».

207. Здесь имеется в виду влюбленность мужчины, который находится в связи со зрелой женщиной, в некую [неопытную] девушку (130).

214. Желание описать какое-либо свойство, выходящее за пределы обыденного, [ведет] к «преувеличению» [атишайокти], лучшему из украшений. Например:

215. «В венках из белого жасмина, умашенные белой сандаловой мазью, в платье из белого льна, женщины, спешащие на свидание, неразличимы в лунном свете».

220. Утверждают, что оборот речи, именуемый преувеличением и высоко ценимый поэтами, составляет единственную основу остальных украшений (131).

221. Когда естественная природа вещи, одушевленной или неодушевленной, преобразуется в нечто иное, такое [украшение] считают «преображением» [утпрекша].

222. «Слон, измученный полуденным жаром, погружается в озеро и, мне кажется, хочет вырвать из воды друзей солнца — лотосы».

223. Погружение слона в озеро с тем, чтобы искупаться, испить воды и полакомиться лотосами, рисуется поэтам преobraженным в месть [слона] своему врагу [солнцу].

226. «Тьма будто смазывает тело, небо будто дождит темной тушью» — такого рода [высказывание] обладает основными признаками преображения.

227. Некоторые из-за слова «будто» приходят к неверному выводу, что здесь сравнение, но пренебрегают правилом, согласно которому глагол не может быть объектом сравнения.

228. [Далее,] только наличие общего качества связывает объект и субъект сравнения. Но какое общее качество можно усмотреть у понятий «тьма» и «смазывает»?

229. Если же считать [общим качеством] понятие «смазывание», то чем от него отличается «смазывает»? А ведь даже безумец не скажет, что качество и обладатель качества одно и то же.

230. [С другой стороны,] если бы [здесь] объектом сравнения был тот [предмет], который совершает действие, то представленный в форме глагола он выражал бы именно действие и не мог иметь другую функцию.

231. И все же если полагать, что имеется в виду «тьма похожа на того, кто смазывает», то слово «тело» оказывается ни при чем, а общее качество остается неопределенным.

232. В [сравнении] «твое лицо как луна» подразумевается общее качество «прелесть»; здесь же не так, ибо «смазывает» ничего, кроме «мази», не предполагает.

233. Итак, следует признать, что [глагол] «смазывает» — в значении «накладывает мазь» — так преображен поэтом, что имеет «тьму» в качестве субъекта действия и «тело» в качестве объекта (132).

333. Когда соединяются две противоречивые вещи ради описания особой природы [какого-либо явления], такое [украшение] называют «противоречием» [виродха] (140).

334. «В сезон дождей чернеет небо, покрытое тучами, а сердца людей становятся красными от прилива страсти» (141).

351. «Совместное описание» [сахокти] — это совмещенное отображение качеств и действий [разных вещей]. А замена одного значения [вещи] другим называется «обменом».

352. «Вместе с моими вздохами становятся долгими ночи; вместе с моим телом они бледнеют в сиянии месяца» (142).

Вопросы и задания

1. Что общего у индийских аланкар с тропами и фигурами античной поэтики? Покажите это на анализе конкретных примеров.

2. А в чем существенное различие между ними? Продемонстрируйте это на конкретных текстах. Если вы затрудняетесь ответить на первые два вопроса, обратитесь за помощью к книге П. А. Гринцера «Основные категории индийской поэтики» (М., 1987).

3. Что ближе к архаическим формам образа, уже изученным нами: античные тропы или индийские аланкары — и почему?

АНАНДАВАРДХАНА

ДХВАНЬЯЛОКА (СВЕТ ДХВАНИ)¹

Часть первая

1. Некоторые утверждают, что атман поэзии, о котором издавна говорили мудрые, именуя его «дхвани», не существует вовсе; другие принимают его за [выражение], употребленное во вторичном значении; иные же полагают, что сущность его не поддается

¹ Анандавардхана. Дхваньялока / Пер. Ю. М. Алихановой. — М., 1974. — С. 63—64, 66, 69, 71, 72, 75, 81—83, 96, 115, 117, 156—158, 160—161, 172, 178, 187, 190.

описанию. Поэтому, дабы порадовать сердца ценителей, мы хотим рассказать о том, что он собой представляет.

<...> Поэзия, заявят одни... складывается из выражения и содержания, и в ней всем хорошо известны причины красоты, заключенные в выражении (аллитерация и пр.), и причины красоты, заключенные в содержании (сравнение и пр.). Общеизвестны также свойства словосочетаний — сладость и другие <...> (63). Что же такое по имени «дхвани» [может быть в поэзии] сверх этого?

Конечно же, дхвани нет, скажут другие. Потому что поэзия, выходящая за рамки общепринятых норм, вообще лишена поэтичности. <...>

И, наконец, третьи будут объяснять по-иному, почему его нет. Поистине невероятно [скажут они], чтобы так называемое дхвани было чем-то до сей поры никому не известным (64).

2. Значение поэтического высказывания, восхваляемое ценителями и потому получившее определение «атмана поэтического высказывания», имеет две части, называемые соответственно выраженной и угадываемой.

3. Из них выраженная [часть], всем хорошо известная по таким ее видам, как сравнение и пр., неоднократно анализировалась другими [исследователями поэзии], и потому здесь подробно не обсуждается.

4. Но угадываемое — другая вещь, которая содержится в речах великих поэтов, — подобно красоте в женщинах, представляется чем-то отличным от общеизвестных частей [высказывания] (66).

<...> Вот это значение и образует сердцевину поэтических высказываний, чарующих многообразием сочетаний различных выражаемых и выражающих. И в согласии с этим у первого поэта Вальмики в стихотворение претворилась именно скорбь, которую породили крики обезумевшего от разлуки с убитой подругой кроншапа. <...>

6. Речь, источающая эту сладостную вещь — значение, обнаруживает во всем своем блеске особый, несвойственный обычным людям дар великих поэтов.

7. Одним знанием правил [употребления] языковых форм и значений его не постичь, — нет! — постигается оно только теми, кто по-настоящему разбирается в значении поэтических высказываний (69).

13. Особого рода поэтическое высказывание, где содержание или выражение проявляет это значение, отступая при этом на второй план, называется мудрыми «дхвани».

Это показывает <...>, что дхвани нельзя смешивать с причинами, [обуславливающими] красоту выражаемого и выражающего: сравнением, аллитерацией и пр. (71) <...> Дхвани — это такое [высказывание], где еще одно значение проявляют или подчиня-

яющееся этому значению содержание, или подчиняющееся ему собственное значение выражение. Так как же оно может в них заключаться? Ведь дхвани предполагает главенство проявляемого, а этого нет ни в сжатом описании, ни в других [украшениях] (72).

Там, где проявляемое не главенствует, а только сопровождает выраженное, мы, очевидно, имеем дело с выраженными украшениями. <...> [Высказывание] не есть дхвани, если проявляемое в нем лишь появляется, [но не вызывает ощущения прекрасного], или же сопровождает выраженное, или не воспринимается как главное. Только такое [поэтическое высказывание] должно считать чистым дхвани, где выражение и содержание вторичны по отношению к проявляемому.

Следовательно, дхвани ни в чем не заключается, и не заключается потому, что <...> дхвани — это особого рода поэзия, то есть целое, а украшения, качества и аллитерации разных типов суть составляющие его части (75).

Часть вторая

Итак, как уже было показано, дхвани имеет два вида: с выраженным, которое не есть то, что хотят сказать, и с выраженным, которое, хотя и есть то, что хотят сказать, подчинено другому.

1. В дхвани, где выраженное не есть то, что хотят сказать, [это] выраженное, как полагают, бывает двояким: оно или превращается в другое значение, или совершенно устраняется. А сообразно с этими двумя [устанавливается] различие также и в проявляемом.

Примером [дхвани], где выраженное превратилось в другое значение, может служить слово «Рама» в этом [отрывке]:

Пусть тучи покрывают небо черной краской,
Пусть вьются в тучах журавли,
Пускай разбрызгивает влагу ветер
И друга облаков звенит счастливый крик, —
Пускай все так! Я — твердый духом Рама,
Я все снесу. Но дочь царя Видехи...
Что будет с ней, увы? Будь стойкой, госпожа!

В самом деле, это [слово «Рама»] дает нам знать не просто о носителе [данного] имени, но о носителе, превращенном в [совокупность разнообразных свойств]. Последние представляют собою проявляемое (81).

Примером дхвани с полностью устраненным выраженным может служить слово «слепой» в этой [строфе] первого поэта Вальмики:

Луне теперь предпочитают солнце, —
Подернутая мглой, она уж не блестит.
(Так зеркало становится слепым,
Когда его касается дыханье).

2. В дхвани, где выраженное есть то, что хотят сказать, атман, как полагают, бывает двояким: один освещается с незаметной постепенностью, другой освещается постепенно.

3. [Тот] атман дхвани, который появляется сразу, — это раса, чувство, видимость того и другого и их угасание, выступающие в качестве элемента, подчиняющего себе [другие элементы высказывания] (82).

4. Считается, что если разнообразнейшие причины красоты выражающего и выражаемого подчинены расе и прочему [в этом же роде], то это дхвани.

5. Но если нечто иное является главным значением высказывания, а раса и прочее подчинены ему, в таком поэтическом высказывании, по моему мнению, раса и прочее суть украшения (83).

20. Тот атман этого [дхвани], который появляется постепенно [и потому] сходен с эхом, тоже двояк, ибо вырастает из возможностей, заключенных или в выражении, или в содержании (96).

Часть третья

[Дхвани] с выраженным, которое есть то, что хотят сказать, в той его разновидности, где проявляемое в форме эха вырастает из возможностей, заключенных в выражении, выступает в слове, например, [в этом стихотворении]:

О, если не дано судьбою мне
Деньгами одарять просящих,
То почему не создан я бесчувственным — колодцем
Иль озером с прозрачною водой?

Здесь слово «бесчувственный» употреблено неким отчаявшимся человеком в качестве определения для самого себя (115), благодаря своей способности [передавать два значения] приобретает имеющее форму эха согласование со [словом] «колодец»¹.

Нам могли бы сказать следующее: «Вы утверждали ранее, что дхвани — это особого рода поэзия. Как же тогда оно может выступать в слове? Ведь что такое особого рода поэзия? Это особое сочетание слов, которое обуславливает познание особого же смысла. Кроме того, оно не может выступать в слове по той причине, что

¹ Слово *jada* имеет два значения: 1) бесчувственный, бездушный; 2) холодный. Поскольку оно стоит в том же падеже <...>, что и слово *kīraṇ* (колодец), второе значение позволяет рассматривать их как связанные отношением согласования [*saṁānādhikarāṇatā*]. Последние строки приобретают в таком случае следующий вид: «То почему не создан я колодцем хладным иль озером с прозрачною водой?» А прочитанное таким образом стихотворение приобретает дополнительный смысл: если б я был чистым озером или колодцем с прохладной водой, я мог бы хоть как-то служить людям, утоляя их жажду в жаркий день» (Прим. переводчика).

слова вообще не выражают значение, а лишь вызывают воспоминание о нем». Отвечаем (117). Мы действительно допустили бы тут ошибку, если бы способность выражать значение играла существенно важную роль в дхвани. Но это не так, потому что дхвани отличает способность [не выражать, а проявлять значение] <...> Так что вполне допустимо говорить о словах, как о дхвани, исходя при этом из их способности проявлять значение.

<...> Теперь, когда мы описали <...> виды дхвани через проявляющее, кое-кто мог бы сказать [так]: «Что же получается? Проявлять, [говорите вы], значит освещать проявляемое значение, и быть проявляющим — это одно, а быть (156) проявляемым значением — другое».

<...> Но зачем называть его «проявляемым»? Во всяком случае там, где оно главенствует, его следует называть выражаемым, потому что высказывание [делается] с целью [передать именно] это [значение]. А из этого вытекает, что функцией освещающего его высказывания является именно выражение. И к чему придумывать тут еще какую-то другую функцию? Следовательно, значение, являющееся целью высказывания, есть значение первичное, а потому и выражаемое. <...>

На это мы ответим так. Если высказывание, называя свой собственный объект, в то же время дает знать о другом объекте, то вот эта его способность быть обозначением своего объекта и эта способность вызывать осознание другого объекта, они что — одинаковы или различны? Очевидно, не одинаковы, потому что в нашем познании две эти функции предстают как имеющие разные сферы приложения и разные формы (157).

<...> Раз сферы приложения и формы их различны, то, следовательно, не может быть сомнений в том, что эти две [функции] высказывания — быть наименованием своего объекта и быть причиной осознания другого объекта — отличаются друг от друга. А если они различны, то, значит, мы не можем называть выражаемым [этот] осознаваемый, привнесенный силою выраженного другой объект. Мы, однако, считаем, что он входит в сферу языковой функции, но только не в качестве выражаемого, а в качестве проявляемого (158).

Таким образом, быть проявляющим — это нечто иное, чем быть выражающим. И потому еще отлична проявляющая способность от выражающей, что способность выражать присуща одному только словесному выражению, а проявлять — и словесному выражению, и значению, ибо, как мы уже объясняли, проявляющим бывает и выражение, и содержание. Правда, вторичное обозначение (будь то метафорическое обозначение или косвенное) также связано с обоими [словесным выражением и значением], но проявление отличается и от него — как по своей форме, так и по сфере приложения.

Отличие по форме, во-первых, следующее: вторичное обозначение, очевидно, есть функция непервичная; проявление же — первичная функция высказывания. <...> Другое отличие их форм состоит в том, что вторичное обозначение называют выражением, которое отличается тем, однако, что не является первичным; проявление же, как мы только что объяснили, полностью отлично от выражения. А вот еще одно различие в их форме: при вторичном обозначении [обозначаемый словом] объект, указывая на другой, признаком которого он является, превращается в этот указываемый им объект (пример: «пастушья стоянка на Ганге»); при проявлении, однако, когда одно значение освещает другое, оно, наподобие светильника, предстает в нашем познании как освещающее одновременно и себя самое, и это другое значение (160).

<...> Следовательно, проявление полностью отлично и от вторичного обозначения.

Но, отличаясь от выражения и вторичного обозначения, оно тем не менее опирается и на то, и на другое. Именно иногда проявление опирается на выражение, как в дхвани, где выраженное есть то, что хотят сказать, но подчинено другому, а иногда — на вторичное обозначение, как в дхвани, где выраженное не есть то, что хотят сказать. И как раз для того, чтобы передать эту его зависимость от обоих, мы с самого начала описали два эти вида дхвани (161).

36. Как показывает исследуемый материал, выраженные украшения, когда они заключают в себе проявляемую часть (а это бывает очень часто), приобретают наивысший блеск (172).

[Анализируя материал], нужно [прежде всего] очень тщательно разобраться в том, что [тут] главенствует — выраженное или проявляемое. Тогда не перепутаешь дхвани с высказыванием, где проявляемое вторично, то и другое — с украшениями, а одно украшение — с другим (178).

Пример смеси дхвани с сочетанием украшений:

Даже муні с завистью созерцают
Царапины и следы глубоких укусов,
Оставленные кровожадной львицей
На теле твоём, охваченном дрожью восторга!

Тут в смеси с сочетанием противоречия (виродха) и сжатого описания [самоки] выступает дхвани с проявляемым, [появляющимся] с незаметной постепенностью, ибо объектом высказывания является, по сути дела, героический порыв, рожденный состраданием¹. И, наконец, пример сочетания [дхвани] с сочетанием украшений:

¹ Противоречие использовано в первой строке стихотворения. «Даже муні с завистью созерцают»: зависть — чувство, невозможное для отрешившихся от страстей аскетов. Сжатое описание дано в трех следующих строках: игра слов в *gaktamanas* [«кровожадная» и «влюбленная»] накладывает на описание львицы образ страстной любовницы (*Прим. переводчика*).

В дни, когда громяхают тучи,
В дни, для путников черные, как ночь,
Пленяет взор пляска павлинов,
Вытягивающих шеи вверх!

Здесь дхвани с проявляемым в форме эха, вырастающим из возможностей, [заключенных] в выражении, сочетается с метафорой и сравнением¹. Помимо сравнения-дхвани в стихотворении использовано выраженное сравнение («В дни, для путников черные, как ночь...» То же сложное слово, прочитанное по второму значению, представляет собой метафору: «[перед] путниками-зрителями»).

Видов дхвани бесконечно много. Мы рассказали лишь о части их, чтобы расширить познания ценителей поэзии (187).

Часть четвертая

После подробного рассмотрения дхвани со всеми его разновидностями... сообщается о еще одной цели, [которую преследует] это описание.

1. [Если следовать] описанным [здесь] путем дхвани и высказываний с подчиненным проявляемым, достоинство поэтов, [именуемое] воображением, обретает беспредельность.
2. Ибо речь, украшенная хотя бы одним из [их] видов, приобретает новизну, даже если она связана с предметом, о котором уже говорилось прежде (190).

Вопросы и задания

1. Найдите и проанализируйте определение понятия «дхвани». Как оно связано с понятиями «выраженное» и «проявленное»?
2. Чем отличается дхвани от аланкар, проявленное от вторичного обозначения?
3. Какие два вида дхвани выделяет Анандавардхана и в чем их своеобразие? Приведите их примеры.
4. Какие категории европейской поэтики имеют сходство с индийским понятием «дхвани»?
5. Чем отличается дхвани от европейских тропов? Покажите это на конкретных примерах.

¹ Благодаря игре слов в *ahinaapaorasiesu pahiasāmāiesu*, «[в дни с] громом свежих туч, черные для путников, словно ночь» и «перед путниками-зрителями тонкими ценителями театрального действия»), а также в *rasāgiagiānam* («с вытянутыми шеями» и «широко льющимися песнями») в описание дождливого пейзажа вводится сравнение путников со зрителями, а павлинов — с поющими и танцующими актерами (*Прим. переводчика*).

6. Какому архаическому типу образа, по вашему мнению, более всего родственно *дхвани* и почему?

И. А. БОРОНИНА

ПОЭТИКА КЛАССИЧЕСКОГО ЯПОНСКОГО СТИХА (VIII—XIII вв.)¹

«Слово-изгололье» — *макура-котоба*

В отличие от приемов... которые условно мы назвали бы общепоэтическими, эти приемы составляют специфику японской поэзии (не в том, разумеется, смысле, что мы отрицаем возможность существования подобных явлений в других поэзиях, в частности дальневосточного региона, а в том, что они являются наиболее показательными для японской поэзии). Приемы эти, как правило, многофункциональны. В основу их положен ассоциативный принцип. Частично они смыкаются с общепоэтическими, поскольку в некоторых функциях и формах выступают как сравнения, метафоры, аллегории, повторы и т. д. Однако в целом это приемы иного уровня и плана. Поэтому мы и рассматриваем их отдельно.

Фудзивара Кинто писал в XI в., что у японских поэтов было не принято «с первых же слов говорить о сути». Поэтому они всегда стремились как-то предварить основное заявление, используя для этого вводные слова и выражения.

Одним из видов этих вводных слов и было *макура-котоба*.

Макура-котоба — букв. «слово-изгололье» — особого рода поэтический эпитет, зачин с исключительно широкими образнориторическими функциями. Определяя в общем смысле то или иное слово, он предшествует ему в тексте (в соответствии с законами грамматики японского языка). Например:

Амакумо-но	Облаком небесным,
ёсо-ни мо хито-но	Далеким для меня (100)
нариюку ка	Ты стал, не правда ль?
сасуга-ни мэ-ни ва	Хотя глаза мои
миюру моно кара	И видят тебя.

В предисловии («хасигаки») к стихотворению говорится, что оно сложено дочерью известного тогда аристократа Ки-но Ари-

¹ Боронина И. А. Поэтика японского классического стиха (VIII—XIII вв.). — М., 1978. — С. 100—101, 106—109, 206—209, 237—241.

цунэ и адресовано возлюбленному — поэту Аривара Нарихира, который, продолжая бывать у них в доме, стал, однако, избегать свиданий с нею.

«Амакумо-но» — «небесное облако» — служит эпитетом к слову «ёсо» — букв. «другое место», в данном случае — «отдаление», «отчуждение». Другая песня:

Урасабуру	Мое одинокое сердце
кокоро саманэси	Наполнено тоскою, когда смотрю,
хисаката-но	[Как] с вечнокрепкого
ама-но сигурэ-но	Неба мелкий дождь
нагарау мирэба	Моросит без конца.

«Хисаката-но» — «вечнокрепкий» определяет слово «ама» («амэ») — «небо».

Макура-котоба может относиться не только к слову, но иногда и к словосочетанию, как, например, «амакумо-но тадоки мо сирадзу» — «словно небесное облако, не зная опоры». Эпитет «амакумо-но» связан здесь не со словом «тадоки» — «опора», а со всем выражением — «тадоки мо сирадзу» — «не зная опоры».

Могут быть и случаи неполной эпитетации. Так, выражение «тори-га наку» — «птицы поют», определяющее обычно слово «Адзума» — «Восток», в Новое время стали прилагать и к фамилии человека — «тори-га наку Адзумамаро» — «с Востока летящая птица Адзумамаро», где оно фактически имеет отношение лишь к части слова (101).

Основные характеристики «слова-изголовья»

Подробный анализ *макура-котоба* имеет очень важное значение для исследования древней и средневековой японской поэзии, поскольку элементы почти всех художественных тропов и фигур, используемых ею, либо заключены в *макура-котоба*, либо так или иначе связаны с этой формой выражения. Это приводит Фукуи Кюдзо к выводу, что изучение *макура-котоба* приближается по своему значению к изучению древней японской риторики. Это обстоятельство обязывает нас уделить данному приему особое внимание, рассмотреть его с разных сторон, его главные формы и функции, причем учитывая, что наименее изученными до сих пор остаются область функциональных разновидностей «слова-изголовья» и связанная с ней проблема ассоциативного (106) подтекста, создаваемого через посредство этой формы, а также связь *макура-котоба* с поэтическим образом.

Обычный, или стандартный, размер *макура-котоба* — 5 слов, т.е. эпитет равняется короткому стиху пятистишия и, как

правило, его составляет. В этом многие филологи видят один из критериев отличия *макура-котоба* от *дзё*. В словаре Маруяма Ринпэй сказано: «Риторические украшения, насчитывающие свыше шести слогов, называются *дзё*». Так, из пяти слогов состоит и «хисаката-но» — *макура-котоба* к «ама», и «амакумо-но» — к «ёсо». Однако в отдельных случаях эти слова могут составлять и 4 и даже 3 слога, не достигая стандартного размера. Например, 4 слога составляют: «Тама-но о» («яшмовая нить»), *макура-котоба* к слову «бакари» («короткий миг») и «нацуно-но» («летнее поле») — к слову «сигэку» («густой», «частый»).

Четыре слога насчитывает одно из древнейших *макура-котоба* — «оодатэ» («большой щит»), употреблявшееся с названием «Ямато». В «Кодзики» есть стихотворение, содержащее фразу: «Оодатэ Ямато-о суги...» — «Минуя страну Ямато, [что за] большим [горным] щитом...».

В Предисловии Цураюки употреблено выражение «Цуки-но кацура» — букв. «лунный лавр» (возникшее из легенды о лавре, как дереве, выросшем на луне). «Цуки-но» («лунный») — «изголовье» к слову «кацура» («лавр») — состоит из трех слогов.

Есть и, наоборот, такие, размер которых превышает обычный. Например, «икари ороси» (букв. «бросание якоря»), прилагаемое обычно к словам «ика-ни» («как»), «иканару» («какой») и т.п.: «Икари ороси *иканару хито*» (*какой человек*). Данный эпитет составляет 6 слогов. Есть эпитеты еще большего размера (107).

Общее число эпитетов *макура-котоба* очень велико. Только по данным «Справочника по японской классической литературе» («Нихон бунгаку. Котэн»), их насчитывается около 1200. Фукуи Кюдзо приводит цифру 1200—1300.

Как «работает» *макура-котоба*

Сложность в понимании и истолковании *макура-котоба* для нас, европейцев, в немалой степени связана со спецификой механизма его функционирования. Перевод на европейские языки во многих случаях не раскрывает этого механизма. В чем же его особенность? Возьмем для примера такие выражения, как «санакадзура ноти мо аваму то» — «[ветвями] пышного плюща мы встретимся опять» или «нуэдори-но нодоеи оруни» — «ночными птицами стена». Слова «санакадзура» («пышный плющ»), «нуэдори» («ночная птица» — разновидность совы) суть *макура-котоба*. Прием «работает» следующим образом: «санакадзура» внешне как будто связано всего лишь с «аваму» как подлежащее и сказуемое: «[ветви] плюща встретятся» (т.е. совьются вместе). Однако из содержания стиха в целом явствует, что (108) «аваму» относится не к «плющу», а в первую очередь к человеку: речь идет о встрече влюбленных. Образуются два параллельных семантических ряда: ветви

плюща встретятся — влюбленные встретятся. Без контекста *макура-котоба* не раскрывается. Аналогично и в другой фразе: «нуэ-дори-но нодоеи оруни». С первого взгляда она воспринимается так: «кричит ночная птица». Однако контекст подсказывает, что речь идет не о птице, а о бедняке, стонущем от голода и холода. А птица — это образ, который работает, как таковой, лишь в определенном контексте. Происходит как бы внезапный резкий переход мысли с одного предмета на другой, при этом первое слово, становясь определением, от своего прямого значения тут же отходит.

Связь двух контекстов может быть выражена и с большей определенностью:

Макуса кару	Травую поросшее
арану-ни ва арэдо	Дикое поле здесь, но
момидзиба-но	Осенним листочком
сугиниси кими-га	Увядшего тебя
катами то дзо коси	Почтить пришли мы.

Нас интересует *макура-котоба* «момидзиба-но сугиниси» — букв. «осенним листом увял». Синтаксически здесь заложена связь двух фраз: «момидзиба-но суги» — «осенние листья сходят» (т.е. увядают) и «сугиниси кими» — «ты, что ушел от нас» (т.е. умер). Связь ясна, поскольку налицо объект — «кими» — «ты». И тем не менее переход от одной мысли к другой совершается незаметно, ассоциативно. Если выразить смысл обычной фразой, без *макура-котоба*, то она выглядела бы примерно так: «момидзиба-га сугиру ё-ни» («подобно тому как сходят осенние листья») «сугиниси кими» («ушел ты»).

Нередко *макура-котоба* представляет собой своего рода идиоматическое выражение (109).

Стилистическое введение — дзё

Дзё — букв. «введение», «предисловие» — вводит в стихотворный текст слово, важное для содержания, обычно ключевое, и тем самым как бы подводит и к последующему заявлению в целом.

Асихики-но	В распростертых горах
ямадори-но о-но	Фазана хвост,
сидарио-но	Долу свисающий хвост —
нага-нагаси ё-о	Долгую-долгую ночь,
хитори камо нэму	Видно, один проведу.

Фраза «асихики-но ямадори-но о-но сидарио-но» («в распростертых горах фазана хвост, долу свисающий хвост») вводит слово «нага-нагаси» («долгую-долгую») и как бы выделяет его в тексте.

Дзё мало изучено в японском литературоведении. По свидетельству Сакаида Сиро, специальных работ, посвященных *дзё*, «можно насчитать не больше, чем звезд в утреннем небе». *Дзё* привлекало к себе внимание исследователей значительно меньше, чем *макура-котоба*. И отнюдь не потому, что оно менее интересно и своеобразно, а потому, очевидно, что его принято считать одностипным с *макура-котоба*. Такая традиция установилась давно. Уэда Акинари, например, рассматривал его под общей рубрикой «ёсои» — «убранство» — вместе с *макура-котоба*. Кэйтю в своих дефинициях именует *дзё* «увеличенным *макура-котоба*». Как прием, одностипный *макура-котоба*, *дзё* трактуется в «Японской литературной энциклопедии» («Нихон бунгаку дайджитэн») (206), в «Новом литературном словаре» («Бунгэй синдзитэн»), в «Японском литературном словаре» («Нихон бунгаку дзитэн») и в целом ряде литературоведческих работ последнего времени, в которых главное и, по существу, единственное отличие *дзё* от *макура-котоба* усматривается в его увеличенном размере. Показательны такие дефиниции: «...в противоположность *макура-котоба*, состоящему по большей части из 5 слогов, *дзё* состоит из большего числа слогов»; «...различие между ними заключается в том, что *дзё* не ограничивается размером одного стиха, подобно *макура-котоба*, а может занимать от двух до четырех стихов».

Существуют и терминологические расхождения, свидетельствующие тем самым об отсутствии единства в представлениях о сущности *дзё*. <...> *Дзё* действительно во многом сходно с *макура-котоба*, и в этом мы не можем не согласиться с мнением литературоведов, отмечающих у него признаки и свойства, аналогичные присущим *макура-котоба*: оно «представляет собой риторическое украшение» и, как правило, «подобно *макура-котоба*, непосредственно предшествует определяемому слову или фразе».

Как и *макура-котоба*, *дзё* не имеет прямой связи с главным содержанием стихотворения, не входит в него. Сходны и виды ассоциаций, на которых эти приемы (207) строятся, и многие формы связи с определяемым словом, и грамматические окончания, и основные функции. Сходен и механизм работы. Он сводится к следующему. В приведенном примере слово «нага-нагаси» («долгая-долгая»), соединяя *дзё* с последующим контекстом, в равной мере относится и к слову «о» — «хвост», и к слову «ё» — «ночь», т. е. признак одного предмета незаметно переносится на другой.

И все-таки *дзё* существенно отличается от «слова-изголовья». У него иное соотношение с основным содержанием, иная образная природа, семантическая и синтаксическая структура. *Дзё* больше *макура-котоба*. Формально его размер вообще не ограничен. Он ограничен лишь рамками самой стихотворной формы. Так, форма *нагаута* дает значительно больше простора для *дзё*, чем маленькое пятистишие. Некоторые введения достигают объема в

30 и более стихов. Средний размер *дзё* в *танка* — от полутора-двух до трех стихов. Однако больший по сравнению с *макура-котоба* размер обуславливает и новое качество: больший удельный вес повествовательного элемента. И это особенно ощутимо, когда *дзё* составляет значительную часть структуры стихотворения. В *танка*

<i>Масурао-но</i>	<i>Бесстрашный воин</i>
<i>сацуя тахасами</i>	<i>Со стрелой в руке</i>
<i>татимукаи иру</i>	<i>К ней обернулся и стреляет.</i>
<i>Матоката ва</i>	<i>Цель: бухта Матоката</i>
<i>миру-ни саякэси</i>	<i>Отчетливо открыта взору.</i>

дзё занимает более трех стихов: «Масурао-но сацуя тахасами татимукаи иру мато...» (слово «мато» — «цель» как бы заключено внутри названия «Матоката»). Если «слово-изголовье» — это, как правило, слово, реже — короткое словосочетание, то *дзё* обычно представляет собой словосочетание или фразу. Как семантически более насыщенный отрезок стихотворного текста, *дзё* легче связывается и с основным содержанием.

Бывают, однако, и короткие введения, размером практически не превышающие «слово-изголовье». Например:

<i>Комориэ-ни</i>	<i>В той бухте, скрытой в камышах, —</i>
<i>омоу кокоро-о</i>	<i>Чувства в сердце твоём (208)</i>
<i>ика дэ ка ва</i>	<i>Мне, как тому</i>
<i>фунэ сасу сао-но</i>	<i>Рыбацкому челну с шестом, —</i>
<i>саситэ сирубэки</i>	<i>Как отыскать, узнать?</i>

Дзё «фунэ сасу сао-но» — букв. «шестом, толкающим ладью», вводящее слова «саситэ сиру» («найти», «обнаружить») составляет всего 6 слогов, однако отличается от *макура-котоба* своим повествовательным характером.

Если пространные «введения» обычно помещаются в начале, то более короткие *дзё* нередко оказываются в середине или даже в заключительной части песни, как это и имеет место в данном примере (*дзё* открывает второе полустишие, составляя предпоследний стих).

Так же, как и в случаях с *макура-котоба*, существуют расхождения в определении границ *дзё*.

<i>Митиноку-но</i>	<i>Из Митиноку</i>
<i>синобу модзидзури</i>	<i>Синобу ткани — чувств причудливый узор,</i>
<i>тарэ юэ-ни</i>	<i>Из-за кого</i>
<i>мидарэсомэниси</i>	<i>Запутанным он стал?</i>
<i>варэ наранакү-ни</i>	<i>Ведь я тут ни при чем!</i>

Есикава Хидэо рассматривает как *дзё* словосочетание «Митиноку-но синобу», которое вводит, как он считает, слово «модзидзури» — «узор», «рисунок». Другой комментатор, Кубота Уцубо, считает «введением» первые два стиха. К мнению последнего присоединяется и автор, ибо слово «мидарэсому», употребленное

здесь в одной из своих форм, имеет двойной смысл: в «сому» заключены значения двух слов-омофонов: «сому» — «окрашивать» («мидарэсому» — «быть причудливо окрашенным») и «сому» — «влюбляться». Сложный глагол в сочетании с «сому» в последнем значении и вводится посредством *дзё* (209).

Прием слияния (двузначности) слов — юкари-котоба

Сущность *юкари-котоба* заключается в том, что определенное сочетание звуков имеет в тексте два (а иногда и более) значения. Последние чаще принадлежат разным словам, реже — одному. То есть в наиболее (237) распространенном виде это слова, связанные вместе (*юкари-котоба* от «юкари» — «родство», «узы»), а точнее, слитые воедино. Получается так, что одно слово как бы налагается на другое, или удваивается, *какэру*. Отсюда еще одно название — *какэ-котоба*. Или, иначе говоря, слово имеет как бы две стороны и по очереди поворачивается к читателю то одной, то другой стороной. Отсюда истолкование *юкари-котоба* как «вертящееся слово», по-английски *pivot-word* (слово, вертящееся на оси) или сокращенно — *pivot*.

Существуют и другие наименования — *кэньгэн* (совмещение слов или слово двойного употребления), *шикакэ* (синоним *какэ-котоба*). Наиболее часто употребимыми за последнее время являются термины *какэ-котоба*, *юкари-котоба*, *pivot-word*. Мы выбрали из двух японских терминов и приняли в данной работе *юкари-котоба*, как более благозвучный для русского читателя.

Примером двузначных слов могут служить «хацука» и «цуки» из стихотворения Тайра-но Накаки:

Ау кото-но	Свидания наши
има ва <i>хацука-ни</i>	Нынче стали <i>редки</i> , —
наринурэба	И как <i>двадцатого</i> числа
ё фуакарадэ ва	До полуночи нет на небе <i>луны</i> ,
<i>цуки</i> накарикэри	Тебя увидеть <i>случая</i> все нет.

Первое совмещает значения слов «редко» и «двадцатое число». Второе — слов «луна» и «[удобный] случай».

Поэтика во многом обусловлена особенностями языка, и каждый поэтический прием имеет свою лингвистическую базу. Данный прием использует обильную насыщенность японского языка омонимами и омофонами, широко развитую полисемию, а также осмысленность собственных имен.

В соответствии с этим все *юкари-котоба* можно разделить на три большие группы.

1. Строящиеся на омонимии и омофонии. Так, омонимами являются слова «хацука» — «редкий» и «хацука» — «двадцатое число»; «цуки» — «луна» и «цуки» — «удобный случай».

Омонимия, на которой строится прием, может быть как лексической, когда оба омонима, составляющие *юкари-котоба*, принадлежат к одинаковым частям речи, так и лексико-грамматической, когда они относятся к (238) разным частям речи. Так, *юкари-котоба* «хацука» основано на лексико-грамматической омонимии: «хацука» — «двадцатое [число]» представляет собой числительное, тогда как «хацука» — «мало» — наречие.

Второе *юкари-котоба* строится на лексической омонимии: и «цуки» — «луна», и «цуки» — «удобный случай» — оба суть существительные.

Омонимия (омофония) может быть как полной («хацука», «цуки»), так и неполной. Например, в фразе «Оотомо-но Такаси-но хама-ни» — «во владениях храброго Оотомо, на берегу Такаси» «Такаси» ассоциируется с «такэси» — «храбрый». Полного звукового совпадения между этими словами нет. (Омонимия берется нами без учета музыкального ударения.)

Прием может строиться и на частях слов.

Миватаси-но
Мимуро-но яма-но
ивасугэ
нэмокоро варэ ва
катамой со суру

Перед глазами
Миморо-гора,
С травой мелкой, в скалы вросшей
Корнями. *Крепко* я
Без ответа тебя люблю.

Здесь перед нами *юкари-котоба* «нэ», один из компонентов его «нэ» («корни») — целое слово, второе «нэ» представляет собой только слог, т. е. часть слова «нэмокоро» («глубоко», «искренне», «крепко»).

2. *Юкари-котоба*, строящиеся на полисемантической слов. Чаше всего два значения соотносятся между собой как прямое и переносное. При этом возможны два варианта:

а) когда переносное значение присуще слову, как таковому. Это явление самого языка, его семантики.

Адзусаюми
хикаба манимани
ёрамэдомо
ноти-но кокоро-о
сирикатэну камо!

Свой ясеневый лук
Когда б ты *натянул* — меня *завлечь*,
Тебе я *уступила бы*,
Но после каким будет сердце твое,
Как знать могу!

Здесь два полисемантических слова: «хику» (в форме «хикаба») и «ёру» (в форме «ёрамэдомо»).

Первое в сочетании с «адзусаюми» («ясеневый лук») выступает в прямом значении — «натягивать». Применительно же к субъекту оно фигурирует в переносном (239) смысле — «привлекать», «завлекать». «Ёру» выступает соответственно в значениях «сближаться» (в речи о концах лука при его натягивании) и «стать близкой» (т. е. «уступить»).

Как первому, так и второму словам оба значения постоянно присущи;

б) когда переносное значение поэт может использовать для данного случая. Это явление поэтической образности. Пример: «ва-камурасаки» в стихотворении:

Касугано-но
вакамурасаки-но
суригоромо
синобу-но мидарэ
кагири сирарэдзу

С равнины Касуга
Молодых фиалок [цветом]
Окрашенное платье.
Узора сложности — смятению чувств
Не ведомо границ.

Это слово одновременно означает «молодые фиалки» и является метафорическим образом молодых девушек, которых автор стихотворения повстречал в Касуга.

3. Двухзначные слова, строящиеся на собственных названиях, при этом использующие способность последних выступать в своем вещественном значении или же ассоциироваться со своим омонимом (омофоном).

Например, название местности «Фукагуса»: его вещественное значение — «густая трава». На этом построено стихотворение:

Тоси-о хэтэ
сумикоси сато-о
идэтэ инаба
итодо Фукагуса
но то я наринан

Если селение,
Где прожил так много лет,
Я покину,
Тем более *густой травы*
Полею станет оно, не правда ль?

Автор имеет в виду дом своей возлюбленной, который окажется заброшенным, если он его покинет («зарастет густой травой»).

В фразах «Аратаэ-но Фудзивара-га уэ-ни...», «Аратаэ-но Фудзиигахара-ни...» — «На земле Фудзивара, на грубом холсте», «На просторах Фудзии, на грубом холсте» обыгрываются названия «Фудзивара» и «Фудзиигахара» через ассоциацию с «фудзи» — «грубая ткань». Отсюда и *макура-котоба* «аратаэ-но» — «грубовыделанное», т. е. род холста. Однако здесь мы имеем дело не с раскрытием вещественного (240) значения, ибо вещественное значение в данном случае — «фудзи» («вистария»), что следует из иероглифического написания этих названий, а с омонимией.

Бывают и случаи, когда *юкари-котоба* строятся по смешанному принципу, используя и полисемию слов и омонимы к ним.

Например:

Сомэгава-о
ватараму хито-но
икадэ ка ва
иро-ни нару тэ фу
кото-но накараму

Уж если Сомэгава — «Красящую реку»
Кто перейдет,
Как можно,
Чтобы *цвета*
Не было на нем!

Название «Сомэгава» раскрывается как «Красящая река» (от «сомэру» — «окрашивать»), и в то же время оно ассоциируется с «сомэ» от «сому» — «влюбляться». Это значение связано со вторым, переносным значением «иро» (в прямом смысле — это «цвет», в переносном — «любовь», «страсть»).

Говоря об омонимии применительно к топонимам, надо заметить, что она очень часто имеет неполный или частичный характер. Так, слово «фудзи» — «грубая ткань» соотносится лишь с частью названий «Фудзивара» и «Фудзиигахара». *Макура-котоба* «тамадасуки Унэби-но яма» — «увитая жемчугом гора Унэби» и «тамада-рэ-но Отину» — «нить жемчужных бус — равнина Оти» строятся на том, что «Унэ» (от «Унэби») ассоциируется с «уна» (от «унадзи» — «шея»), а «о» (от «Отину») со словом «о» — «нить».

В качестве *юкари-котоба* часто выступают также названия растений (деревьев, трав, цветов), имена людей (241).

Вопросы и задания

1. В чем состоит своеобразие специфического приема японской поэзии макура-котоба? С какими образными особенностями европейской художественной традиции он может быть сопоставлен? Ответ на этот и последующие вопросы сопровождайте анализом конкретных примеров.

2. В чем сходство и различие макура-котоба и дзё?

3. В чем особенность японского параллелизма, возникающего благодаря использованию макура-котоба и дзё, и каково его отличие от классического психологического параллелизма европейской традиции?

4. Какую роль в японской поэзии играет юкари-котоба?

5. Как соотносятся традиционные приемы японской поэзии с европейскими тропами и индийскими аланкарами и дхвани?

Л. Я. ГИНЗБУРГ

О ЛИРИКЕ¹

Поэзия действительности

Сейчас изживается уже некогда бытовавшее наивное отождествление реализма с введением в поэзию бытовых вещей или грубой «натуры». Сколько угодно грубой природы можно найти в низших жанрах классицизма (в том числе в русской поэзии XVIII века), столь далекого от реалистического понимания действительности как единой, не подлежащей расчленению на отдельные замкнутые сферы.

¹ Гинзбург Л. Я. О лирике. — Л., 1974. — С. 214—225.

Когда в XVIII веке Василий Майков в своем «Елисе» писал об ямщиках и мужиках, то для него это было снижение героической поэмы, потому что речь шла о предметах «низких» с социальной точки зрения, низких и бурлескных — с эстетической. Но вот Некрасов написал (214):

Где бы сеятель твой и хранитель,
Где бы русский мужик не стонал...

Для Некрасова величайшей социальной ценностью является мир русского крестьянства, и это определило его демократическую поэтику. Но для того чтобы у Некрасова некогда низкие слова могли прозвучать как самые высокие, нужен был переворот, совершенный Пушкиным.

У Пушкина повседневное слово свободно от обязательных связей с бурлескным, комическим, превращено в равноправный по своим возможностям лирический материал. У Державина «проза» вторгалась в стихи еще стихийно. Вместе с Пушкиным в русской поэзии появилась новая эстетическая категория — ей предстояло великое будущее — стихотворный *прозаизм*.

До сих пор еще в наших словарях, справочниках, учебниках слово *прозаизм* неизменно сопровождается цитатой из Пушкина:

Извольте мне простить ненужный прозаизм.

Не первый ли Пушкин употребил в России этот термин? Во всяком случае, у Пушкина это термин не случайный; он организован для его эстетического мышления и потому дает ключ к некоторым явлениям пушкинской поэтики.

Термина «прозаизм» не только не было в русских словарях пушкинского времени, но нет его и в русских словарях второй половины XIX века (в том числе у Даля). В нашем современном понимании это слово появляется только в советских словарях. К Пушкину оно, несомненно, пришло из французского языка, где употреблялось всегда в отрицательном смысле и где было неологизмом, впервые узаконенным словарем Французской академии наук в издании 1835 года (Пушкин упомянул о прозаизме в стихотворении «Осень» 1833 года).

Во французских словарях прозаизм (*prosaisme*) и поныне определяется как *недостаток* стихов, содержащих слишком много оборотов и выражений, которые свойственны прозе. Пушкин придал термину положительное значение — и это связано с совершенным Пушкиным реалистическим переворотом. Когда Пушкин говорит: «Извольте мне простить ненужный прозаизм», — мы понимаем: это прозаизм принципиальный и нужный. Когда Пушкин говорит (215):

Тьфу! прозаические бредни,
Фламандской школы пестрый сор

— мы знаем, как важны для него эти «прозаические бредни». При этом для Пушкина прозаизм важен в своем дифференциальном качестве, как слово, наделенное в поэтическом тексте оттенком инородности. Он не стал бы говорить о прозаизмах применительно, скажем, к низшим жанрам классицизма, в которых бытовая лексика была сплошной и предусмотренной стилистическими нормами.

После Пушкина термин в этом пушкинском понимании долго исчез из оборота. Если его употребляли, то лишь вместо слова *прозаичность*. Белинский, например, писал: «Пошлость образцов дидактической поэзии изгнала из употребления самое слово “дидактический”, как синоним скуки, водянистости и прозаизма...».

Когда в 20-х годах термин «прозаизм» был зафиксирован в советском литературоведении (например, у Тынянова в статье 1921 года «Стиховые формы Некрасова»), то подсказал его, очевидно, все тот же пушкинский стих о «ненужном прозаизме».

Смысл этого метода в том, что он, сохраняя всю преобразующую силу стихотворной речи, вместе с тем открывает ее широкому миру действительности. Прозаизм нуждается в условиях стихотворной речи еще больше, чем любое другое поэтическое слово. Передавая прозой эффектную поэтическую метафору, можно до некоторой степени дать о ней представление; но стиховой прозаизм в прозаическом окружении сразу заглохнет. Прозаизмы не прозаичны; только их поэтичность не присвоена им заранее, она каждый раз с усилием создается заново, добывается из контекста.

Предметное слово в поэзии обладает разной степенью предметности. Оно может быть эмпирически конкретным, как у Державина, или, как у Пушкина, — переходящим границы своей конкретности. Наряду с этим предметные слова — как и отвлеченные — могут превратиться в сигналы того или иного стиля. Одические мечи и элегические соловьи и розы — это ведь тоже предметы, если речь идет о формальном различении конкретного и абстрактного, но вещное их содержание выветрилось почти без остатка (216). С другой стороны, самое бытовое слово может стать материалом иносказания, и в процессе метафорического перенесения значений также стирается его первичная предметность (так, например, у символистов).

Предметное слово не всегда прозаизм, и прозаизм не обязательно предметное слово и не обязательно «низкое». Прозаизм — это прежде всего *нестилевое* слово, то есть эстетически нейтральное, не принадлежащее к тому или иному поэтическому стилю.

Слово «стиль» мы употребляем в разных значениях. Мы говорим о стиле любого писателя, любого произведения, понимая под этим взаимодействие существенных и более или менее устойчивых признаков данной художественной системы. В то же время

мы называем стилями исторически сложившиеся заданные художнику системы с их условиями, эталонами и запретами, то жестко нормативными, то относительно гибкими. Стиль определяет тогда смысловой ключ, в котором читается слово, выделяя одни его признаки и приглушая другие. Стиль сообщает слову заряд уже готовых ассоциаций. Именно в соотнесенности с подобными стилистическими системами, особенно стиховыми, и возникает категория нестилевого слова, прозаизма, не обладающего заведомой эстетической общезначимостью. Поэзия, ориентирующаяся на фольклор, широко пользуется бытовыми словами, но слова эти воспринимаются в определенной стилистической связи. Традиция народной поэзии сообщила им заранее свою поэтичность:

Ой, полна, полна коробушка,
Есть и ситцы и парча,
Пожалей, моя зазнобушка,
Молодецкого плеча!

<...>

Цены сам платил немалые,
Не торгуйся, не скупись;
Подставляй-ка губы алые,
Ближе к милому садись!

В этих строках некрасовских «Коробейников» — слова бытовые, с классической точки зрения «низкие», но это отнюдь не прозаизмы. Неуместно было бы говорить о прозаизмах в лирике Кольцова.

Великие открытия совершались в мировой поэзии на основе традиционных, разработанных стилей. Все же эти (217) устойчивые стили полагали некие границы и запреты на пути поэтической мысли. Нестилевое слово, напротив того, означает непредрешенность мысли поэта, возможность ее вторжения в любые области материальной и духовной жизни.

Нестилевое слово не тождественно «низкому», но между ними существовала историческая связь. Классические нормы высоких и низких жанров расшатал еще XVIII век. Но противостояние высокого и низкого, поэтического и обыденного оказалось в поэзии чрезвычайно устойчивым. Классицизм разделял высокое и низкое; романтическая поэзия стала их совмещать и скрещивать, черпая в этих сложных соотношениях острую эстетическую действенность. Но эта действенность росла из живого еще чувства иерархии вещей. Предпосылка высокого и низкого позволяла сознательно разрушать иерархические категории.

Прозаизмы — так же как архаизмы, как варваризмы — могут терять свою осязаемость, превращаясь в нормальный лирический материал; тогда они больше не существуют как стилистический

факт. Сохранение осязаемости прозаизмов, мера этой осязаемости тесно связаны с различными их структурными функциями.

В интенсивно оценочном мире стихового слова прозаизмы отрицательные, то есть обличающие, снижающие, тяготеют к сатире.

Князь Иван — колосс по брюху,
Руки — род пуховика,
Пьедесталом служит уху
Ожиревшая щека.
...Он — известный объедало,
Говорит умно,
Словно в бочку из-под сала,
Льет в себя вино (218).

Это некрасовские «Юбиляры и триумфаторы». Подобное словоупотребление имело за собой широко разработанную сатирическую традицию. Подлинная же некрасовская специфика — это высокие прозаизмы.

Уснул, потрудившийся в поте!
Уснул, поработав земле!
Лежит, непричастный заботе,
На белом сосновом столе.

Лежит неподвижный, суровый,
С горящей свечой в головах,
В широкой рубаше холщовой
И в липовых новых лаптях.

Большие, с мозолями руки,
Подъявшие много труда,
Красивое, чуждое муки
Лицо — и до рук борода...

(«Мороз, Красный нос»)

В этом отрывке сочетаются оба основных способа возвышения слова. «Низкие» слова ассимилируются, окрашиваются возвышенным окружением (торжественный синтаксис, образ свечи, лицо — чуждое муки), в то же время они заряжаются новыми социальными ценностями, уже выношенными демократическим общественным сознанием. А для того чтобы ценность раскрылась в этом своем новом, демократическом значении, поэт должен сохранить осязаемость прозаизмов, их особого лексического качества.

Пот, трудовой *пот* — для Некрасова высокое слово, это понятно. Но замечательно, что высокое его звучание мы находим и у Державина:

Оставя скипетр, трон, чертог,
Быв странником, в пыли и в поте,

Великий Петр, как некий Бог,
Блистал величеством в работе...

(«Вельможа»)

Пыль и *пот* сопряжены с самыми высокими атрибутами царской власти. Они нужны здесь для выражения особого — трудового — начала *величества* Петра. В то же (219) время торжественный державинский контекст напоминает о библейских контекстах, в которых употребляется слово *пот* («В поте лица твоего будешь есть хлеб»).

Существуют не только вполне положительные и вполне отрицательные прозаизмы. У них есть еще одно важное назначение. Слово остается низким, подчеркнуто низким, но приобретает смысл трагический и ужасный, отражающий социальную трагедию угнетенных. Эта функция прозаизмов подготовлялась еще романтической поэтикой безобразного и ужасного; в драматургии и в прозе левых французских романтиков она получила резкую социальную направленность.

Поэзии Некрасова наряду с возвышающим неотъемлемо присуще трагически низкое начало.

С коры его
Распучило,
Тоска-беда
Измучила.

...Ковригу съем
Гора горой,
Ватрушку съем
Со стол большой!

Все съем один,
Управлюсь сам.
Хоть мать, хоть сын
Проси — не дам!

Это «Голодная» песня из «Кому на Руси жить хорошо». Примеры можно бы умножать до бесконечности.

Именно трагически низкое (не возвышающее) некрасовское начало понадобилось Андрею Белому в «Пепле», когда он писал о жестоком бытии разоренной русской деревни начала XX века.

Вчера завернул он в харчевню,
Свой месячный пропил расчет.
А нынче в родную деревню,
Пространствами стертый, бредет.
...Метется за ним до деревни,
Ликует — танцует репье:
Пропьет, прогуляет в харчевне
Растертое грязью тряпье.

(«Бурьян») (220)

В отличие от Белого у раннего Маяковского особенно осознан и отчетлив процесс возвышения низких слов, вбирающих в себя пафос надвигающейся революции, пафос обездоленных масс:

Мы
с лицом, как заспанная простыня,
с губами, обвисшими, как люстра,
мы,
каторжане города-лепрозория,
где золото и грязь изъязвили проказу, —
мы чище венецианского лазорья,
морями и солнцами омытого сразу!

И Белый, и Маяковский — это по-разному осуществленная некрасовская традиция применения прозаизмов. Иначе у Пушкина. Пушкин имел дело не с низким, собственно, а с повседневным. И в повседневности он находил красоту и значительность. Пушкин, с его обостренной чувствительностью к малейшему лексическому оттенку слова, сохранял, разумеется, осязаемость прозаизма, но он делал его прекрасным. Для этого Пушкину и понадобилась эстетическая категория «фламандщины», ссылка на фламандскую школу, творившую высокое искусство из «пестрого сора» обыденности.

Фет — поэт эпохи, когда лексическая чувствительность и требовательность были уже утрачены; и характерно, что у Фета обыденные слова, проникающие в поэтический строй, как таковые, часто уже неощутимы, лишены стилистической инородности (Фет предсказал этим некоторые явления поэзии XX века). Это соответствует фетовской импрессионистической жадности к каждому яркому впечатлению извне.

Сущность совершенного Пушкиным переворота состояла в том, что лирическому слову возвращен был его предметный смысл, и тем самым поэту дано невиданно острое орудие для выражения насущной, современной мысли. Поэт любомудров, например, также выражал (221) некое состояние современного сознания, но выражал его в формах, отрешенных от эмпирии и как бы вневременных. Язык этого поэта — тоже как бы вневременный — был непригоден для поэзии исторической и современной действительности.

Русская лирика конца 20-х и 30-х годов сознательно стремилась уйти от «гармонической точности» (выродившейся в гладкость подражателей), от условных и устойчивых стилей, основанных на привычном словоупотреблении. Один путь вел к романтической метафоричности. Романтизм 30-х годов также создавал особую, условную поэтическую среду, но создавал ее своими средствами — не путем лексического отбора, а путем нагнетания обрзанности. Другой путь избрал Пушкин.

От прозрачного элегического стиля начала века Пушкин шел не к повышенной образности, а, напротив того, к «нагой простоте». Навыки гармонической точности, однако, не прошли бесследно. Поэтика раннего Пушкина — не поэтика украшения вещей, но поэтика их названия, хотя и условными именами, поэтика отбора и тонкого сочетания прекрасных слов. Зрелый Пушкин свободно отбирает и называет непредрежденные явления мира — духовного и материального, впервые превращая их в факт эстетический. Лексическая точность сочетается теперь с предметной. Повторяемость словосочетаний сменилась их однократностью; индивидуальный аспект выдвигает индивидуальные признаки. Поэтому наряду с гармонией важен теперь принцип противоречия, дающий новые ракурсы вещей.

Вот опальный домик,
Где жил я с бедной нянею моей.
Уже старушки нет — уж за стеною
Не слышу я шагов ее тяжелых,
Ни кропотливого ее дозора. (222)

В двух последних строках слова вступают между собой в противоречивые отношения. *Тяжелые шаги* не подходят к няне. И это сразу изменяет представление, превращает его в наблюденную, единичную черту. Здесь *тяжелые шаги* — это особая старушечья походка, походка существа, обремененного годами и заботами, походка, вероятно, суетливая (этот оттенок поддерживает слово *кропотливый*). В следующем стихе того же порядка сочетание — *кропотливый дозор*. Дозор привычно ассоциируется с иными представлениями — военный дозор, тюремный дозор; определение *кропотливый* придает дозору значение попечения, заботы, суетливой заботы, а вместе с тем в слове остается нечто от его первичного смысла. Это деспотическая забота старой няни и домоправительницы.

Стиховые прозаизмы сохраняют все качества поэтического слова — его многозначность, повышенную ассоциативность, символичность. Пушкинское нестилевое, «нагое» слово — сгусток сложных ассоциаций. Пушкин показал, что безобразные слова, не связанные заданными ассоциациями, особенно сильно реагируют на контекст, выносят из него обширные значения.

Поэтическое слово — это всегда слово с измененным значением, но изменения эти осуществляются разными способами. В метафоре совершается перенесение значения, замещение значения другим. Для стилей, сохранявших связь с рационализмом, характерны слова-сигналы. Такое слово формально не является тропом, но предметное его содержание вытеснено и замещено теми признаками и ассоциациями, которые оно приобрело в замкнутом стилистическом ряду.

Лирическое слово зрелого Пушкина живет не изменением или замещением значений, но непрерывным их обогащением. В условных поэтических стилях лирическое слово утрачивало свою материальность. В зрелой поэзии Пушкина слово вещественно, но оно этой вещностью не ограничено. Одновременно оно — *представитель* обобщений, этических, исторических, политических, которые определяют зрелое творчество Пушкина. Полностью сохраняя свою тонкую и точную конкретность, оно способно беспредельно расширяться. Вот пушкинское стилистическое решение задачи поэзии действительности (223).

Один из первых образцов нового лирического метода Пушкина — стихотворение «Осень». Оно датировано 1833 годом, но предполагается, что первоначальный его набросок относится еще к 1829 — 1830 годам.

В «Осени» Пушкин свел и заставил служить друг другу две великие силы эстетического воздействия: традиционные формулы, уже окруженные поэтическим ореолом (от них Пушкин не отказывался никогда), и непредвидимые прозаизмы, бесконечной чередой поступающие из запаса самой действительности.

В «Осени» русская природа, уединенная сельская жизнь, слитая с этой природой, управляемая ее законами, являются величайшими ценностями; в частности потому, что они предстают нам здесь как условие поэтического вдохновения, творческого акта, о котором, собственно, и написано стихотворение «Осень».

Ведут ко мне коня; в раздолии открытом,
Махая гривой, он всадника несет,
И звонко под его блистающим копытом
Звенит промерзлый дол и трескается лед.
Но гаснет краткий день, и в камельке забытом
Огонь опять горит — то яркий свет лиет,
То тлеет медленно, — а я пред ним читаю
Иль думы долгие в душе моей питаю.

Здесь отчетливо видно, как сфера значительного и прекрасного втягивает в себя, пронизывает собой и тем самым преображает обыденные вещи.

Промерзлый, трескается — эти слова не были бы допущены в классическую элегию; *копыто* — скорее принадлежало к басенному словарю. Но в «Осени» Пушкина все эти предметные слова — в то же время проводники идеи вольной сельской жизни, русской природы, вдохновенного труда. Поэтому они так же прекрасны — и закономерно друг с другом сочетаемы, — как камелек, в котором то горит, то тлеет огонь, как думы поэта. Все это равноправно и единой цепью сплетающихся ассоциаций тянется к заключительному образу вдохновения:

Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге,
Но чу! — матросы вдруг кидаются, ползут
Вверх, вниз — и паруса надулись, ветра полны;
Громада двинулась и рассекает волны.

Этот грандиозный символ тоже предметен; но строящие его предметные представления выступают здесь (224) в другом своем назначении — как материал поэтического иносказания. Пушкин предоставил прозаизмам и эту роль — возвышенную с точки зрения традиционной эстетики.

В отличие от поэтических формул лирических стилей 1810—1820-х годов нагое слово Пушкина — это слово непредрежденных заранее ассоциаций. Поэтому безграничны его смысловые возможности, возможности познания вещей в новых, непредвиденных поворотах.

Люблю я пышное природы увяданье,
В багрец и в золото одетые леса —
В их сенях ветра шум и свежее дыханье,
И мглой волнистою покрыты небеса.

Мгла, покрывающая небеса, — привычная поэтическая формула; но Пушкин говорит: мглой *волнистою*, и это уже увиденное — форма облаков, подробность пейзажа. *Природы увяданье* — тоже общо и общеупотребительно, но словом *пышное* Пушкин сразу разрывает застывшую формулу, сопрягая ее с темой следующего стиха —

В багрец и в золото одетые леса...

А удивительный эпитет *блистающим копытом*? Он связывает *копыто* с *промерзлым долом*, с *трескающимся льдом* в нерасторжимый образ зимы с ее снежным и ледяным сверканьем, хрустом и звоном. И копыто стало поэзией, красотой (225).

Вопросы и задания

1. Назовите и проанализируйте главные признаки того, что Л. Я. Гинзбург называет простым, или нестилевым, словом («прозаизмом»). Отвечая на этот и последующие вопросы, пользуйтесь конкретными примерами из художественных произведений.

2. Исследовательница рассматривает нестилево слово как историко-литературный факт. Что можно сказать о нем с точки зрения исторической поэтики? Как соотносится нестилево слово с мифологическим и риторическим словом?

3. Является ли нестилево слово фактом только русской поэзии или оно имеет место в разных литературных традициях? Какова судьба нестилевого слова в поэзии XX века?

ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ ДОСТОЕВСКОГО¹

Слово у Достоевского

Приводимая ниже классификация носит, конечно, абстрактный характер. Конкретное слово может принадлежать одновременно к различным разновидностям и даже типам. Кроме того, взаимоотношения с чужим словом в конкретном живом контексте носят не неподвижный, а динамический характер: взаимоотношение голосов в слове может резко меняться, однонаправленное слово может переходить в разнонаправленное, внутренняя диалогизация может усиливаться или ослабляться, пассивный тип может активизироваться и т. п.

I. Прямое, непосредственно направленное на свой предмет слово как выражение последней смысловой инстанции говорящего.

II. Объектное слово (слово изображенного лица).

1. С преобладанием социально-типической определенности.

2. С преобладанием индивидуально характерологической определенности. Разные степени объектности.

III. Слово с установкой на чужое слово (двуголосое слово).

1. Однонаправленное двуголосое слово:

a) стилизация;

b) рассказ рассказчика;

c) необъектное слово героя-носителя (частично) авторских замыслов;

d) *Icherzählung*.

При понижении объектности стремятся к слиянию голосов, то есть к слову первого типа (340).

2. Разнонаправленное двуголосое слово:

a) пародия со всеми ее оттенками;

b) пародийный рассказ;

c) пародийная *Icherzählung*;

d) слово пародийно изображенного героя;

e) всякая передача чужого слова с переменной акцента.

При понижении объектности и активизации чужой мысли внутренне диалогизуются и стремятся к распадению на два слова (два голоса) первого типа.

3. Активный тип (отраженное чужое слово):

a) скрытая внутренняя полемика;

b) полемически окрашенная автобиография и исповедь;

c) всякое слово с оглядкой на чужое слово;

¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1972. — С. 340—347.

d) реплика диалога;

e) скрытый диалог.

Чужое слово воздействует извне; возможны разнообразнейшие формы взаимоотношения с чужим словом и различные степени его деформирующего влияния.

Выдвигаемая нами плоскость рассмотрения слова с точки зрения его отношения к чужому слову имеет, как нам кажется, исключительно важное значение для понимания художественной прозы. Поэтическая речь в узком смысле требует единообразия всех слов, приведения их к одному знаменателю, причем этот знаменатель может быть или словом первого типа, или принадлежать к некоторым ослабленным разновидностям других типов. Конечно, и здесь возможны произведения, не приводящие весь свой словесный материал к одному знаменателю, но эти явления в XIX веке редки и специфичны. Сюда относится, например (341), «прозаическая» лирика Гейне, Барбье, отчасти Некрасова и других (только в XX веке происходит резкая «прозаизация» лирики). Возможность употреблять в плоскости одного произведения слова разных типов в их резкой выраженности без приведения к одному знаменателю — одна из существеннейших особенностей прозы. В этом глубокое отличие прозаического стиля от поэтического. Но и в поэзии целый ряд существенных проблем не может быть разрешен без привлечения указанной плоскости рассмотрения слова, ибо различные типы слов требуют в поэзии различной стилистической обработки.

Современная стилистика, игнорирующая эту плоскость рассмотрения, в сущности, есть стилистика лишь одного первого типа слова, то есть авторского прямого предметно направленного слова. Современная стилистика, уходящая своими корнями в поэтику классицизма, до сих пор не может отрешиться от ее специфических установок и ограничений. Поэтика классицизма ориентирована на прямое предметно направленное одноголосное слово, несколько сдвинутое в сторону условного стилизованного слова. Полуусловное, полустилизованное слово задает тон в классицистической поэтике. И до сих пор стилистика ориентируется на таком полуусловном прямом слове, которое фактически отождествляется с поэтическим словом как таковым. Для классицизма существует слово языка, ничье слово, вещное слово, входящее в поэтический лексикон, и это слово из сокровищницы поэтического языка непосредственно переходит в монологический контекст данного поэтического высказывания (342). Поэтому выросшая на почве классицизма стилистика знает только жизнь слова в одном замкнутом контексте. Она игнорирует те изменения, которые происходят со словом в процессе его перехода из одного конкретного высказывания в другое и в процессе взаимоориентации этих высказываний. Она знает лишь те изменения, которые совер-

шаются в процессе перехода слова из системы языка в монологическое поэтическое высказывание. Жизнь и функции слова в стиле конкретного высказывания воспринимаются на фоне его жизни и функций в языке. Внутренне-диалогические отношения слова к тому же слову в чужом контексте, в чужих устах игнорируются. В этих рамках разрабатывается стилистика и до настоящего времени.

Романтизм принес с собою прямое однозначное слово без всякого уклона в условность. Для романтизма характерно до самозабвения экспрессивное прямое авторское слово, не охлаждающее себя никаким преломлением сквозь чужую словесную среду. Довольно большое значение в романтической поэтике имели слова второй, а особенно последней разновидности третьего типа, но все же доведенное до (343) своих пределов непосредственно выразительное слово, слово первого типа, настолько доминировало, что и на почве романтизма существенных сдвигов в нашем вопросе произойти не могло. В этом пункте поэтика классицизма почти не была поколеблена. Впрочем, современная стилистика далеко не адекватна даже романтизму.

Проза, особенно роман, совершенно недоступна такой стилистике. Эта последняя может сколько-нибудь удачно разрабатывать лишь маленькие участки прозаического творчества, для прозы наименее характерные и несущественные. Для художника-прозаика мир полон чужих слов, среди которых он ориентируется, к восприятию специфических особенностей которых у него должно быть чуткое ухо. Он должен ввести их в плоскость своего слова, притом так, чтобы эта плоскость не была разрушена. Он работает с очень богатой словесной палитрой, и он отлично работает с нею. И мы, воспринимая прозу, очень тонко ориентируемся среди всех разобранных нами типов и разновидностей слова. Более того, мы и в жизни очень чутко и тонко слышим все эти оттенки в речах окружающих нас людей, очень хорошо и сами работаем всеми этими красками нашей словесной палитры. Мы очень чутко угадываем малейший сдвиг интонации, легчайший перебой голосов в существенном для нас жизненно-практическом слове другого (344) человека. Все словесные оглядки, оговорки, лазейки, намеки, выпады не ускользают от нашего уха, не чужды и наших собственных уст. Тем поразительнее, что до сих пор все это не нашло отчетливого теоретического осознания и должной оценки!

Теоретически мы разбираемся только в стилистических взаимоотношениях элементов в пределах замкнутого высказывания на фоне абстрактно-лингвистических категорий. Лишь такие одnogолосые явления доступны той поверхностной лингвистической стилистике, которая до сих пор при всей ее лингвистической ценности в художественном творчестве способна лишь регистрировать

следы и отложения неведомых ей художественных заданий на словесной периферии произведений. Подлинная жизнь слова в прозе в эти рамки не укладывается. Да они тесны и для поэзии.

Стилистика должна опираться не только и даже не столько на лингвистику, сколько на металингвистику, изучающую слово не в системе языка и не в изъятном из диалогического общения «тексте», а именно в самой сфере диалогического общения, то есть в сфере подлинной жизни слова. Слово не вещь, а (345) вечно подвижная, вечно изменчивая среда диалогического общения. Оно никогда не довлеет одному сознанию, одному голосу. Жизнь слова — в переходе из уст в уста, из одного контекста в другой контекст, от одного социального коллектива к другому, от одного поколения к другому поколению. При этом слово не забывает своего пути и не может до конца освободиться от власти тех конкретных контекстов, в которые оно входило.

Каждый член говорящего коллектива преднаходит слово вовсе не как нейтральное слово языка, свободное от чужих устремлений и оценок, не населенное чужими голосами. Нет, слово он получает с чужого голоса и наполненное чужим голосом. В его контекст слово приходит из другого контекста, пронизанное чужими осмыслениями. Его собственная мысль находит слово уже населенным. Поэтому-то ориентация слова среди слов, различное ощущение чужого слова и различные способы реагирования на него являются, может быть, существеннейшими проблемами металингвистического изучения каждого слова, в том числе и художественного. Каждому направлению в каждую эпоху свойственны свое ощущение слова и свой диапазон словесных возможностей. Далеко не при всякой исторической ситуации последняя смысловая инстанция творящего может непосредственно выразить себя в прямом, непреломленном, безусловном авторском слове. Когда нет своего собственного «последнего» слова, всякий творческий замысел, всякая мысль, чувство, переживание должны преломляться сквозь среду чужого слова, чужого стиля, чужой манеры, с которыми нельзя непосредственно (346) слиться без оговорки, без дистанции, без преломления.

Если есть в распоряжении данной эпохи сколько-нибудь авторитетная и отстоявшаяся среда преломления, то будет господствовать условное слово в той или иной его разновидности, с тою или иною степенью условности. Если же такой среды нет, то будет господствовать разнонаправленное двуголосое слово, то есть пародийное слово во всех его разновидностях, или особый тип полуусловного, полуиронического слова (слово позднего классицизма). В такие эпохи, особенно в эпохи доминирования условного слова, прямое, безоговорочное, непреломленное слово представляется варварским, сырым, диким словом. Культурное слово — преломленное сквозь авторитетную отстоявшуюся среду слово.

Какое слово доминирует в данную эпоху в данном направлении, какие существуют формы преломления слова, что служит средою преломления? — все эти вопросы имеют первостепенное значение для изучения художественного слова. Мы здесь, конечно, лишь бегло и попутно намечаем эти проблемы <...> (347).

Вопросы и задания

1. В чем новизна предложенной М. М. Бахтиным плоскости рассмотрения слова?

2. Как классифицирует исследователь типы прозаического слова? Какие из этих типов господствовали в эпоху эйдетической (риторической) поэтики и почему?

3. В чем своеобразие двуголосого слова, по М. М. Бахтину? Покажите различия одноголосого и двуголосого слова на примерах, найденных вами в художественном тексте.

4. О каких процессах в поэтике свидетельствуют рождение и расцвет двуголосого слова?

5. Как можно интерпретировать феномен двуголосого слова с точки зрения исторической поэтики?

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ТЕКСТАМ

1. Определите тип образа и проанализируйте его с точки зрения исторической поэтики.

Зелена, зелена на речном берегу трава.
Густо, густо листвою ветви их накрыты в саду.
Хороша, хороша в доме женщина наверху —
Так мила и светла у распахнутого окна.

(«Девятнадцать древних стихотворений», китайская антология VI в.;
пер. Л. Эйдлиной)

* * *

Миновала молодость этой чаши,
Остались одни стволы.
И наша юность прошла,
Каму вырвали с корнем.
(Хала. «Саттасаи»; пер. В. Вертоградовой)

* * *

Тонкое деревце елиночка,
Нет его тончее изо всей рощи,
Умная девушка Еленушка,
Нет ее умнее изо всей родни.

* * *

Не ясен сокол в перелет летал,
Не белый кречет перепархивал.
Выезжал Добрыня Никитич млад.

* * *

Тогда пушашеть ї соколовъ на стадо лебедѣй;
которые дотечаше, та преди пѣснь пояше
старому Ярославу, храброму Мстиславу
<...>

Боянъ же, братие, не ї соколовъ на стадо лебедѣй пушаше,
нъ своя вѣщиа пѣрсты на живая струны въскладаше;
они же сами княземъ славу рокотаху.

*

Не буря соколы занесе чрезъ поля широкая;
галици стады бѣжать к Дону великому.

*

О! далече зайде соколъ,
птиць бѣя, къ морю!

*

Всеславъ князь людемъ судяше, княземъ грады рядяше,
а самъ въ ночь вълкомъ рыскаше <...>
великому Хрѣсови вълкомъ путь прерыскаше.

*

На Дунаи Ярославнынъ гласъ ся слышитъ,
зегзицею незнаема рано кычетъ:
«Полечю, рече, зегзицею по Дунаеви...»

*

А Игорь князь поскочи горностаемъ къ тростию
и бѣлымъ гоголемъ на воду.
Въврѣжеся на брѣзь комонъ и скочи съ него босымъ вълкомъ.
И потече къ лугу Донца, и полетѣ соколомъ подъ мглами.

*

Солнце свѣтитя на небесѣ,
Игорь князь въ Руской земли.

*

Тогда Игорь възрѣ на свѣтлое солнце и видѣ отъ него тьмою вся своя
воя прикрыты <...>

Тогда вѣступи Игорь князь въ златъ стремень, и поѣха по чистому
полю. Солнце ему тьмою путь заступае <...>

*

Другаго дни велми рано кровавыя зори свѣтъ повѣдаютъ; чръныя тучя
съ моря идуть, хотятъ прикрыти ѿ солнца...

*

Бишася день, бишася другый; третьяго дни к полуднию падоша стязи Игоревы. <...>

Темно бо бѣ въ тѣ день: два солнца помѣркаста, оба багряная стѣпа погасоста, и съ нима молодая мѣсяца, Олегъ и Святаславъ, тъмоу ся поволокаста и въ морѣ погрузиста <...>

<...> На рѣцѣ на Каялѣ тъма свѣтъ покрыла...

*

Прысну море полунощи; идуть сморци мыглами. Игореву князю богъ путь кажетъ изъ земли Половецкой на землю Рускую <...>

Комонь въ полуночи Овлуръ свисну за рѣкою; велить князю разумѣти.

*

Крычатъ тѣлѣгы полунощи, рци лебеди распужени. <...>

Дремлетъ въ полѣ Ольгово хороброе гнѣздо. Далече залетѣло! <...>

Дѣти бѣсови кликомъ поля прегородиша, а храбрие Русици преградиша чрылеными щиты.

*

Въстала Обида въ силахъ Дажьбожа внука вступила дѣвою на землю Трояню, всплескала лебедиными крылы на синѣм море у Дону; плещу-чи, упуди жирня времена [плеская, прогнала времена изобилия].

*

За нимъ кликну Карна, и Жля¹ поскочи по Руской земли, смагу людемъ мычючи въ пламянѣ розѣ [размыкивая пламень в огненном роге]

(«Слово о полку Игореве»)

2. Какой тип образа мы встречаем в этом отрывке и что вы можете сказать о его своеобразии?

Первый старец Приам со стены Ахиллеса увидел,
Полем летящего, словно звезда, окруженного блеском.
Словно звезда, что под осень с лучами огнистыми всходит
И, между звезд неисчетных горящая в сумраке ночи
(Псом Ориона ее нарицают сыны человеков),
Всех светозарнее блещет, но знаменьем грозным бывает;
Злые она огневицы наносит смертным несчастным —
Так у героя бегущего медь вокруг персей блистала.

(Гомер. «Илиада»; пер. Н. Гнедича, 22, 25—32)

*

Он [Гектор] ожидал Ахиллеса великого, несшегося прямо.
Словно как горный дракон у пещеры ждет человека,

¹ Карна — от *карити*, оплакивать умерших; Жля — от *жыля, желя*, печаль, «воплъствие», обряд вопления, оплакивания умерших.

Трав ядовитых нажравшись и черной наполняя злобой,
В стороны страшно глядит, извиваясь вкруг над пещерой, —
Гектор таков, несмиримого мужества полный, стоял там.

(Гомер. «Илиада», 22, 92—96)

3. Проанализируйте особенности семантики ранних форм тропа, укажите, как они связаны с параллелизмом и чем отличаются от современных тропов.

Не в свой день он скончается,
И ветви его не будут зеленеть.

(Иов, 15, 32)

*

Корень мой открыт для воды,
И роса ночует на ветвях моих.

(Иов, 29, 19)

* * *

Как меж деревьев
леса — яблоня, —
так между юношей
мой друг!

*

В его тени
сидела и томила я,
и плод его
устам моим был сладок.

(Песнь песней 2, 3)

* * *

Войдешь во гроб
в зрелости,
как укладываются снопы пшеницы
в свое время.

(Иов, 5, 26)

*

Редет облако и уходит;
так нисшедший в преисподнюю не выйдет.

(Иов, 7, 9)

*

После слов моих уже не рассуждали;
речь моя капала на них.
Ждали меня, как дождя,
и как дождю позднему, открывали уста свои.

(Иов, 29, 22—23)

4. В чем состоят особенности индийских аланкар и дхвани (укажите, где мы встречаемся с теми или другими и как их можно дифференцировать). Объясните, чем аланкары и дхвани отличаются от европейских тропов.

Разнося приятные запахи, величественные и темные,
Как деревья тамала, *блуждают* в небе тучи, а по земле — слоны.

*

Гирлянда туч подымает вверх шеи у стайки павлинов,
А бог любви с макарой на знамени [подымает] волну страсти
в сердцах юношей.

*

И ты, и океан не знаете себе предела и глубоки.
Но океан — цвета темной саж, а ты сияешь, как золото.

*

Взгляни: шмель, который сколь угодно может пить мед
цветущего лотоса,
Целует почку, еще не обретшую аромата.

*

Тьма будто смазывает тело,
Небо будто дождит черной тушью.

*

В сезон дождей чернеет небо, покрытое тучами,
А сердца людей становятся красными от прилива страсти.

*

Счастливы живут в лесу лани, никому не прислуживая
И сами себе без труда добывая листья, траву и иную пищу.

*

Вместе с моими вздохами становятся долгими ночи;
Вместе с моим телом они бледнеют в сиянии месяца.

*

Пленяющие пением кукушек, полные лесных ароматов,
Все дольше становятся весенние дни и людские радости.

(Дандин. «Кавьядарша»; пер. П. А. Гринцера)

* * *

Черная антилопа, убегающая вправо,
Не дает двигаться дальше.
Как же покинуть затуманенные слезами
Милой моей глаза!

*

Ты видишь, летней порой
Из страха перед солнечным зноем
Даже тень не движется в полдень.
Отдохни и ты, путник.

*

Летом чернеют вершины Виндхья,
Но ты не тревожся, ждущая мужа,
Это горелый лес, а не тучи
Новой поры дождей.

*

Проводила милого, и дом наш теперь,
Как пустырь у ворот деревни.
Там недавно росла смоковница,
А ее вырвали с корнем.

*

Горные вершины с цветущими кадамба,
Речные долины, павлиний крик,
Воркование горных потоков
Будят во мне желание.

*

Осенью пьют на чужбине путники
Светлую озерную воду, пахнущую голубым лотосом,
Вспоминая нежное
Лицо возлюбленной.

(Хала. «Саттасаи»; пер. В. Вертоградовой)

*

В дни когда громяхают тучи,
В дни, для путников черные, как ночь,
Пленяет взор пляска павлинов,
Вытягивающих шеи вверх.

(Хала. «Саттасаи»; пер. Ю. М. Алихановой)

* * *

Луне теперь предпочитают солнце, —
Подернутая мглой, она уж не блестит.
(Так зеркало становится слепым,
Когда его касается дыхание.)

(«Рамаяна»; пер. Ю. М. Алихановой)

* * *

Хмурятся волны-брови,
На бедрах пояс из птиц кричащих...
Кутаясь в пену, как в платье,
Едва не упавшее в пылу ссоры,
Бежит, извиваясь и спотыкаясь часто.
Нет сомнений! Это — она,
От нестерпимой обиды обернувшаяся рекою.

*

У хрупкой словно омыты слезами уста
(От дождя молодые побеги влажны);
И как будто она украшенья сняла
(Миновала пора, не цветет уж боле);
И как будто молчит, тревожною думой полна
(Здесь гудения пчел не слышно), —
Словно горько теперь сожалеет, что меня,
К ногам ее павшего, в гневе она оттолкнула.

*

Так неожиданно — и эта невыносимая
Разлука с моею милой,
И приближение пасмурных,
Прохладой чарующих дней.

(Калидаса; пер. Ю. М. Алихановой)

* * *

Головокруженье, тошноту, сердечную слабость,
Оцепенение, обморок, помрачение рассудка,
Истощение и смерть вызывает у покинутых женщин
Ливень[яд], изрыгаемый змеями туч.

*

О, кто она, река невиданная красоты,
В которой лилии купаются с луной,
Двугорбый лоб слона всплывает из воды
И корни лотоса касаются стволов банана.

(Анандавардхана; пер. Ю. М. Алихановой)

5. Расскажите об особенностях параллелизма в стихотворении Гао Ци (1336—1374) «Осенняя ива».

Ивовых веток сломать захотелось,
Но уже не хватает силы.
В усадьбе теперь не сыскать, как прежде,
Нежных побегов ивы.
И тотчас, едва о Хуане подумал,
Тоска меня охватила.

Закатный дождь и осенний ветер
Над южным бушуют поречьем.
(пер. И. Смирнова)

6. Расскажите об особенностях образа в следующих стихотворениях.

Бо Цзюй-и

Расстаемся на южном заливе
Туманен был, холоден
Южный залив при прощанье,
И дул-завывал
Этой осенью западный ветер.
Как только согласишься —
И сердце в груди оборвется!
Уж лучше пойду я,
Вперед поспешу без оглядки.
(пер. Л. Эйдлиной)

Бо Цзюй-и

Осенние цикады
Тье-тье и тье-тье
Во мраке под самым окном.
Йя-йя и йя-йя
В густой и глубокой траве.
Осенней порой
Тоскующей сердце жены.
В дождливую ночь
Печалью объятого слух.
(пер. Л. Эйдлиной)

Ли Бо

Белая цапля
Вижу белую цаплю
На тихой осенней реке;
Словно иней, слетела
И плавает там, вдалеке.
Загрустила душа моя,
Сердце — в глубокой тоске.
Одиноко стою
На песчаном пустом островке.
(пер. А. Гитовича)

Ли Бо

Беседка Лаолао¹

Здесь душу ранит
Самое название
И тем, кто провожает,
И гостям.
Но ветер,
Зная горечь расставанья,
Все не дает
Зазеленеть ветвям.
(пер. А. Гитовича)

Ли Бо

Думы тихой ночью
У самой моей постели
Легла от луны дорожка.
А может быть, это иней? —
Я сам хорошо не знаю.
Я голову поднимаю —
Гляжу на луну в окошко,
Я голову опускаю —
И родину вспоминаю.
(пер. А. Гитовича)

Ли Бо

Ссылаемый в Елан, пишу о подсолнечнике

Я стыжусь: ведь подсолнечник
Так защищает себя —
А вот я не умею,
И снова скитаться мне надо.
Если все же когда-нибудь
Буду помилован я,
То, вернувшись, займусь
Лишь цветами любимого сада.
(пер. А. Гитовича)

¹ Лаолао — букв. «беседка удрученных», традиционное место расставания. Зеленые ветки ивы — символ разлуки.

Бо Цзюй-и

Цветы — не цветы (Предутренняя дымка)

Как будто цветы. Не цветы.
Как будто туман. Не туман.

Приходит в полуночный час,
Уходит под утро с зарей.

Приходит подобно весеннему сну
На несколько быстрых часов.

Уходит, как утром гряда облаков,
И после нигде не сыскать.

(пер. Л. Эйдлина)

Бо Цзюй-и

Расстаюсь с ивовыми ветками

Ивы плакучей две ветки росли
В домике рядом со мной.

Тонкие, нежные, с давних времен
Дружбу водили с хмельным.

Завтра я их отпускаю домой.
После того, как уйдут,

В жизни я, верно, не буду уже
Ветру весеннему рад.

(пер. Л. Эйдлина)

Бо Цзюй-и

На стене почтовой станции Ланьцяо
я увидел стихи Юаня Девятого.

В стихах были следующие слова:
Когда из Цзянляна я ехал домой,
Здесь падал весенний снег.

Засыпал Ланьцяо весенний снег,
Когда возвращался ты.

Шумит над Циньяном осенний вихрь
Теперь, когда еду я.

Встречаются станции мне в пути, —
И сразу с коня схожу,

И к стенам иду, и брожу у колонн:
Ищу я твои стихи.

(пер. Л. Эйдлина)

Котловина Байюнь — Белых Облаков¹

Облака разошлись,
и завиделся дом в горах.

Вновь сомкнулись они —
и не знаю, куда идти.

Донеслись голоса,
значит, люди недалеко.

Как до них доберусь?
Одному не сыскать пути².

(пер. И. Смирнова)

Чэнь Цзы-лун

Переправляюсь через Ишуй

Ночь коротка, как промельк ножа,
вот и петуший крик.

Грустный напев из Чжао и Янь³
до сих пор не затих.

Воды Ишуй⁴ шепчут-журчат,
облачно, травы свежи.

Горько, что места уже не сыскать,
где провожали Цзин Кэ.

(пер. И. Смирнова)

7. Интерпретируйте следующие стихотворения с точки зрения структуры их словесного образа. Назовите, какие японские традиционные формы образа использованы в этих стихотворениях и в чем их смысл.

В распростертых горах
Фазана хвост,
Долу свисающий хвост —
Долгую, долгую ночь,
Видно, один проведу.

(«Манъёсю»; пер. И. А. Борониной)

¹ Белые облака — знак ухода от мира, символ уединенного жилища отшельника.

² Путь — дао.

³ Чжао и Янь — царства, у которых были свои грустные мелодии.

⁴ На берегу реки Ишуй почти 2 тысячи лет тому назад прощался с провожаемыми герой Цзин Кэ, когда отправлялся в государство Цинь, чтобы убить Ина, будущего императора Цинь Ши-хуана.

Цзин Кэ пытался ударить Ина кинжалом, но покушение не удалось, и герой погиб. Эта история неоднократно использовалась поэтами.

* * *

Подует ветер
И в море белые волны
Встают... Тацута-гора!
Не ее ли, милый, в полночь
Ты переходишь один?

(«Кокингвакасю»; пер. И. А. Боропиной)

* * *

В долгие ночи
От соли, что жгут [яку]
В бухте Акаси,
Дым в небе
Стоит, не поднимаясь.
В долгие ночи,
Сгорая от любви [яку] к тебе,
Встречая рассвет [акаси],
Дымом в небе
Застыну.

8. Интерпретируйте особенности образа в следующих хокку.

На голой ветке
Ворон сидит одиноко...
Осенний вечер!

*

С ветки на ветку
Тихо сбегают капли...
Дождик весенний!

*

Стебли морской капусты.
Песок заскрипел на зубах.
И вспомнил, что я старею.

*

Летние травы!
Вот они, воинов павших
Грезы о славе...

*

Как безмолвен сад!
Приникает в сердце скал
Тихий звон цикад.

Перед могильным холмом поэта Иссе

Содрогнись, о холм!
Осенний ветер в поле —
Мой безутешный стон.

*

О, этот путь в глуши!
Сгущается сумрак осенний —
И ни живой души!

(Басё; пер. В. Марковой)

* * *

Предсмертная песня

Вот листок упал,
Вот другой летит листок
В вихре ледажном...

(Рансэцу; пер. В. Марковой)

* * *

На смерть маленькой сестры

Увы, в руке моей,
Слабея неприметно,
Погас мой светлячок.

(Керай; пер. В. Марковой)

* * *

Вот бабочка слегка
Крылышками дрогнула.
Что грезится тебе?

(Тиё-Ни; пер. В. Марковой)

9. Что вы можете сказать об образе в следующих танка? При ответе используйте приведенные комментарии.

От высот Цукуба¹
Сбегает Минаногава —
Река «Не гляди!»
Любовь, истомленная жаждой,
В ней бездонный вырыла омут.

(Едзэй-ин; здесь и далее пер. и коммент. В. С. Сановича)

Какой прием японской поэтики использован здесь и зачем?

*

Синобу² — тайная грусть,
Узор из страны Митиноку,

¹ Цукуба — высокая гора, в древности место игр, связанных с аграрной магией; постоянный зачин в стихотворениях с любовной тематикой. С двух вершин этой горы (западная почиталась мужским божеством, восточная — женским) сбегали два потока, соединяясь в реку Минаногава. Слово «мина» означает еще и «вода», и «не гляди».

² Синобу — 1) тоска, тайная грусть; 2) название узора ткани, которым с давних времен славилось селение Синобу.

Кто спутал нити твои?
Смутил кто сердце тревогой?
Ведь невиновен я...

(Кавара-но Садайдзин)

Каковы название и смысл приема?

* * *

Так, бурей увлечены,
Мянутся цветы над садом.
Но это — не снегопад.
Это старость моя белеет.
Завьюжило жизнь мою.
(Нюдо Саки-но Дайдзедайдзин)

* * *

В поле асадзи¹ —
Мелкий в поле бамбук (сино).
Как я ни тайлся (синобу);
Переполнилось сердце. Зачем
Я так сильно ее люблю?!
(Санги Хитоси)

* * *

Распустился впустую,
Минул вишневый цвет.
О, век мой недолгий!
Век не смежая, гляжу
Взглядом, долгим, как дождь.
(Оно-но Комати)

* * *

О, как мы клялись!
Я — твои, ты — мои рукава
От слез выжимая,
Что не одолеют волны
Гребня Суэ-но Мацуяма.
(Киевара-но Мотосукэ)

Ср. стихотворение из «Кокинсю»:

Если покину тебя,
Если сердце свое другому
Отдать захочу,
Перельются волны за гору
Суэ-но Мацуяма!

¹ *Поле асадзи* — поле, покрытое кустами низкорослого кустарника, под которым таятся стебли бамбука. Название этого бамбука — «сино». Слово «синобу» означает — таиться, скрывать свои чувства.

10. Используя материал приведенных выше стихотворений, скажите, как строится японская танка и какой древний тип образа оживает в ней.

11. В чем отличие японского двучленного параллелизма от русского?

12. Что такое макура-котоба? Приведите пример стихотворения с макура-котоба и интерпретируйте его.

13. Что такое дзё? Приведите пример стихотворения с дзё и интерпретируйте его.

14. Что такое юкари-котоба? Приведите пример стихотворения с юкари-котоба и интерпретируйте его.

15. Что такое какэ-котоба? Приведите пример стихотворения с какэ-котоба и интерпретируйте его.

16. Что такое коан и для какого жанра он характерен? Приведите его пример и истолкуйте его.

17. Как подана в хокку художественная деталь и как она соотносится с коаном? Покажите это на примере.

18. В чем можно усмотреть сходство с принципами японской поэтики в следующих стихотворениях поэта XX в. Кому они принадлежат?

Недостижимое, как это близко —
Ни развязать нельзя, ни посмотреть, —
Как будто в руку вложена записка,
И на нее немедленно ответь...

*

Звук осторожный и глухой
Плода, сорвавшегося с древа,
Среди немолчного напева
Глубокой тишины лесной...

*

Быть может, прежде губ уже родился шепот
И в бездревесности кружились листья,
И те, кому мы посвящаем опыт,
До опыта приобрели черты.

*

19. В чем смысл приведенной ниже поэтической декларации, какой эстетический принцип, провозглашенный французскими символистами, предвещает она? Как она образно реализуется во втором фрагменте.

«Вскоре он во всем стал примечать связи, примечать встречи и совпадения. И вот он уже ничего больше не видел в отдельности. Восприятия его чувств, теснясь, слагались в большие пестрые картины: он слышал, видел, осязал и мыслил одновременно. Его радовало сводить чужаков друг с другом. То звезды были для него людьми, то люди — звездами»

ми, камни — животными, облака — растениями, он играл силами и явлениями, он знал, где и как он может то или другое найти и выявить, и вот он уже сам перебирал струны, ища созвучий и ходов».

*

«<...> В жажде открывается эта мировая душа, это мощное стремление растечься. Опьяненные слишком хорошо знают это неземное упоение жидким, и в конце концов все приятные ощущения в нас суть многообразные разливы и всплески первоводы. Даже сон не что иное, как прилив этого невидимого мирового океана, а пробуждение — начало отлива. Сколько людей стоят на берегу упоительно шумящих рек и не слышат колыбельной песни материнских струй и не наслаждаются чарующей игрой их бесконечных волн». (Новалис. «Ученики в Саисе»; пер. А. Габричевского).

*

20. Определите тип словесного образа и его семантику. Какой архаический тип образа и для чего возродил здесь поэт? Чем отличается его образ от своего древнего предшественника?

Это свет, погашенный ветром.

Это языческий кабак, покинутый пьяницей к вечеру.

Это виноградник, обгоревший и черный, с норами,
полными пауков.

Это пространство, выбеленное молоком.

Безумец умер. Это остров в южном море,

Здесь ждут солнечного бога. Гремят барабаны.

Мужчины ведут воинственный танец.

Женщины поводят бедрами, увитыми гирляндами плюща и
огненных цветов,

Когда море поет. О наш потерянный рай.

<...>

Это маленькие девочки во дворе в нищенских платицах!

Это комнаты, полные аккордов и сонат.

Это тени, обнявшиеся перед ослепшим зеркалом.

<...>

Это пустая лодка, плывущая вечером вниз по черному
каналу.

Во мраке последних приютов распадаются людские останки.

Мертвые сироты лежат у садовой стены.

Из серых комнат выходят ангелы с пятнами дерьма на крыльях,
Черви сыплются с их пожелтевших ресниц.

Площадь перед собором мрачна и молчалива, как в дни детства.

В серебряных сандалиях скользят мимо прошлые жизни

И тени проклятых спускаются к вздыхающим водам.

В своем гробу белый маг играет со своими змеями.

В молчании над лобным местом открываются золотые глаза
Бога.

(Г. Тракль. «Псалом») (2-я редакция; подстрочный перевод мой с использованием переводов И. Болычева и В. Летучего. — С. Б.)

21. На каком типе образа основан первый и на каком второй фрагмент из романа Джойса «Улисс»? Расскажите все, что вы знаете об этом типе образа.

«Бесплодный, голый, пустынный край. Вулканическое озеро, мертвое море: ни рыбы, ни водорослей, глубокая впадина в земле. <...> Мертвое море в мертвой стране, седой, древней. Древней сейчас. Она кормила древнейшее, изначальное племя. Сгорбленная старуха перешла улицу». <...> Древнейший народ. Скитался в дальних краях, по всей земле, из плена в плен, плодясь, умирая, рождаясь повсюду. Земля же его лежит там. И больше не может родить. Мертва — старушина — седая запавшая... планеты».

*

«Сморкальник барда! Новый оттенок в палитру ирландского стихотворца: сопливо-зеленый <...> Как верно названо море у Элджи: великая нежная мать! Сопливо-зеленое море <...>. *Эпи ойнопа понтон* <...>. *Талатта! Талатта!* Наша великая и нежная мать <...>. Моя тетка считает, ты убил свою мать <...>. Во сне, безмолвно, она явилась ему после смерти <...>. Поверх ветхой манжеты он видел море, которое сытый голос превозносил как великую и нежную мать. Кольцо залива и горизонта заполняла тускло-зеленая влага. Белый фарфоровый сосуд у ее смертного одра заполняла тягучая зеленая желчь» (пер. В. Хинкиса и С. Хоружего).

22. Определите тип и семантику образа в следующих фрагментах.

«Между родным краем девушки и ее темпераментом, управляющим модуляциями голоса, мне слышался чудесный диалог. Диалог, но не спор. Ни одна из модуляций не отчуждала девушку от родины. Девушка все еще представляла собой свою родину» (М. Пруст. «В поисках утраченного времени»; пер. Н. Любимова).

* * *

«Он вспомнил большие белые руки Лары, круглые, щедрые и, ухватившись за ветки, притянул дерево к себе. Словно сознательным ответным движением рябина осыпала его снегом с ног до головы. Он бормотал, не понимая, что говорит, и сам себя не помня:

Я увижу тебя, красота моя писаная, княгиня моя рябинушка, родная кровинушка».

*

«И эта даль — Россия <...> Вот это-то и есть Лара» (Б. Пастернак. «Доктор Живаго»).

23. Определите тип образа и объясните его смысл.

Здесь тишина цветет и движет
Тяжелым кораблем души,
И ветер, пес послушный, лижет
Чуть пригнутые камыши.

Здесь в заводь праздную желанье
Свои приводит корабли.
И сладко тихое незнание
О дальних ропотах земли.

Здесь легким образам и думам
Я отдаю стихи мои,
И томным их встречают шумом
Реки согласные струи.

И, томно опустив ресницы,
Вы, девушки, в стихах прочли,
Как от страницы до страницы
В даль потянули журавли.

И каждый звук был вам намеком
И несказанным — каждый стих,
И вы любили на широком
Просторе легких рифм моих.

И каждая навек узнала
И не забудет никогда,
Как обнимала, целовала,
Как пела тихая вода.

(А. Блок. «Тишина цветет»)

24. В чем проявляется в данных стихотворениях и фрагментах поэтическая модальность?

Моего тот безумства желал, кто смежал
Этой розы завой, и блески, и росы;
Моего тот безумства желал, кто свивал
Эти тяжким узлом набежавшие косы.

Злая старость хотя бы всю радость взяла,
А душа моя так же пред самым закатом
Прилетела б со стоном сюда, как пчела,
Охмелеть, упиваясь таким ароматом.

И, сознание счастья на сердце храня,
Стану буйства я жизни живым отголоском.
Этот мед благовонный — он мой, для меня,
Пусть другим он останется топким лишь воском!

(А. Фет)

* * *

Сияй, сияй, прощальный свет
Любви последней, зари вечерней.

(Ф.Тютчев. «Последняя любовь»)

* * *

Мне тоскливо. Мне невмочь.
Я шаги слепого слышу:
Надо мною он всю ночь
Оступается о крышу.

И мои ль, не знаю, жгут
Сердце слезы, или это
Те, которые бегут
У слепого без ответа,

Что бегут из мутных глаз
По щекам его поблеклым
И в глухой полночный час
Растекаются по стеклам.

(И. Анненский. «Октябрьский миф»)

25. В чем своеобразие символа в следующих стихотворениях?

К. Бальмонт

Был Змеем каждый дух когда-нибудь,
И в мире все, в уродстве и прикрасе
Не явь ли сна? Все лики — ипостаси
Единого. Рассыпанная ртуть.

Змеится травка к солнцу. И вздохнуть
Не может лес не змейно в вешнем часе.
Отлив змеи в играющем атласе.
Волна змеей спешит перехлестнуть.

Когда огонь любви чарует в теле,
В живой и светлой храмине своей,
Не Змей ли ворожит на том пределе,

Где страстный Он желанен страстной Ей?
Гроза змеит свой знак, меж туч алея,
Змеина стеблем белая лилея.

Вяч. Иванов

Любовь

Мы — два грозой зажженные стволы,
Два пламени полуночного бора;

Мы — два в ночи горящих метеора,
Одной судьбы двужалая стрела!

Мы — два коня, чьи держит удила
Одна рука, — одна язвит их шпора;
Два ока мы единственного взора,
Мечты одной два трепетных крыла.

Мы — двух теней скорбящая чета
Над мрамором божественного гроба,
Где древняя почитет Красота.

Единых тайн двугласные уста,
Самим себе мы — Сфинкс единый оба.
Мы — две руки единого Креста.

Вяч. Иванов

Поэзия

Весенние ветви души,
Побеги от древнего древа,
О чем зашептались в тиши?
Не снова ль извечная Ева
Нагая встает из ребра
Дремотного первенца мира...

А. Добролюбов

Стихи о Мадонне

Облелеяли ветры весенние
Словно дымкою, землю немую.
Кто-то шепчет стыдливо: «целую».
— Мгновенья мгновенье.

Чуткий Солнышко, Зорька росистая,
Ты причастен земному веселью.
Грезит мать над Твоей колыбелью
— Задумалась, чистая.

Ей цветы благовонья навеели,
Тростники нашептали Ей грезы,
И провидит Она Твои сзезы.
— Чу! Чайки зареяли!

Разбегаются мягкие волосы...
Много дышит листов освеженных.
На пригорках былинки зеленых
— Синются полосы.

В. Брюсов

Сонет к форме

Есть тонкие властительные связи
Меж контуром и запахом цветка.

Так бриллиант невидим нам, пока
Под гранями не оживет в алмазе.

Так образы изменчивых фантазий,
Бегущие, как в небе облака,
Окаменев, живут потом века
В отточенной и завершенной фразе.

И я хочу, чтоб все мои мечты,
Дошедшие до слова и до света,
Нашли себе желанные черты.

Пускай мой друг, разрезав том поэта,
Упьется в нем и стройностью сонета,
И буквами спокойной красоты!

А. Блок

Осенняя воля

Выхожу я в путь, открытый взорам,
Ветер гнет упругие кусты,
Битый камень лег по косогорам,
Желтой глины скудные пласты.

Разгулялась осень в мокрых долах,
Обнажила кладбища земли,
Но густых рябин в проезжих селах
Красный цвет зареет издали.

Вот оно, мое веселье, пляшет
И звенит, звенит, в кустах пропав!
И вдали, вдали призывно машет
Твой узорный, твой цветной рукав.

Кто взманил меня на путь знакомый,
Усмехнулся мне в окно тюрьмы?
Или — каменным путем влекомый
Нищий, распеваящий псалмы?

Нет, иду я в путь никем не званный,
И земля да будет мне легка!
Буду слушать голос Руси пьяной,
Отдыхать под крышей кабака.

Запою ли про свою удачу,
Как я молодость сгубил в хмелю...
Над печалью нив твоих заплачу,
Твой простор навеки полюблю...

Много нас — свободных, юных, статных —
Умирает, не любя...
Приюти ты в даях необъятных!
Как и жить и плакать без тебя!

Венецианская жизнь

Венецианской жизни, мрачной и бесплодной,
Для меня значение светло.
Вот она глядит с улыбкою холодной
В голубое дряхлое стекло.

Тонкий воздух кожи, синие прожилки,
Белый снег, зеленая парча.
Всех кладут на кипарисные носилки,
Сонных, теплых вынимают из плаща.

И горят, горят в корзинах свечи,
Словно голубь залетел в ковчег.
На театре и на праздном вече
Умирает человек.

Ибо нет спасенья от любви и страха,
Тяжелее платины Сатурново кольцо,
Черным бархатом завешенная плаха
И прекрасное лицо.

Тяжелы твои, Венеция, уборы,
В кипарисных рамах зеркала.
Воздух твой граненый. В спальне тают горы
Голубого дряхлого стекла.

Только в пальцах — роза или склянка,
Адриатика зеленая, прости!
Что же ты молчишь, скажи, венецианка,
Как от этой смерти праздничной уйти?

Черный Веспер в зеркале мерцает,
Все проходит, истина темна.
Человек рождается, жемчуг умирает,
И Сусанна старцев ждать должна.

26. Проанализируйте особенности слова в следующих фрагментах.

«Не бывать тому <...> Не бывать? А что же ты сделаешь, чтоб этому не бывать? Запретишь? А право какое имеешь? Что ты им можешь обещать в свою очередь, чтобы право такое иметь? Всю судьбу свою, всю будущность им посвятить, *когда кончишь курс и место достанешь?* Слышали мы это, да ведь это *буки*, а теперь? Ведь тут надо теперь же что-нибудь сделать, понимаешь ли ты это?» (Ф. Достоевский. «Преступление и наказание», внутренний монолог Раскольникова).

* * *

«Отнеслись намеренно в частном разговоре Евстафий Иванович, что наиважнейшая добродетель гражданская — деньги уметь зашибить. 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 он 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?» (Достоевский. «Бедные люди»).

27. В чем своеобразие «прозаического иносказания» (М. М. Бахтин) в следующем фрагменте?

«Она (классная дама. — С. Б.) ходит на ее могилу каждый праздник, по часам не спускает глаз с дубового креста, вспоминает бледное личико Оли Мещерской в гробу, среди цветов — и то, что однажды подслушала: однажды, на большой перемене, гуляя по гимназическому саду, Оля Мещерская быстро, быстро говорила своей любимой подруге, полной, высокой Субботиной:

— Я в одной папиной книге, — у него много старинных, смешных книг, — прочла, какая красота должна быть у женщины... Там, понимаешь, столько на сказано, что всего не упомнишь: ну, конечно, черные, кипящие смолой глаза, — ей, богу, так и написано: кипящие смолой! — черные, как ночь, ресницы, нежно играющий румянец, тонкий стан, длиннее обыкновенного руки, — понимаешь, длиннее обыкновенного! — маленькая ножка, в меру большая грудь, правильно округленная икра, колена цвета раковины, покатые плечи, — я многое почти наизусть выучила, так все это верно! — но главное, знаешь ли что? — Легкое дыхание! А ведь оно у меня есть, — ты послушай, как я вздыхаю, — ведь правда есть?

Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре» (И. Бунин. «Легкое дыхание»).

III. СЮЖЕТ В ИСТОРИИ ПОЭТИКИ

А. Н. ВЕСЕЛОВСКИЙ

ПОЭТИКА СЮЖЕТОВ¹

Введение. Поэтика сюжетов и ее задачи

Задача исторической поэтики, как она мне представляется, — определить роль и границы предания в процессе личного творчества. Это предание, насколько оно касается элементов стиля и ритмики, образности и схематизма простейших поэтических форм, служило когда-то естественным выражением собирательной психики и соответствующих ей бытовых условий на первых порах человеческого общежития. Одномерность этой психики и этих условий объясняет одномерность их поэтического выражения у народностей, никогда не приходивших в соприкосновение друг с другом. Так сложился ряд формул и схем, из которых многие удержались в позднейшем обращении, если они отвечали условиям нового применения, как иные слова первобытного словаря расширили свой реальный смысл для выражения отвлеченных понятий. Все дело было в емкости, применяемости формулы: она сохранилась, как сохранилось слово, но вызываемые ею представления и ощущения были другие; она подсказывала, согласно с изменившимся содержанием чувства и мысли, многое такое, что первоначально не давалось ею непосредственно; становилась, по отношению к этому содержанию, символом, обобщалась. Но она могла и измениться (и здесь аналогия слова прекращалась) в уровень с новыми спорами, усложняясь, черпая материал для выражения этой сложности в таких же формулах, переживших сходную с нею метаморфозу. Новообразование в этой области часто является переживанием старого, но в новых сочетаниях. Я уже выразился при другом случае, что наш поэтический язык (493) представляет собою детрит; и я присоединил бы к языку и основные формы поэтического творчества.

¹ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — Л., 1940. — С. 493 — 501.

Можно ли распространить это воззрение и на матерьял поэтической сюжетности? Дозволено ли и в этой области поставить вопрос о типических схемах, захватывающих положения бытовой действительности; однородных или сходных, потому что всюду они были выражением одних и тех же впечатлений; схемах, передававшихся в ряду поколений, как готовые формулы, способные оживиться новым настроением, стать символом, вызывать новообразования в том смысле, в каком выше говорено было о новообразованиях в стиле? Современная повествовательная литература с ее сложной сюжетностью и фотографическим воспроизведением действительности, по-видимому, устраняет самую возможность подобного вопроса; но когда для будущих поколений она очутится в такой же далекой перспективе, как для нас древность, от доисторической до средневековой, когда синтез времени, этого великого упростителя, пройдя по сложности явлений, сократит их до величины точек, уходящих вглубь, их линии сольются с теми, которые открываются нам теперь, когда мы оглянемся на далекое поэтическое прошлое — и явления схематизма и повторимости водворятся на всем протяжении.

Слово «сюжетность» требует ближайшего определения. Недостаточно подсчитать, как то сделали Гоцци, Шиллер и недавно Польти, сколько — и как немного! — сюжетов питали античную и нашу драму, недостаточны и опыты «табуляции» сказки или сказок по разнообразным их варьянтам; надо наперед условиться, что разуметь под сюжетом, отличить мотив от сюжета, как комплекса мотивов. Под *мотивом* я разумею формулу, отвечавшую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшую особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности. Признак мотива — его образный одночленный схематизм; таковы неразлагаемые далее элементы низшей мифологии и сказки: солнце кто-то похищает (затмение), молнию-огонь сносит с неба птица; у лосося хвост с перехватом: его ущемили и т.п.; облака не дают дождя, иссохла вода в источнике: враждебные силы закопали их, держат влагу взаперти и надо побороть врага; браки с зверями; превращения; злая старуха изводит красавицу, либо ее кто-то похищает, и ее приходится добывать силой или ловкостью и т.п. Такого рода мотивы могли зарождаться самостоятельно в разноплеменных средах; их однородность или их сходство нельзя объяснить заимствованием, а однородностью бытовых условий и отложившихся в них психических процессов (494).

Простейший род мотива может быть выражен формулой $a+b$: злая старуха не любит красавицу и задает ей опасную для жизни задачу. Каждая часть формулы способна видоизмениться, особенно подлежит приращению b ; задач может быть две, три (любимое народное число) и более; по пути богатыря будет встреча, но их

может быть и несколько. Так мотив вырастал в *сюжет*, как формула лирического стиля, построенная на параллелизме, может приращаться, развивая тот или другой из своих членов. Но схематизм сюжета уже наполовину сознательный, например, выбор и распорядок задач и встреч не обусловлен необходимо темой, данной содержанием мотива, и предполагает уже известную свободу; сюжет сказки, в известном смысле, уже акт творчества. Можно допустить, что, совершаясь самостоятельно, развитие от мотива к сюжету могло дать там и здесь одинаковые результаты, то есть что могли явиться, независимо друг от друга, сходные сюжеты как естественная эволюция сходных мотивов. Но допущенная сознательность сюжетной схематизации указывает на ограничение, которое можно выяснить на развитии мотивов «задач» и «встреч»; чем менее та или другая из чередующихся задач и встреч подготовлена предыдущей, чем слабее их внутренняя связь, так что, например, каждая из них могла бы стоять на любой очереди, с тем большей уверенностью можно утверждать, что если в различных народных средах мы встретим формулу с одинаково случайной последовательностью $b(a + bb^1b^2$ и т. д.), такое сходство нельзя, безусловно, вменить сходным процессам психики; если таких b будет 12, то, по расчету Джекобса, вероятность самостоятельного сложения сводится к отношению 1 : 479 001 599 — и мы вправе говорить о заимствовании кем-то у кого-то.

Сюжеты — это сложные схемы, в образности которых *обобщились* известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности. С обобщением соединена уже и *оценка действия*, положительная или отрицательная. Для хронологии сюжетности я считаю это последнее обстоятельство очень важным: если, например, такие темы, как Психея и Амур и Мелюзина, отражают старый запрет брака членов одного и того же тотемистического союза, то примирительный аккорд, которым кончаются Апулеева и сродные сказки, указывает, что эволюция быта уже отменила когда-то живой обычай: отсюда изменение сказочной схемы.

Схематизация действия естественно вела к схематизации действующих лиц, типов.

Несмотря на все смешения и наслоения, какие пережила современная нам сказка, она является для нас лучшим образцом такого рода бытового творчества; но те же схемы и типы (495) служили и для творчества мифологического, когда внимание простиралось на явления внечеловеческой, но очеловеченной природы. Сходство очертаний между сказкой и мифом объясняется не их генетической связью, причем сказка являлась бы обескровленным мифом, а в единстве матерьялов и приемов и схем, только иначе приуроченных. Этот мир образных обобщений, бытовых и мифологических, воспитывал и обязывал целые поколения на их

пути к истории. Обособление исторической народности предполагает существование или выделение других, в соприкосновении или борьбе между собою; на этой стадии развития слагается эпическая песня о подвигах и героях, но реальный факт подвига и облик исторического героя усваивается песней сквозь призму тех образов и схематических положений, в формах которых привыкла творить фантазия.

Таким образом, сходство сказочных и мифологических мотивов и сюжетов протягивалось и на эпос; но происходили и новые контаминации: старая схема подавалась, чтобы включить в свои рамки яркие черты события, взволновавшего народное чувство, и в этом виде вступала в дальнейший оборот, обязательный для поэтики следующих поколений. Так, поражение при Ронсевале могло стать типическим для многих «поражений» во французских *chansons de geste*, образ Роланда для характеристики героя вообще.

Не все унаследованные сюжеты подлежали таким обновлениям; иные могли забываться навсегда, потому что не служили выражению народившихся духовных интересов, другие, забытые, возникали снова. Такое возвращение к ним более постоянно, чем обыкновенно думают; когда оно проявляется оптом, оно невольно возбуждает вопрос о причинах такого спроса. Как будто у человека явилась полнота новых ощущений и чаяний, и он ищет им выхода, подходящей формы и не находит среди тех, которые обычно служили его творчеству: они слишком тесно срослись с определенным содержанием, которое он сам вложил в них, неотделимы от него и не поддаются на новое. Тогда он обращается к тем образам и мотивам, в которых когда-то давно отлились его мысль и чувство, теперь застывшие и не мешающие ему положить на эти старые формы свой новый чекан. Гёте советовал Эккерману обращаться к сюжетам, уже пытавшим воображение художника; сколько писали Ифигению, и все различны, потому что каждый смотрел по-своему. Известно, какое множество старых тем обновили романтики. Pelléas и Mélisande Метерлинка еще раз и наново пережили трагедию Франчески и Паоло.

До сих пор мы представляли себе развитие сюжетности как бы совершившимся в пределах одной народной особи. Построение чисто теоретическое, оно понадобилось нам для (496) выяснения некоторых общих вопросов. В сущности мы не знаем ни одного изолированного племени, то есть такого, о котором мы могли бы сказать достоверно, что оно когда бы то ни было не приходило в соприкосновение с другим.

Перенесем нашу схему эволюции сюжетности на почву общения народностей и культурных сфер и прежде всего поставим вопрос: всюду ли совершился переход от естественной схематизации мотивов к схематизации сюжетов? На почве сказочной сюжетно-

сти этот вопрос, по-видимому, решается отрицательно. Бытовые сказки дикарей не знают ни типических тем, ни строгого плана наших сказок, нашего сказочного матерьяла; это ряд расплывчато-реальных или фантастических приключений, без органической связи и того костяка, который дает форму целому и ясно проглядывает из-под подробностей, отличающих один варьант от другого. Варьанты предполагают основной текст или сказ, отклонение от формы; бесформенность не дает варьантов. И среди этой бесформенности сказочного матерьяла вы встречаете знакомые нам схематические темы, сюжетность европейских, индийских, персидских сказок. Это — заходящие сказки.

Итак: не все народности доходили до схематизации сказочной сюжетности, то есть до той простейшей композиции, которая открывала путь к дальнейшему, уже не механическому творчеству. В матерьяле бесформенных рассказов схематические сказки остаются пятном, не расплывшимся в общей массе. Отсюда заключение: там, где рядом с такими сказками не существует сказок без формы и плана, развитие дошло до схематизации, и если не создало сказки, то поэтические сюжеты могли переселяться из одной среды в другую, пристроиться к новому окружению, применяясь к его нравам и обычаям. Так, восточные сказки, проникшие к нам в Средние века, пришлось по плечу насажденному церковью мизогинизму; так иные восточные рассказы питали эпизодически фантазию шпильманов. Усвоение бывало своеобразное: наш Дюк Степанович прикрывается не зонтиком, а подсолнечником, что, по-видимому, не смущало певцов. Непонятый экзотизм оставался, как клеймо на ввозном товаре, нравился именно своей непонятностью, таинственностью.

Но если одна из пришедших в столкновение народно-культурных сфер опередила другую в понимании жизни и постановке идеалов и в уровень с ними выработала и новый схематизм поэтического выражения, она действует на более отсталую среду заразительно: вместе с идеальным содержанием усваивается и выразившая его сюжетность. Так было в пору введения христианства с его типами самоотреченного подвижничества, так в меньшей степени, когда французское рыцарство вменило Европе вместе со своим миросозерцанием схематизм бретонских романов; Италия — культ классической (497) древности, его красоты и литературных образцов; позже — Англия и Германия — любовь к народно-архаическим темам. Всякий раз наставляла эпоха идейного и поэтического двоеверия, и шла работа усвоений; восприятие классических сюжетов иное в *Roman de Troie*, чем, например, у Боккаччо и французских псевдоклассиков. Уследить процессы этих усвоений, их технику, разобраться во встречаемых течениях, сливавшихся в разной мере для новых созданий, представляется интересной задачей анализа. Чем проще состав скрестившихся элементов, тем легче его

рознять, тем виднее ход новообразования и возможнее подсчет результатов. Так могут выработаться некоторые приемы исследования, пригодные для анализа более сложных отношений, и в описательную историю сюжетности внесется некоторая закономерность — признанием обусловленности и эволюции ее формальных элементов, отзывавшихся на чередование общественных идеалов.

Глава первая. Мотив и сюжет

В какой мере и в каких целях может быть поднят вопрос об истории поэтических сюжетов в исторической поэтике? Ответ дает параллель: история поэтического стиля, отложившегося в комплексе типических образов-символов, мотивов, оборотов, параллелей и сравнений, *повторяемость* или *общность* которых объясняется либо а) единством *психологических* процессов, нашедших в них выражение, либо б) *историческими* влияниями (сл. в средневековой европейской лирике влияние классическое, образы из *Физиолога* и т. д.). Поэт орудует этим обязательным для него стилистическим *словарем* (пока несоставленным); его оригинальность ограничена в этой области либо развитием (иным приложением: суггестивность) того или другого данного мотива, либо их комбинациями; стилистические новшества приурочиваются, применяясь к кадрам, упроченным преданием (498).

Те же точки зрения могут быть приложены и к рассмотрению поэтических *сюжетов* и *мотивов*; они представляют те же признаки *общности* и *повторяемости* от мифа к эпосу, сказке, местной саге и роману; и здесь позволено говорить о словаре типических схем и положений, к которым фантазия привыкла обращаться для выражения того или другого содержания. Этот словарь пытались составить (для сказок — v. Hahn, Folk-Lore society; для драмы — Polti, *Les 36 situations dramatiques* и т. д.), не ответив требованиям, несоблюдение которых объясняет недочеты и разногласия при решении вопроса (499) о происхождении и повторяемости повествовательных тем. Требование это: *отграничить вопрос о мотивах от вопроса о сюжетах*.

а) Под *мотивом* я разумею простейшую повествовательную *единицу*, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения. При сходстве или единстве *бытовых* и *психологических условий* на первых стадиях человеческого развития такие мотивы могли создаваться самостоятельно и вместе с тем представлять сходные черты. Примерами могут служить: 1) так называемые *légendes des origines*: представление солнца — оком; солнца и луны — братом и сестрой, мужем и женой; мифы о восходе и заходе солнца, о пятнах на луне, затмениях и т. д.; 2) *бытовые положения*: увоз девушки-жены (эпизод народной свадьбы), расстана (в сказках) и т. п.

б) Под *сюжетом* я разумею тему, в которой снуются разные положения-мотивы; примеры: 1) сказки о солнце (и его матери; греческая и малайская легенды о солнце-людоеде); 2) сказки об увозе. Чем сложнее комбинации мотивов (как песни — комбинации стилистических мотивов), чем они нелогичнее и чем составных мотивов больше, тем труднее предположить, при сходстве, например двух подобных, разноплеменных сказок, что они возникли путем психологического самозарождения на почве одинаковых представлений и бытовых основ. В таких случаях может подняться вопрос о *заимствовании в историческую пору сюжета*, сложившегося у одной народности, другою.

И *мотивы и сюжеты* входят в оборот истории: это формы для выражения нарастающего идеального содержания. Отвечая этому требованию, *сюжеты варьируются*: в сюжеты вторгаются некоторые мотивы либо сюжеты комбинируются друг с другом (сказки и эпические схемы: миф о Язоне и его сказочные элементы: а) бегство Фрикса и Геллы от мачехи и златорунный овен = сказки о таком же бегстве и в тех же условиях; помощные звери; б) трудные задачи и помощь девушки в мифе о Язоне и сказках); новое освещение получается от иного понимания стоящего в центре типа или типов (Фауст). Этим определяется отношение личного поэта к традиционным типическим сюжетам: его *творчество*.

Я не хочу этим сказать, чтобы поэтический акт выражался только в повторении или новой комбинации типических сюжетов. Есть сюжеты анекдотические, подсказанные каким-нибудь случайным происшествием, вызвавшим интерес фабулой или главным действующим лицом. Примеры: 1) камаонские сказки (500) типического характера и местные легенды. Влияние типа (своего или захожего) на сагу анекдотического характера: сказки диких бесформенны; типическая сказка дает им определенную форму, и они исчезают в ее штампе (сл. влияние сказок Перро на народные английские). Местные сказания формуются под влиянием захожего, сходного содержания, но определенного типа (к псковской горе Судоме, вероятно, примыкал когда-то рассказ о «суде»; иначе трудно объяснить приурочение к данной местности Суда Соломона). 2) Современный роман не типичен, центр не в фабуле, а в типах; но роман с приключениями, *roman d'aventures*, писался унаследованными схемами (501).

Вопросы и задания

1. В чем видит А. Н. Веселовский задачу исторической поэтики в области изучения сюжета в целом и в частности?

2. Как ставит ученый вопрос о типических схемах сюжета в древней и современной литературе? Какие ответы дает на этот вопрос современная наука?

3. Найдите и проанализируйте определения мотива у Веселовского. Если сможете, расскажите о том, как подходили к мотиву ученые, писавшие на эту тему после Веселовского.

4. Как ученый определяет сюжет?

5. Чем объясняет Веселовский «сходство очертаний» между мифом, сказкой и эпосом? Что вы думаете об этом?

6. Чем отличаются от «классических» сказок «бытовые сказки дикарей», по Веселовскому? Что могли бы сказать на этот счет вы, учитывая современные данные науки?

7. Какой проект, до сих пор не осуществленный наукой, содержится в работе Веселовского?

О. М. ФРЕЙДЕНБЕРГ

ПОЭТИКА СЮЖЕТА И ЖАНРА¹

Мотивы

1. Генезис сюжета

В сущности, говоря о персонаже, тем самым пришлось говорить и о мотивах, которые в нем получали стабилизацию; вся морфология персонажа представляет собой морфологию сюжетных мотивов. Впрочем, ни область действия, ни область вещи или речи не являются, с точки зрения создавшего их мышления, чем-то самостоятельным и обособленным: они созданы одинаковой закономерностью образных осмыслений действительности и семантически повторяют друг друга. Свободной фабуле неоткуда было явиться; оторванную абстрактную сюжетность не могло создать конкретное и комплексное мышление. Кроме того, слово не играло самостоятельной роли, а составляло часть космогонического процесса (говоря на языке наших понятий); оно редуцировало всю протекавшую жизнь. Поэтому мы вправе ждать, что и содержание такого слова даст нам не нечто фабулистическое, а воспроизведение той же космогонии. Поскольку речевая культура нацело сложена мышлением — не только в отношении семантики, но и морфологически, — вся словесная область представляет собой то же самое, что рядом выражено в стереотипе действия и вещи. Таким образом, если б речь была позже, чем вещь и действие, можно было бы сказать, что сюжет существовал до речи; но это исторический нонсенс; можно только утверждать, что сюжет создавался в процессе развития человеческого мышления. Сюжет имел

¹ Фрейденоберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — Л., 1997. — С. 222—229.

стадию долитературную и даже дословесную, когда его морфология совпадала с морфологией действия, вещи, кинетической речи, мира действующих лиц, с которым он был слит, — это был, по-видимому, самый ранний этап примитивно-охотничьего общества; позже, при развитии отдельных слов в речь, сюжет частично остается в действенном и вещественном виде (мы вправе были бы говорить о действенных и вещественных метафорах), а частью сливается в дальнейших судьбах с языком, пока в классовом обществе не получает своей полной спецификации. Словесный сюжет складывается из той же самой семантики, что и другие виды доклассового мировоззрения. Он также системен; его морфология целиком komponуется из тех самых метафорических отливов, в которых оформляется образ. Я уже говорила, что «слово» связано с самого своего возникновения с «борьбой» и потому впоследствии произносится в агонистической форме; что слово — это сам тотем, в произносительных актах которого рождается мир; что слово, действие и вещь — три морфологические разновидности, оформляющие единую семантику своеобразной космогонии, — они различны, но внутренне (222) едины, и каждому слову соответствует свое действие и своя вещь. Все вместе создает ансамбль — очень «связанную», глубоко закономерную, замкнутую в себе систему образов. И однако же существует различие форм вещи и обряда, обряда и мифа, мифа и фольклорного сюжета — это то различие, которое заставляло науку разобщать их. Но различия имеют свою толику, свою закономерность в отношении к тождеству; различия отнюдь не означают хаоса, а являются внешними проявлениями внутреннего единства. Сюжет — система развернутых в словесное действие метафор; вся суть в том, что эти метафоры являются системой иносказаний основного образа. Когда образ развернут или словесно выражен, он тем самым уже подвержен известной интерпретации; выражение есть обличение в форму, передача, транскрипция, следовательно, уже известная иносказательность. Образ, если можно так сказать, остается позади; за него представляют уподобления, которые мы привыкли называть метафорами. Как только основной образ забылся, эти метафоры начинают уподобляться загадке, имеющей два существования — структурное и смысловое, что и придает им зачатую известную двусмысленность и остроту, каламбурность, игру смыслов и недосказанность. Я имею в виду сюжеты фарсового аспекта из новеллы типа индусских парабол, где реалистический рассказ становится двусмысленным только оттого, что каждый его мотив, подобно загадке, говорит об одном, а значит, другое. Расхождение смысла, создавшего структуру сюжета, с позднейшим смыслом, который вычитывается из этой структуры, порождает не только загадку, но и сказку, никогда не понимающую того, о чем она повествует (в этом ее формальное отличие от

мифа); но такой сказкой, допускающей интерпретацию структуры, является и всякий метафорический сюжет.

2. Сюжетные мотивы как действенная форма персонажа

Основной закон мифологического, а затем и фольклорного сюжетосложения заключается в том, что значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности, развертывается в действие, составляющее мотив; герой делает только то, что семантически сам означает. Божество дерева умирает и воскресает на дереве, божество воды сгорает и возносится из огня, звериное божество борется со зверем и выходит победителем. Но почему оно делает именно это, а не что-нибудь иное? Потому, что персонажем является природа (223), она же тотем; в борьбе, в сменяющейся неизменности одного и того же, представляемого как жизненный процесс (с нашей точки зрения!), заключены все состояния и действия первобытного персонажа. Таким образом в мифологическом сюжете (под которым нужно понимать не сюжет мифа, но сюжет, созданный мифотворческим мышлением, т.е. сюжет и персонажа, и вещи, и действия) мотивы не только связаны с персонажем, но и являются его действенной формой; сюжет — это не связанная логической последовательностью система многостадийно-оформленных тождеств материального, социального (действующие лица) и действенного характера. Персонификационное мышление играет здесь решающую роль. Каждый образ воплощен; эти воплощения получают развернутые мотивы действий и состояний в обряде и мифе. Пока речь идет о зверином и растительном персонаже и сюжете, западная наука вскрывает его генезис довольно легко; но антропоморфная метафористика принимается, как правило, за реализм. Между тем олицетворенный мотив «борьбы» — это воин, который может быть богатырем, героем, защитником родины, дерущимся со своим братом, сыном, отцом, врагом, — все равно, мотивы о нем сложатся из тех же разновидностей поединка, подвигов или сражений. Олицетворенный мотив «плавающего» или «шествующего» солнца выразится в страннике, путнике, мореходе, но также и в спускающемся под землю или поднимающемся ввысь лице (акробате); здесь мотивы дадут путешествия на чужбине, уходы-приходы. Подобно этому и «повар» — олицетворенный мотив еды, «врач» — олицетворенный мотив жизни и т.д. И персонаж и сюжет одинаково представляют собой метафоры, и потому они не только связаны друг с другом, но и семантически совершенно тождественны, хотя и являются двумя самостоятельными параллелями оформлений двух различных сторон тотемического мышления: персонификационной и актуализационной. Но мифологический сюжет — это такой сюжет, в котором весь его

состав без исключения семантически тождествен при внешних различиях форм, выражающих это тождество, т. е. в основе анти-причинно-следственный сюжет.

3. Солнечно-загробная морфология мотивов

Каков же язык этих различий в сюжете, различий метафор? Ведь точка зрения, выдвигаемая мною, уже не требует ни учета, ни сопоставления мотивов; она говорит заранее, исходя из природы сюжета, что под всеми мотивами данного сюжета всегда лежит единый образ (224), следовательно они все тавтологичны в потенциальной форме своего существования; и что в оформлении один мотив всегда будет отличен от другого, сколько бы их ни сближали; но что эти исконные и явные различия всегда останутся результатом различий метафорической терминологии. Ударение, как видим, лежит на языке и на форме, — понимаемой отнюдь не как нечто самодовлеющее, — на форме как семантической отливке образа. С этой точки зрения я считаю себя вправе прямо перейти к морфологии основных форм мотивов или сюжетных метафор, чтобы показать их изначальную различность и условность их передач. Беру прежде всего основной комплекс метафор, с которым оперировала все время; это будет небо-преисподняя (обозначая кратко весь узел света, огня, воды, дерева и т. д.). Здесь, как я уже указывала, лежит образ круговорота; солнце спускается в преисподнюю, бьется со своим врагом и выходит победителем. Вот самая элементарная группа мотивов и сюжетных ситуаций. Следовательно: спуск и восход, бой, верней — поединок, позже война, победа. Итак, мы давно оперируем с сюжетом, хотя он и был в скрытой форме. Композиция сюжета зависит всецело от языка метафор, и если, как здесь, этот язык передает образ «перемирия» в виде спусков и восходов, то и сюжет получит архитеконику схождения и выходов более или менее распространенных и описательных. Ясно, что явится и некая фигура, которая выполнит функцию мотива, спустится в ад, побьется со смертью и взойдет над землей. Кто же это? Да то же небо, то же солнце, или царь, или бог, или жених-победитель; наконец, зверь, вегетация или герой, — тот, кого мы называли хором или протагонистом.

В только что названной группе мотивов мы имеем одну разновидность метафор. Но вот другая, хотя и передающая все тот же образ; солнце становится рабом смерти, бьется с нею и опять оказывается царем мира. Третья: смерть свирепа, полна гнева и буйства; солнце укрощает ее в поединке и обращает в кротость и покорность. Этот пример особенно интересен для иллюстрации пронизанности, омонимичности или комплексности образов и того, как это отражается на мотиве. Ведь смерть метафорически создает гневную, строптивую героиню; ее укрощает герой, но

как? — актом соединения с нею, — ибо этим он и победитель смерти, и царь, и бог нового рождения. Идет мотив соединения или свадьбы, но рядом и его параллели: например, мотив поединка, схватки (225), побоев; мотив укрощения животного; мотив царя, становящегося рабом, и обратно; мотив скованности, рабства и необузданности в смене с освобождением, царствованием и кротостью; мотив сна-пробуждения. В свою очередь каждый из этих мотивов имеет еще и другие метафорические передачи того же основного образа. Так, спуск и восход на другом языке метафор передаются как взлет и падение (солнце, падающее в воду-преисподнюю), как погружение, как утопание. Им вариантна терминология уходов, удалений, ссылки, отъездов и прибытий, возвращений, въездов. Ясно, что речь идет только об языке метафор, когда в аналогичных случаях мы встречаем мотивы «уводов» и «приводов», исчезновений и появлений, похищений и отвоеваний. Мотив гнева тоже имеет параллельные транскрипции в метафорах, где язык образов иной: это мотив временного бездействия и пассивности, укрываемости в антитезе с активностью, совершением деяний-подвигов и укрывательством. Мотив свадьбы-укрощения на другом языке является мотивом свадьбы-разъединения и встречи-свадьбы. Наконец, мотив плена, уз, темницы и освобождения при другой терминологии метафор обращается в мотивы безумия, забвения, измены и прихода в себя, воспоминания, возврата. Конечно, всех метафор-мотивов я не собираюсь приводить; я дала главнейшие филиации метафор солярно-загробного образа; эпос Греции и Индии и повествовательные сюжеты вплоть до XVIII века говорят преимущественно на них. Мы увидим ниже, что из них будут созданы эпизоды войн, похищений, свадеб, измен, отъездов, странствий, приключений, подвигов и т. д. Во всяком случае уже совершенно ясно, что под эпизодами и ситуациями мы должны понимать инсценированные в действие и в обстановку мотивы и что не только между персонажем и мотивом, но и между мотивом и эпизодами, мотивом и сценарием всегда имеются в сюжете внутренние семантические связи. Так, например, оставаясь в кругу уже приведенных выше примеров, можно указать, что инкарнация смерти, «вор» или «разбойник» (персонаж) действует — «грабит», «ворует» (мотив), в «гостинице», как [в] той же метафорической смерти (сценарий).

4. Вегетативная [морфология мотивов]

Комплекс представлений, показанных мною в интерпретации солярно-загробных метафор, имеет еще большую филиацию в мире плодородия. Тут образ круговорота жизни — смерти транскрибируется несколько иначе. Не солнце сходит в подземелье и после битвы выходит победителем (226): роль протагониста здесь у дерева, в частности — у всякого начала, имеющего рост и выход из

чрева земли или женщины-самки. Момент битвы здесь нет; его заменяет резкий переход к противоположному, внезапная перемена, череда, обратная симметрия. Это та же перипетия, которая наиболее известна по трагедической композиции. Градации в ней резки: жизнь сразу делается смертью — смерть внезапно становится жизнью. Образа победы или поражения вообще нет; вместо них дается образ жертвы и обреченности, т. е. полной пассивности, которая в солярном тоне давала «укрываемость» и «кротость». Мышление поэтому направлено на передачу именно таких представлений. Для нас возникает только вопрос словаря: придется ли метафоризировать смертью и возрождением растение, животное или человека-бога. Так, например, смерть и новая жизнь, «вегетация» будет представлена в виде внезапной гибели цветка и внезапного оживания; конечно, внезапность будет передана в метафорах насильственности, чьей-то мести, чьем-то зле и неправоте, а жертва изобразится нежной, невинной, чистой. Если это «злак», гибель дает метафору размельчаний, молотьбы, размола на мелкие части при помощи «мельницы» или «жернова»; если «животное» — разрывания на куски. Но если это «хлеб» (колос, тот же злак, плод), смерть даст метафору голода и поста, а новое оживание — насыщения и акта еды. Метафора, имеющая дело с «воспроизведением», даст, само собой понятно, образ полового соединения, причем гибель изобразится через отсутствие акта (разлука), оживание — через действенность (соединение). Таков язык метафоричности плодородия в главном. Как и в солярохтонизме, каждая линия метафор имеет свои параллели. Укажу некоторые из основных. Образ «внезапной гибели» и «внезапного оживания» передается в обычной формуле исчезновений и появлений; то, что солярная ветвь транскрибирует метафорой «поединка» и «преследований» врага, то здесь понимается как «поиски». Эта черта очень любопытна; и там и тут фаза смерти изображается — я уже говорила об этом — в виде дословного хождения, прохождения: нужно «пройти» страну смерти, «пространствовать» сквозь нее, «исколесить»; «мертвый» — это путник, странник; смерть — «гостиница», широко принимающая гостей-пришельцев; она «гостеприимна» и «широкодверна». В бытовом обычае, мы видели, процессии и шествия (227) передают этот образ хождений-оживаний; в сюжете соляроподземность дает метафору конкретного (лишь впоследствии отвлеченного) преследования, а вегетатизм — исканий. Этот термин «поисков» делает из «появления» — «нахождение»; идя за ним, исчезновение обращается в потерю. Таким образом, сюжет получает эпизоды и композицию: началом является эпизод исчезновения или разлуки, серединой — поиски и концом — нахождение, появление, сочинение. Так и будет сделано — мы увидим ниже — и в свою очередь этим положено основание целому жанру подобных же композиций. Однако не всегда

поступят именно так; дело зависит от выбора метафорических вариаций. Например, можно представить производительный акт в виде брака, но и в виде насилия, или известного оргиастического момента, или просто в виде женско-мужского переодевания; смерть можно передать через плач, глумление, через трагестию царя-раба или через мотивы обвинения; оживание — в картине восстания из гроба или воскресения. Мотивы, имеющие метафору ситуаций, лягут эпизодами. Таковы, например, сцены суда, распинаний, пробуждений из гроба и комбинации дерева — огня — воды: водные эпизоды (погружения, утопания и выходы из воды), огневые эпизоды (сгорания), эпизоды с деревом (повешения). Это, так сказать, биография Ярилы и майского дерева: дерево бросается в воду, или огонь — в воду, или дерево — в огонь. Как я уже показывала, в таких эпизодах дается, в сущности, картина страстей божества (его оплакивают, хоронят, бросают в воду или в огонь, или вешают; затем оно воскресает — радуются, едят), и в каждой смене водоборства и огнеборства мы уже имеем элементарные страсти. Но не забудем и того, что все это не больше как сюжетный монолог или, что то же, форма самобиографии: в каждом таком мотиве или таком эпизоде перед нами чистое удвоение: дерево на дереве, огонь в огне, вода в воде, т.е. смерть и оживание в себе же самом.

5. Единство метафорических различий

Мне остается только сказать, что метафорические отливки соляных мотивов и вегетативных, а вместе с тем и их сюжет и жанрообразование имеют общую схему при различных инструментовках. То, что в соляных композициях — удаление и возвращение, то в вегетативных — смерть и воскресение; там подвиги, тут страсти, там борьба, тут гибель. Олицетворение стихий в соляном жанре зооморфное, и женская роль тождественна мужской; в вегетативном жанре прибавляется и растительное олицетворение, а (228) мужская роль — лишь часть женской. Казалось бы, они различны, а между тем их схема одинакова: уход-приход, блуждания, плен с освобождением. Таким образом, во всяком архаическом сюжете мы найдем непременно фигуру раздвоения-антитезы, или, как ее можно бы назвать, фигуру симметрично-обратного повторения. С этой точки зрения и вся образность первобытного земледельца проходит под знаком круговых повторений, из которых часть дает «обратный ход», нами принимаемый за противоположение; на самом деле это только последовательная повторность. Смерть есть жизнь, а потому из жизни проистекает смерть, из смерти — жизнь; уход есть приход, а потому исчезновение дает прибытие, а соединение — разлуку. Точки нет, остановки и завершения нет. «Все течет». Даже враг есть друг, я сам; даже смерть — бессмертие. Вечный круговорот, в котором

Мир и Время, подобно солнцам, колесообразно вертятся среди бесчисленного себеподобия.

Это основное восприятие первобытного человека, вариантно представленное в сюжете, накинёт сетку на всю картину мира для долгих тысячелетий исторического мышления и удержит его в готовых формах и в слове, и в ощущении, и во всех видах идеологии (229).

Вопросы и задания

1. В чем отличие подхода О. М. Фрейденберг к мотиву и сюжету от подхода Веселовского? С каким понятием исследовательница неразрывно связывает сюжет?

2. Что значат слова Фрейденберг о том, что сюжет имел долитературную и даже дословесную стадию? Согласны ли вы с этим? Попробуйте обосновать свое мнение.

3. Что считает Фрейденберг «основным законом мифологического и фольклорного сюжетосложения»? Приведите примеры действия этого закона.

4. Интерпретируйте слова исследовательницы о том, что мотивы древнейшего мифологического сюжета «тавтологичны». Можете ли вы привести примеры этого?

5. Реконструируйте схему солярного варианта мифологического (циклического) сюжета, по Фрейденберг. Назовите жанры и отдельные произведения, где использована эта схема.

6. Реконструируйте схему вегетативного варианта мифологического (циклического) сюжета, по Фрейденберг. Назовите жанры и отдельные произведения, построенные по этой схеме.

7. В чем сходство и различие солярного и вегетативного вариантов циклического сюжета?

8. Попробуйте сформулировать, в чем состоит открытие Фрейденберг в области сюжетологии.

9. В каком смысле исследовательница употребляет слово «метафора»? Что вы могли бы сказать об этом, учитывая прочитанные вами работы (прежде всего А. Н. Веселовского) о словесном образе?

В. Я. ПРОПП

КУМУЛЯТИВНАЯ СКАЗКА¹

В книге «Морфология сказки» была сделана попытка выделить по структурным признакам разряд сказок, обычно называемых волшебными. По этому же принципу можно выделить сказки кумулятивные. Кумулятивные сказки в последних изданиях каталога

¹ Пропп В. Я. Фольклор и действительность. — М., 1976. — С. 242—249.

Аарне — Томпсона определены именно по характеру их структуры. Здесь нашупан правильный путь, но он только нашупан. Фактически вопрос о том, какие сказки назвать кумулятивными, остается неясным, и этим объясняется, что большое количество кумулятивных сказок распределено по другим разделам. Так, много кумулятивных сказок помещено в разряд сказок о животных, и наоборот: не все сказки, включенные в разряд кумулятивных, действительно к ним принадлежат.

Литература, посвященная кумулятивным сказкам, довольно велика, но общепринятого определения этого понятия нет. История изучения превосходно изложена в книге М. Хаавио «*Kettenmärchenstudien*». Как велик, однако, еще разницей в понимании сущности этого вида сказок, видно хотя бы по статье А. Тейлора. Автор говорит о кумулятивных сказках, что они возникают на основе кошмаров, виденных во сне. И это — при огромной эрудиции автора в фактическом материале. Критиковать такую точку зрения нет необходимости.

Раньше чем начать изучение кумулятивных сказок, нужно дать хотя бы предварительное определение того, что под этим будет подразумеваться. Я, однако, не буду стремиться к абстрактным формулировкам, а попытаюсь дать более или менее точную характеристику этого жанра в пределах одной национальной культуры.

Если этот опыт окажется удачным, он может быть приложен к изучению творчества других народов, что создаст основу для всестороннего сравнительно-исторического изучения (242) этого жанра и позволит несколько продвинуть вопрос о научной классификации и каталогизации сказок.

Основной художественный прием этих сказок состоит в каком-либо многократном повторении одних и тех же действий или элементов, пока созданная таким способом цепь не порывается или же не расплетается в обратном порядке. Простейшим примером может служить русская сказка «Репка» (на содержании которой можно не останавливаться). К этой сказке вполне применимо немецкое обозначение *Kettenmärchen* — цепные сказки. В целом, однако, это название слишком узкое. Кумулятивные сказки строятся не только по принципу цепи, но и по самым разнообразным формам присоединения, нагромождения или нарастания, которое кончается какой-нибудь веселой катастрофой. В английском языке они относятся к разряду *formula-tales* и именуются *cumulative*, *accumulative stories*, что связано с латинским словом *cumulare* — накапливать, нагромождать, а также усиливать. В немецком языке кроме термина *Kettenmärchen* есть более удачный термин *Häufungsmärchen* — нагромождающие сказки или *Zählmärchen* — перечисляющие сказки. Во французском языке они называются *randounées* (собственно «кружащие вокруг одного места»). Специальное обо-

значение для этих сказок выработалось не во всех языках. Приведенные примеры показывают, что всюду в разных выражениях говорится о некотором нагромождении. В разнообразном в своих формах нагромождении и состоит весь интерес и все содержание этих сказок. Они не содержат никаких интересных или содержательных «событий» сюжетного порядка. Наоборот, самые события ничтожны (или начинаются с ничтожных), и ничтожность этих событий иногда стоит в комическом контрасте с чудовищным нарастанием вытекающих из них последствий и с конечной катастрофой (начало — разбилось яичко, конец — сгорает вся деревня).

В первую очередь мы сосредоточим внимание на *композиционном принципе* этих сказок. Необходимо, однако, обратить внимание и на *словесный наряд* их, а также на форму и стиль исполнения. В основном можно наметить два разных типа кумулятивных сказок. Одни по образцу английского термина *formula-tales* можно назвать формульными. Эти сказки — чистая формула, чистая схема. Все они (четко делятся на одинаково оформленные повторяющиеся синтаксические звенья. Все фразы очень коротки и однотипны. Сказки другого типа тоже состоят из одинаковых эпических звеньев, но каждое из этих звеньев может синтаксически оформляться различно и более или менее подробно. Название (243) «формульные» к ним не подходит. Они рассказываются эпически спокойно, стилем волшебных или других прозаических сказок. Образцом этого вида кумулятивных сказок может служить сказка «Мена». Герой меняет лошадь на корову, корову на свинью и т. д., вплоть до иглы, которую он теряет, так что домой он приходит ни с чем. <...> Такие сказки в отличие от «формульных» можно назвать «эпическими».

Нужно еще упомянуть, что формульные сказки могут принимать не только стихотворную, но и песенную форму. Такие сказки можно встретить не только в сборниках сказок, но и в сборниках песен. Так, например, в песенном сборнике Шейна «Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях...» (1898) есть песни, композиция и сюжет которых основаны на кумуляции. Их следует включить в указатели кумулятивных сказок. Здесь можно указать, что и «Репка» была записана как песня.

Композиция кумулятивных сказок независимо от форм исполнения чрезвычайно проста. Она складывается из трех частей: из экспозиции, из кумуляции и из финала. Экспозиция чаще всего состоит из какого-нибудь незначительного события или очень обычной в жизни ситуации: дед сажает репку, баба печет колобок, девушка идет на реку выполаскивать швабру, разбивается яичко, мужик прицеливается в зайца и т. д. Такое начало не может быть названо завязкой, так как действие развивается не изнутри, а извне, большей частью совершенно случайно и неожиданно. В этой

неожиданности — один из главных художественных эффектов таких сказок. За экспозицией следует цепь (кумуляция). Способов соединения экспозиции с цепью чрезвычайно много. Приведем несколько примеров, не стремясь пока ни к какой систематизации. В упомянутой сказке о репке <...> создание цепи вызвано тем, что репка сидит в земле очень крепко, ее невозможно вытащить, и зовут все новых и новых помощников. В сказке «Терем мухи» <...> муха строит терем или поселяется в какой-нибудь брошенной рукавице или в мертвой голове и т. д. Но вот один за другим в нарастающем порядке величины являются звери и напрашиваются в избушку: сперва вошка, блошка, комар, затем лягушка, мышка, ящерица, далее — заяц, лисица и другие звери. Последним является медведь, который кончает дело тем, что садится на этот терем и всех раздавливает.

В первом случае («Репка») создание цепи мотивировано и внутренне необходимо. Во втором случае («Теремок») никакой логической необходимости в появлении все новых и (244) новых зверей нет. По этому принципу можно бы различать два вида этих сказок. Преобладает второй — искусство таких сказок не требует никакой логики. Однако для установления видов кумулятивных сказок это различие не имеет существенного значения, и мы его делать не будем.

Принципы, по которым наращивается цепь, чрезвычайно разнообразны. Так, например, в сказке «Петушок подавился» <...> мы имеем ряд отсылок: петушок посылает курочку за водой к реке, река посылает ее предварительно к липе за листом, липа — к девке за нитками, девка — к корове за молоком и т. д., причем никакой логики в том, какие персонажи за какими предметами посылаются, нет: река, например, посылает за листьями и т. д. Логика здесь не нужна, и ее не ищут и не требуют. Другие сказки построены на ряде мен или обменов, причем мена может происходить в нарастающем порядке — от худшего к лучшему или, наоборот, в убывающем — от лучшего к худшему. Так, сказка «За курочку уточку» повествует о том, как лиса за якобы пропавшую у нее курочку (которую она сама же съела) требует гусочку, за гусочку — индюшечку и т. д. — вплоть до лошади. <...> Наоборот: в уже упомянутой сказке «Мена» обмен происходит от лучшего к худшему. Нарастающий обмен может происходить в действительности или о нем только мечтают. Мужик, прицеливаясь из ружья в зайца, мечтает, как он его продаст, как на вырученные деньги он купит поросенка, потом корову, затем дом, потом женится и т. д. Заяц убегает.

<...> В западноевропейской сказке сходно мечтает молочница, неся на голове для продажи кувшин молока. Кувшин она роняет на землю, он разбивается, а вместе с ним разбиваются и все ее мечты. <...>

Целый ряд кумулятивных сказок построен на последовательном появлении каких-нибудь непрошенных гостей или компаньонов. К мужику или бабе в сани напрашиваются заяц, лиса, волк, медведь. Сани ломаются. Сходно: волк просит положить на сани лапу, другую, третью, четвертую. Когда он кладет в сани еще и хвост, сани ломаются. <...> Обратный случай: назойливую козу, занявшую избушку зайчика, не могут выгнать кабан, волк, бык, медведь. Выгоняют ее комар, пчела, еж. <...>

Особый вид представляют собой сказки, построенные на создании цепи из человеческих тел или тел животных. Волки становятся друг на друга, чтобы съесть портного, сидящего на дереве. Портной восклицает: «А нижнему больше всех достанется!» Нижний в страхе выбегает, все падают. <...> Пошехонцы хотят достать воды из колодца (245). На колодце нет цепи, они вешаются друг за друга. Нижний уже хочет зачерпнуть воды, но верхнему тяжело. Он на миг отпускает руки, чтобы поплевать в них. Все падают в воду. <...>

Наконец, можно выделить особую группу сказок, в которых все новые и новые люди убиваются о пустяках. Разбилось яичко. Дед плачет, бабка воет, присоединяются просвирина, дьячок, дьяк, поп, которые не только поднимают вой, но и выражают свое отчаяние каким-нибудь нелепым поступком: рвут церковные книги, звонят в колокола и пр. Дело кончается тем, что сгорает церковь или даже вся деревня. <...>

Жалостливая девка идет к реке выполаскивать швабру. Глядя на воду, она рисует себе картину: «Если рожу сына — утонет». К ее плачу присоединяются баба, мать, отец, бабушка и т. д. Жених покидает ее. <...>

К кумулятивным сказкам можно причислить и такие, в которых все действие основывается на различных видах комических бесконечных диалогов. Примером может служить сказка «Хорошо да худо». Горох редок уродился — худо, редок да стручист — хорошо и т. д., без особой связи между звеньями. <...>

Обладая совершенно четкой композиционной системой, кумулятивные сказки отличаются от других и своим стилем, своим словесным нарядом, формой своего исполнения. Надо, однако, иметь в виду, что по форме исполнения имеются, как указывалось, два вида этих сказок. Одни рассказываются эпически спокойно и медленно, как и всякие другие сказки. Они могут быть названы кумулятивными только по лежащей в их основе композиции. Такова уже упомянутая нами сказка «Мена», которая обычно относится к новеллистическим, или сказка «За скалочку уточку», в указателях относимая к сказкам о животных. К таким же «эпическим» принадлежат сказки о глиняном паренке, который все на своем пути съедает, о мечтательной молочнице, о цепи обменов от худшего к лучшему или от лучшего к худшему, упомянутые выше.

Другие сказки обладают типичной только для них и характерной техникой повествования. Нагромождению или наращиванию событий здесь соответствуют нагромождение и повторение совершенно одинаковых синтаксических единиц, различающихся лишь обозначением все новых и новых синтаксических субъектов или объектов или других синтаксических элементов.

Присоединение новых звеньев в этих сказках происходит двояко: в одних случаях звенья перечисляются одно за другим по очереди. Другой тип присоединения сложнее: при присоединении каждого нового звена повторяются все предыдущие. В качестве примера такого типа может служить сказка «Терем мухи». Каждый новоприбывший спрашивает: «Терем-теремок, кто в тереме живет?» Отвечающий перечисляет всех пришедших, т. е. сперва одного, потом двух, потом трех и т. д. В этом повторении и состоит основная прелесть этих сказок. Весь смысл их — в красочном, художественном исполнении. Так, в данном случае каждый зверь характеризуется каким-нибудь метким словом или несколькими словами, обычно в рифму (вошь-поползуха, блоха-попрыдуха, мышка-норышка, мушечка-тютюрушечка, ящерка-шерошерочка, лягушка-квакушка и т. д.). Исполнение их требует величайшего мастерства. По исполнению они иногда приближаются к скороговоркам, иногда поются. Весь интерес их — это интерес к колоритному слову как таковому. Нагромождение слов интересно только тогда, когда и слова сами по себе интересны. Поэтому такие сказки тяготеют к рифме, стихам, консонансам и ассонансам, и в этом стремлении исполнители не останавливаются перед смелыми новообразованиями. Так, заяц назван «на горе увертыш» или «на поле сверстень», лисица — «езде посकोкишь», мышь — «из-за угла хлыстень» и т. д. Все эти слова — смелые и колоритные новообразования, которые мы тщетно будем искать в русско-иностранных словарях.

Такая словесная колоритность этих сказок делает их излюбленным развлечением детей, которые так любят новые, острые и яркие словечки, скороговорки и т. д. Европейские кумулятивные сказки с полным правом могут быть названы детским жанром по преимуществу.

Кумулятивными можно назвать только такие сказки, композиция которых сплошь основана на обрисованном принципе кумуляции. Наряду с этим кумуляция может входить как вставной эпизод или элемент в сказки любых других композиционных систем. Так, например, элемент кумуляции имеется в сказке о царевне Несмеяне <...>, где пастух смешит царевну тем, что магическими средствами заставляет прилипать друг к другу все новых и новых животных и людей, образующих целую цепь.

Я не буду решать здесь проблему кумулятивных сказок исторически. Раньше чем делать такую попытку, необходимо дать науч-

ное описание материала не в пределах одной народности, а в пределах всего существующего международного репертуара. Следует подчеркнуть, что точное описание есть первая ступень исторического изучения и что пока не будет (247) дано систематического научного описания жанра, не может быть поставлен вопрос об историческом и идеологическом изучении. Предсказывать способы и пути исторического изучения этих сказок я здесь не буду. Такое изучение может быть только межсюжетным и международным. Изолированное изучение отдельных сюжетов или групп их к надежным общим результатам не приведет.

Сейчас, когда не сделана опись кумулятивных сказок, а часто они даже не осознаны как особый разряд, проблематика кумулятивных сказок не может быть разрешена с достаточной полнотой. Принцип кумуляции ощущается нами как реликтовый. Современный образованный читатель, правда, с удовольствием прочтет или прослушает ряд таких сказок, восхищаясь, главным образом, словесной тканью этих произведений, но эти сказки уже не соответствуют нашим формам сознания и художественного творчества. Они — продукт каких-то более ранних форм сознания. Мы в этих повествованиях имеем некоторое расположение явлений в ряд. Подробное международное историческое изучение этих сказок должно будет вскрыть, какие именно ряды здесь имеются и какие логические процессы им соответствуют. Примитивное мышление не знает времени и пространства как продукта абстракции, как оно вообще не знает обобщений. Оно знает только эмпирическое расстояние в пространстве и эмпирический отрезок времени, измеряемый действиями. Пространство и в жизни, и в фантазии преодолевается не от начального звена непосредственно к конечному, а через конкретные реально данные посредствующие звенья: так ходят слепые, перебираясь от предмета к предмету. Нанизывание есть не только художественный прием, но и форма мышления вообще, сказывающаяся не только в фольклоре, но и на явлениях языка. Но вместе с тем сказка показывает уже и некоторое преодоление этой стадии.

Я перехожу к перечислению типов, имеющих в русском фольклоре.

Перечисление это не преследует целей скрупулезной полноты. Цель нижеприведенного перечисления — оправдать высказанные теоретические положения и показать возможность расположения сказочного материала по типам композиции. В указателе Аарне сюжеты пересказываются как попало. Нужен, однако, не приблизительный пересказ, а нужно научное определение или сюжета или типа в результате анализа (248). Нужно выделение конструктивных элементов. Соответственно каждый устанавливаемый тип фиксируется следующим образом. Прежде всего формулируется экспозиция, т. е. начало, от которого нанизывается цепь. Опреде-

ление экспозиции всегда укладывается в одно-два предложения (Дед посеял репку и т. д.). За ней следует кумуляция. Кумуляция вставляется нами в знаки повторения, заимствованные из нотописи (||: ||). Сцепление звеньев, как уже говорилось, может быть двояким: при включении каждого нового звена повторяются (рассказчиком от себя или действующим лицом сказки в форме переказа или хвастовства) все предыдущие звенья. Схема такой кумуляции: $a + (a + b) + (a + b + c)$ и т. д. В таком случае перед перечислением звеньев ставится слово *respective* (соответственно), что в данном случае означает: «после того как заново перечислены все предшествующие звенья» (образец: «Петушок подавился»). Другая форма последовательности проще: звенья следуют одно за другим без повторения предыдущих звеньев по схеме $a+b+c$ и т. д. (образец: «Глиняный паренек»). Развязка обычно также укладывается в одно-два предложения. Есть и такие случаи, когда развязки нет совсем: последнее звено цепи одновременно служит концом сказки.

Между экспозицией и развязкой имеется соответствие — позитивное или негативное. Петушок подавился, он посылает курочку за водой; следует кумуляция. Развязка — курочка приносит воду и спасает петушка; или она опаздывает, петушок уже издох. Иногда цепь не разрывается, а расплетается звено за звеном в обратном порядке, после чего дается развязка. В таком случае пишется: обратный ряд.

Иногда с концом цепи сказка не кончается. Следует другая сказка (механическое присоединение) или данная же сказка имеет продолжение (органическое соединение), большей частью также кумулятивное. Такие части повествования обозначаются римскими цифрами I, II, III и т. д. (249).

Вопросы и задания

1. В чем состоит, по В.Я. Проппу, основной художественный прием кумулятивных сказок?

2. Как происходит в кумулятивных сказках присоединение новых звеньев? Сравните это с тем, как развивается циклический сюжет, по О.М. Фрейденберг. В чем вы видите здесь сходство и различие? Покажите это на конкретных примерах из сказок.

3. Как вы думаете, почему ученый отказывается решать «проблему кумулятивных сказок исторически»?

4. Почему В.Я. Пропп называет принцип кумуляции «реликтовым»?

5. Как вы думаете, что архаичнее: принцип кумулятивного нанизывания или описанная Фрейденберг циклическая сюжетная схема? Постарайтесь обосновать свою точку зрения.

6. Можете ли вы сказать, что нового внесли в понимание кумулятивных сказок и принципа кумуляции авторы, писавшие на эту тему после Проппа?

ДРЕВНЕИНДИЙСКИЙ ЭПОС: ГЕНЕЗИС И ТИПОЛОГИЯ¹

Похищение и поиск жены в эпическом сюжете

<...> Для того чтобы представить эпическую композицию в виде взаимообусловленной системы (если такая система ей в принципе свойственна), необходимо выделить в ее составе иерархически организующий элемент. По отношению к древнеиндийскому эпосу таким элементом, как мы установили, является мотив похищения или, по крайней мере, посягательства на жену героя. И теперь нам предстоит выяснить, играет ли сходную роль этот мотив в эпической поэзии в целом и имеет ли он, подобно другим, мифологическую подоплеку, точнее предысторию.

Похищение жены существами потустороннего мира и ее поиски богатырем-супругом, по единодушному мнению исследователей, — ведущая тема архаической эпикки. В якутских олонхо обычно «действие начинается с нападения абаасы (мифологическое чудовище. — П. Г.) на семью героя: богатырь абаасы похищает сестру (или жену) героя и разрушает его страну». Таково же содержание и основных нивхских настунд, где Лесной черт или Лесной человек-медведь в отсутствие Гиляка уводит у него жену. Гиляк отправляется на розыски, убивает похитителя, а жену возвращает. Похищение жены богатырями или просто врагами из «иного» царства составляет стержневой элемент тюрко-монгольских богатырских сказок, полинезийского эпоса и древнейших эпических сказаний других народов.

Следует обратить внимание, что уже в этих архаических видах эпоса, так же как впоследствии в его более развитых формах (в частности, славянских, германских эпических песнях, тюркских (246) эпопеях и, как мы видели, даже в «Махабхарате» и «Рамаяне»), рассказ о похищении жены следует за рассказом о «героическом сватовстве» богатыря в «дальней стране» в качестве своего рода «второго тура». Мы уже говорили в связи с «Махабхаратой» и «Рамаяной» об единообразном построении обоих «туров» эпического повествования; на материале сербо-хорватского эпоса убедительно продемонстрировал это единообразие М. Бранун; и, таким образом, можно говорить о похищении и поисках жены как варианте широкого круга эпических песен и поэм о сватовстве и соответственно о дублировании одного мотива дру-

¹ Гринцер П. А. Древнеиндийский эпос: Генезис и типология. — М., 1974. — С. 246—247, 249, 262, 274—275, 279.

гим либо о преимущественной актуализации какого-либо из них в пределах единой темы.

Принято связывать брачную поездку героя архаической эпике с экзогамными отношениями в патриархально-родовом обществе, при которых добыча невесты из чужого рода понималась как своего рода социальная норма. Правомерно именно так истолковывать причины популярности темы сватовства в «дальней стране», если ограничить рассмотрение ее генезиса только социальным или социологическим уровнем. Однако, по-видимому, за этим уровнем находится уровень более глубокий — мифологический.

Сопоставляя волшебную сказку с первобытным мифом-сказкой, который по отношению к первой «представляет собой как бы своеобразную метаструктуру», Е. М. Мелетинский с соавторами показали, что в то время как в волшебной сказке женитьба героя является высшей (а иногда и единственной) ценностью, в синкретических мифах-сказках на первом плане стояло «добывание мифических (космических) и ритуальных объектов или приобретение духов-хранителей».

Приблизительно ту же трансформацию обнаруживает сопоставление мифа и эпоса. Дж. Кэмпбелл видит основной смысл путешествия мифического героя в потусторонний мир в добывании там некоторых культурных благ, необходимых для процветания общества. Такими благами могут быть огонь (греческий миф о Прометее, индийский о Пуруравасе, добывшем ритуальный огонь у гандхарвов), разного рода растения или животные, пресная вода и т. п. В мифологических рассказах нивхов герой получает от хозяев потустороннего мира дары, обеспечивающие ему удачу в охоте и рыбной ловле. Мифы восточных палеазиатов и народов банту в Африке рассказывают о добывании культурным героем пресной воды у «хозяина» или «хозяйки воды». <...> (247)

В архаической эпике герой ищет в потустороннем мире уже не культурные блага или ритуальный предмет, но в первую очередь жену, свою «суженую». Связь этой «суженой» с «иным» миром, отличным от мира героя, прослеживается четко и однозначно. В якутских олонхо она обычно дочь демона абаасы, и, чтобы получить ее, герою необходимо победить либо ее отца, либо соперника-чудовище. В «Калевале» и Вяйнямейнен, и Илмаринен, и Лемминкяйнен сватаются за невесту из далекой Похьёлы, сказочной страны Севера, откуда, кстати говоря, и похитил Вяйнямейнен волшебное Сампо. В. М. Жирмунский отмечает, что поиски жены на краю света, «там, где небо с землею сходятся», «в стране, откуда нет возврата» и расстояние до которой измеряется многими годами и десятками лет пути, составляют устойчивую черту тюркских и монгольских богатырских сказок. В алтайской богатырской сказке «Алып-манаш», которая, по мнению Жирмунского, является наиболее архаической версией сказания об

Алпамыше, герой едет за своей «суженой» Эрке Каракчи в далекую страну; «где небо с землей сходится», и едет до нее много месяцев и лет, переправляясь через отделяющую «этот» мир от «иного» мира широкую реку. Интересно заметить, что в классическом тексте узбекского «Алпамыша» мотив «дальней жены» переосмыслен: невеста Барчин становится двоюродной сестрой Алпамыша, и все-таки в свадебную поездку за ней Алпамыш отправляется в «чужеземную страну» великанов-калмыков, куда отпочковал со своей семьей отец Барчин, поссорившись с отцом Алпамыша.

Русский былинный эпос в качестве невест героя знает «белую лебедь» Марью, обернувшуюся девушкой, но увлекающую Потыка в «свое царство» — могилу; колдунью Маринку, превращающую Добрыню в тура; дочь морского царя, которую выбирает себе в жены Садко в подводном царстве. В вариантах былины о Садко приводятся различные причины появления Садко на дне моря: морской царь вызывает его для уплаты дани, разрешить свой спор с царицей, поиграть в шахматы и т.д. Но, сравнивая тексты былины, В.Я. Пропп приходит к выводу, что исконная причина вызова Садко — женитьба и, таким образом, в основе былины лежит древнейший сюжет отправки героя в «иной мир» за невестой. В других русских былинах, более позднего происхождения, невеста, ранее существо потустороннего мира, становится просто смертной женщиной. И все же в одних случаях она сохраняет характер колдуньи (былина об Иване Годиновиче), в других она — иноземка. <...> (249)

Стоит заметить также, что «Одиссея», по-видимому, входила или примыкала к большому циклу древнегреческих эпических поэм о возвращении греческих героев из-под Трои, и во всяком случае в одной из них — поэме о возвращении Агамемнона, — насколько можно судить по ее позднейшим обработкам в «Хозефорах» Эсхила, «Электрах» Софокла и Эврипида, сюжетная схема была однотипной с «Одиссеей», с той лишь разницей, что вместо «верной» жены в ней была изображена жена «неверная», и отсюда вместо победы вернувшегося мужа над «женихами» герой оказывается убитым своим соперником с помощью жены-изменницы.

Переходя ко второму гомеровскому эпосу, «Илиаде», мы прежде всего должны отметить, что в нем совмещены как бы два сюжета: о Троянской войне в целом и о десятом годе этой войны, прошедшем под знаком пресловутого «гнева Ахилла». Легенда о Троянской войне — это, по сути, такого же типа история похищения жены, как и «Рамаяна». <...> В роли Ситы здесь выступает Елена, в роли Рамы и его союзников — Менелай и остальные ахейцы, в роли Раваны — Парис, осаду Ланки замещает осада Трои. Повествование движется по уже знакомым нам ведам: похищение жены, ее поиски и борьба с похитителем, осво-

бождение и возвращение на родину (укажем попутно, что в Елене, как отчасти и в Сите, синтезированы оба типа жены: и «верной», и «неверной»). Рассказ о гнев Ахилла, казалось бы, имеет с легендой о похищении Елены мало общего, но при тщательном анализе оказывается, что в наиболее существенных признаках своей композиции он в значительной мере дублирует общее обрамление «Илиады». Гнев Ахилла вызван тем, что Агамемнон отнимает у него его возлюбленную Брисеиду; удаление Ахилла от битвы можно интерпретировать как своего рода поиск Брисеиды, во время которого Ахилл «умирает» в своем друге-субституте Патрокле; примирение с Агамемноном ознаменовано возвращением Ахиллу пленницы¹ (262).

Семантика земледельческого мифа просвечивает в «Рамаяне» и в тех многочисленных упоминаниях об увядании и оцепенении, охвативших природу, когда Раваной похищается Сита и изгоняется из Айодхьи Рама. Возничий Дашаратхи Сумантра так описывает царю скорбь природы о Раме:

В твоих владениях, о великий царь, удрученные изгнанием Рамы,
Увяли даже деревья с их цветами, листьями и почками;
Высохли воды в реках, прудах и озерах,
В лесах и рощах осыпалась листва.
Недвижимы животные и не рыщут дикие звери,
И этот лес замолк, охваченный скорбью о Раме.
Замутились воды рек, полные увядших лотосов,
Лепестки лилий засохли, а рыбы и птицы исчезли.
Цветы, которые растут в воде и на земле,
Потеряли теперь свою красу, и утратили свой прежний запах
плоды.

Сады опустели, птицы скрылись,
И не видно прекрасных парков, о бык среди людей.

Напротив, освобождение Ситы и возвращение (II.59.8—14) Рамы ознаменовано расцветом всего живого и всех растений. По дороге в Айодхью Рама встречает риши Бхарадваджу и просит его о даре:

«Пусть, почтенный, на моем пути в Айодхью
Все деревья, хотя и не время, станут плодоносными и
источающими мед;
Пусть они покروются многими и разнообразными плодами,

¹ «В «Илиаде» «гнев Ахилла» предваряюще дублирован в «гневе Аполлона». В первой песни «Илиады» рассказано о том, что Агамемнон отнимает у Хриса (а на мифологическом уровне у самого Аполлона, поскольку Хрис — жрец Аполлона) его дочь Хрисеиду. По просьбе Хриса Аполлон насылет мор на ахейцев, и тогда Агамемнон вынужден возвратить пленницу. Мольба Хриса Аполлону параллельна мольбе Ахилла Фетиде на берегу моря: мор, поразивший ахейцев, — плану Зевса учинить грекам поражение и т.д.

похожими на амриту».

«Хорошо!» — согласился тот, и сразу же, как только он
согласился,
 Все деревья вокруг сделались похожими на божественные: (274)
 Не имеющие плодов покрылись плодами, не имеющие
цветов — цветами;
 А высохшие деревья обрели листву и начали сочиться медом.
 Таков повсюду был его путь на протяжении трех йоджан.
(VI.127.18 — 22)

И несколько раньше, когда Раме, нашедшему Ситу и победившему Равану, предлагает дар Индра, Рама просит его, чтобы тот оживил всех павших в бою обезьян и чтобы деревья стали полны плодов, а реки — чистой воды. На что Индра отвечает: «О могучий лучник, хотя и не время, деревья покроются цветами и будут плодоносными, и реки наполнятся водою» (VI. 123.14 — 15). При вступлении Рамы на трон «земля стала обильна зерном, деревья — плодами, и благоухали цветы» (VI.131. 72—73), и в дальнейшем царствование Рамы в Айодхье именуется золотым временем, временем довольства, богатства и расцвета:

Всегда цвели и были плодоносны деревья с их могучими
стволами;
 Когда нужно, шел дождь и приносил отраду ветер.
(VI.131.103)

Таким образом, не только композиция «Рамаяны» в известной мере повторяет композицию календарного мифа — божество плодородия оказывается во власти сил подземного мира, на его поиски уходит бог-супруг, побеждает демонов-похитителей и возвращает на землю («воскрешает») жертву, — но с этим мифом связаны и некоторые особенности ее содержания. Поскольку в свою очередь композиционная структура «Рамаяны» не является, как мы видели, ее специфическим достоянием, и другие типологически родственные ей эпосы должны быть близки календарному мифу по своему строению. Однако сохранена ли в них, так же как в «Рамаяне», его земледельческая символика? С такой же четкостью, с какой она сохранена в «Рамаяне», пожалуй, нет, но следы этой символики ощутимы, по крайней мере в некоторых из эпосов, достаточно ясно.

В свое время мы говорили, что четвертая книга «Махабхараты» в упрощенном виде как бы дублирует содержание всего эпоса. В этой книге конфликт между кауравами и пандавами, а также сражение между ними вызваны тем, что кауравы угоняют скот царя Вираты, у которого пандавы состоят на службе. Арджуна, воплощение Индры, одерживает победу над полчищами кауравов, подобно тому как сам Индра побеждает демонов пани, возвращая похищенных ими коров. Совпадение едва ли случайное, особенно если

принять во внимание также некоторые важные детали главного повествования (275).

Мы не будем повторяться, говоря о реминисценциях календарного земледельческого мифа в угаритских эпосах об Акхате и Керете, вавилонском эпосе о Гильгамеше. Сохраняется в эпосе в целом и мифологическое представление о царе как личности, ответственной за благоденствие страны, чей брак с богиней плодородия являлся кульминацией культовой драмы и должен был обеспечить возрождение природы. Так, например, в «Одиссее» качества идеального царя характеризуются в первую очередь в связи с его влиянием на рост земледелия и скотоводства:

...страха

Божия полный и многих людей повелитель могучий,
Правду творит он; в его областях изобильно родится
Рожь, и ячмень, и пшено, тяготеют плодами деревья,
Множится скот на полях и кипят многорыбием воды;
Праведно властвует он, и его благоденствуют люди.

(«Одиссея». XIX. 109—114; *пер. В. А. Жуковского*)

Однако, конечно, земледельческие ассоциации и символика даже в таких эпосах, как «Рамаяна», не говоря уж об «Одиссее», остаются на дальней периферии рассказа; они проявляют себя лишь как невольная дань мифологической традиции и не столько вычлениются среди содержательных компонентов эпической поэмы, сколько реконструируются сквозь них. Не эти ассоциации, а прежде всего композиционная структура древнего эпоса: утрата возлюбленной, причиняющая страдания ее супругу или близкому; ее поиски в дальней стране, идентифицируемой с потусторонним царством; временная смерть героя либо его помощника; борьба с демоническим противником; возвращение и свадьба (воссоединение героев), знаменующие установление должного порядка вещей, — позволяют нам сопоставить его с календарным мифом, мифом об умирающем и воскресающем божестве. А обнаруженные в глубинном и едва ли актуальном слое эпического содержания земледельческие символы призваны только подтвердить, что совпадение здесь не случайное, а коренящееся в самом генезисе эпической поэзии (279).

Вопросы и задания

1. Как представлены мотивы похищения и поиска жены в мифе и архаической эпике?
2. Как они представлены в эпических поэмах: «Илиаде» и «Махабхарате», «Одиссее» и «Рамаяне»?
3. Сопоставьте выявленную П. А. Гринцером сюжетную схему эпической поэмы «потеря — поиск — обретение» со схемой циклического сюжета, описанной О. М. Фрейденберг.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ СЮЖЕТА В ТИПОЛОГИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ¹

Вопрос происхождения сюжета может ставиться как историческая и как типологическая проблема. Первый аспект многократно рассматривался, и здесь мы располагаем некоторым количеством получивших признание фундаментальных идей, а также рядом вполне вероятных гипотез. Относительно второго вопроса дело обстоит, к сожалению, значительно сложнее.

Происхождение сюжета — вопрос, который касается отнюдь не только искусства, хотя именно сюжетные тексты в искусстве представляют собой одно из наиболее нуждающихся в объяснении явлений человеческой цивилизации. Вероятно, для наблюдателя, внешнего по отношению ко всем земным культурам, наибольшую трудность представило бы уяснение смысла существования огромного количества текстов, повествующих о событиях, заведомо не имевших места. Число произведений этого рода находится в очевидном противоречии с любой необходимой социальной функцией, которую мы можем им приписать. Исследовательская осторожность подсказывает здесь, что разумнее усомниться не в необходимости сюжетно-художественных текстов, а в нашем умении ее определить.

* * *

Для типологически исходной ситуации можно предположить два принципиально противоположных типа текстов.

В центре культурного массива располагается мифопорождающее текстовое устройство. Основная особенность создаваемых им текстов — их подчиненность циклическому временному движению. Создаваемые таким образом тексты не являются, в нашем смысле, сюжетными и вообще с большим трудом могут быть описаны средствами привычных нам категорий. Первой особенностью их является отсутствие категорий начала и конца: текст мыслится как некоторое непрерывно повторяющееся устройство, синхронизированное с циклическими процессами природы: со сменной годовых сезонов, времени суток, явлений звездного календаря. Человеческая жизнь рассматривалась не как линейный отрезок, заключенный между рождением и смертью, а как непрестанно повторяющийся цикл (ср.: «Умрешь — начнешь опять сначала» в стихотворении А. Блока). В этом случае рассказ может начинаться с любой точки, которая выполняет роль начала для данного

¹ Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. — Таллинн, 1992. — Т. 1. — С. 224—226, 230—242.

повествования, являющегося частной манифестацией безначального и бесконечного Текста. Такое рассказывание совсем не имеет целью поведать каким-либо слушателям нечто им неизвестное, а представляет собой механизм, обеспечивающий непрерывность течения циклических процессов в самой природе. Поэтому выбор того или иного сюжетного эпизода Текста началом и содержанием сегодняшнего рассказывания не принадлежит рассказывающему — он составляет часть хронологически закрепленного и обусловленного течением природных циклов ритуала (224).

Другой особенностью, связанной с цикличностью, является тенденция к безусловному отождествлению различных персонажей. Циклический мир мифологических текстов образует многослойное устройство с отчетливо проявляющимися признаками типологической организации. Это означает, что такие циклы, как сутки, год, циклическая цепь умираний и рождений человека или бога, рассматриваются как взаимно гомеоморфные. Поэтому, хотя ночь, зима, смерть не похожи друг на друга в некоторых отношениях, их сближение не представляет собой метафоры, как это воспринимает современное сознание. Они — одно и то же (вернее, трансформации одного и того же). Упомянутые на разных уровнях циклического мифологического устройства персонажи и предметы суть различные собственные имена одного. Мифологический текст, в силу своей исключительной способности подвергаться топологическим трансформациям, с поразительной смелостью объявляет одним и тем же сущности, сближение которых представило бы для нас значительные трудности.

Топологический мир мифа не дискретен. Как мы постараемся показать, дискретность возникает здесь за счет неадекватного перевода на дискретные метаязыки немифологического типа.

Это центральное текстообразующее устройство выполняет важнейшую функцию — оно строит картину мира, устанавливает единство между его отдаленными сферами, по сути дела реализуя ряд функций науки в донаучных культурных образованиях. Ориентированность на установление изо- и гомеоморфизмов и сведение разнообразной пестроты мира к инвариантным образам позволяли текстам этого рода не только функционально занимать место науки, но и стимулировать ряд культурных достижений чисто научного типа, например в области календарно-астрономической. Функциональное родство этих систем наглядно прослеживается при изучении истоков греко-античной науки.

Порождаемые центральным текстообразующим устройством тексты играли классификационную, стратифицирующую и упорядочивающую роль. Они сводили мир эксцессов и аномалий, который окружал человека, к норме и устройству. Даже если при пересказе нашим языком эти тексты приобретают вид сюжетных, сами по себе они таковыми не являлись. Они трактовали не об

однократных и закономерных явлениях, а о событиях вневременных, бесконечно репродуцируемых и в этом смысле неподвижных. Даже если рассказывалось о смерти и разъятии тела бога и последующем его воскресении, перед нами — не сюжетное повествование в нашем смысле, поскольку эти события мыслятся как присущие некоторой позиции цикла и исконно повторяющиеся. Регулярность повтора делает их не эксцессом, случаем, а законом, имманентно присущим миру.

Центральное циклическое текстопорождающее устройство типологически не могло быть единственным. В качестве механизма-контрагента оно нуждалось в текстопорождающем устройстве, организованном в соответствии с линейным временным движением и фиксирующем не закономерности, а аномалии. Таковы были устные рассказы о «происшествиях», «новостях», разнообразных счастливых и несчастных эксцессах. Если там фиксировался принцип, то здесь — случай. Если исторически из первого механизма развились законополагающие и нормирующие тексты как сакрального, так и научного характера, то из второго — исторические тексты, хроники и летописи.

Фиксация однократных и случайных событий, преступлений, бедствий — всего того, что мыслилось как нарушение некоторого исконного (225) порядка, — представляла собой историческое зерно сюжетного повествования. Не случайно элементарная основа художественных повествовательных жанров называется «новелла», то есть «новость», и, что неоднократно отмечалось, имеет анекдотическую основу.

Попутно следует отметить принципиально различную прагматическую природу этих исконно противоположных типов текстов. В мире мифологических текстов, в силу пространственно-топологических законов его построения, прежде всего выделяются структурные законы гомеоморфизма: между расположениями небесных тел и частями тела человека, структурой года и структурой возраста и т.д. устанавливаются отношения эквивалентности. Это приводит к созданию элементарно-семиотической ситуации: всякое сообщение должно интерпретироваться, получать перевод при трансформации его в знаки другого уровня. Поскольку микрокосм внутреннего мира человека и макрокосм окружающей его вселенной отождествляются, любое повествование о внешних событиях может восприниматься как имеющее интимно-личное отношение к любому из аудитории. Миф всегда говорит обо мне. «Новость», анекдот повествуют о *другом*. Первое организует мир слушателя, второе добавляет интересные подробности к его знанию этого мира.

* * *

Современный сюжетный текст — плод взаимодействия и интерференции этих двух исконных в типологическом отношении

типов текстов. Однако процесс их взаимодействия, уже потому, что в реальном историческом пространстве он растянулся на огромный промежуток времени, не мог быть простым и однозначным.

Разрушение циклически-временного механизма текстов (или, по крайней мере, резкое сужение сферы его функционирования) привело к массовому переводу мифологических текстов на язык дискретно-линейных систем (к таким переводам следует отнести и словесные пересказы мифов-ритуалов и мифов-мистерий) и к созданию тех новеллистических псевдомифов, которые приходят нам на память в первую очередь, когда упоминается мифология.

Первым и наиболее ощутимым результатом такого перевода была утрата изоморфизма между уровнями текста, в результате чего персонажи различных слоев перестали восприниматься как разнообразные имена одного лица и распались на множество фигур. Возникла многогеройность текстов, в принципе невозможная в текстах подлинно-мифологического типа. Поскольку переход от циклического построения к линейному был связан со столь глубокой перестройкой текста, по сравнению с которой всякого рода вариации, имевшие место в ходе исторической эволюции сюжетной литературы, перестают казаться принципиальными, становится не столь уже существенно, что используем мы для реконструкции мифологической праосновы текста — античные пересказы мифа или романы XIX в. Иногда позднейшие тексты дают даже более удобную основу для реконструкций такого рода.

Наиболее очевидным результатом линейного развертывания циклических текстов является появление персонажей-двойников. От Менандра, александрийской драмы, Плавта и до Сервантеса, Шекспира и — через Достоевского — романов XX в. (ср. систему персонажей-двойников в «Жизни Клима Самгина») проходит тенденция снабжать героя спутником-двойником, а иногда целым пучком-парадигмой спутников (226).

<...> Исходная в типологическом отношении ситуация — некоторое сюжетное пространство членится *одной* границей на внутреннюю и внешнюю сферу, и *один* персонаж получает сюжетную возможность ее пересекать — заменяется производной и усложненной. Подвижный персонаж расчленяется на пучок-парадигму различных персонажей такого же плана, а препятствие (граница), также количественно умножаясь, выделяет подгруппу персонифицированных препятствий — закрепленных за определенными точками сюжетного пространства неподвижных персонажей-врагов (вредителей, по терминологии В.Я. Проппа). В результате сюжетное пространство «населяется» многочисленными и разнообразно связанными и противопоставленными героями. Из этого вытекает некоторый частный вывод: чем заметнее мир персонажей сведен к единственности (один герой, одно препятствие),

тем ближе он к исконному мифологическому типу структурной организации текста. Нельзя не видеть, что лирика с ее сведенностью сюжета к схеме «я — он (она)» или «я — ты» оказывается, с этой точки зрения, наиболее «мифологичным» из жанров современного словесного искусства. Это предположение подтверждается и другими признаками, например отмеченными выше прагматическими свойствами мифологических текстов. Неудивительно, что лирика глубже и естественнее воспринимается читателем как модель его собственной личности, чем эпические жанры.

Другим фундаментальным результатом этого же процесса явилась выделенность и маркированная моделирующая функция категорий начала и конца текста.

Отслоившийся от ритуала и приобретший самостоятельное словесное бытие текст в линейном его расположении автоматически обрел отмеченность начала и конца. В этом смысле эсхатологические тексты следует считать первым свидетельством разложения мифа и выработки повествовательного сюжета.

Элементарная последовательность событий в мифе может быть сведена к цепочке: вхождение в закрытое пространство — выход из него (цепочка эта открыта в обе стороны и может бесконечно умножаться). Поскольку закрытое пространство может интерпретироваться как «пещера», «могила», «дом», «женщина» (и соответственно наделаться признаками темного, теплого, сырого), вхождение в него на разных уровнях интерпретируется как «смерть», «зачатие», «возвращение домой» и т.д., причем все эти акты мыслятся как взаимно тождественные. Следующие за смертью-зачатием воскресение-рождение связаны с тем, что рождение мыслится не как акт возникновения новой, прежде не бывшей личности, а в качестве обновления уже существовавшей. В такой же мере, в какой зачатие отождествляется со смертью отца, рождение отождествляется с его возвращением. С этим, в частности, связана очевидность того, что не только синхронные персонажидвойники, но и диахронные, типа «отец-сын», представляют собой разделение единого или циклического текста-образа. Двойничество всех братьев Карамазовых между собой и их общая отнесенность к Федору Карамазову по схеме «деградация-возрождение», полное отождествление или контрастное противопоставление — убедительное свидетельство устойчивости этой мифологической модели (230).

Мифологическое происхождение сюжетного двойничества очевидно связано с перераспределением границ сегментации текстов и признаков отождествления и различия центрального действующего.

В циклических мифах, вырастающих на этой основе, можно определить порядок событий, но нельзя установить временных границ повествования: за каждой смертью следует возрождение и

омоложение, за ними — старение и смерть. Переход к эсхатологическим повествованиям задавал линейное развитие сюжета. Это сразу же переводило текст в категории привычного нам повествовательного жанра. Действие, включенное в линейное временное движение, строилось как повествование о постепенном одряхлении мира (старении бога), затем следовала его смерть (разъятие, мучение, поедание, погребение — последние два синонимичны как включения в закрытое пространство), воскресение, которое знаменовало гибель зла и его конечное искоренение. Таким образом, нарастание зла связывалось с движением времени, а исчезновение его — с уничтожением этого движения, со всеобщей и вечной остановкой. Признаками разрушения исконно-мифологической структуры в этом случае будут также распадающиеся отношения изоморфизма. Так, например, евхаристия из действия, тождественного погребению (а также мучению, разъятию, что связывалось, с одной стороны, с жеванием и разрыванием пищи, а с другой — было, например, тождественно пыткам в ходе инициационного обряда, который также был смертью в новом качестве), становилась знаком.

Рудиментом мифа в эсхатологической легенде можно считать то, что резко маркированный конец текста не совмещен еще с биологическим концом жизни героя — смертью. Смерть (или ее эквиваленты: удаление и пребывание в неизвестности, за которой должно последовать новое «явление» героя, чудесный сон в таинственном месте — скале, пещере, завершающийся пробуждением и возвратом и т. п.) располагается в середине повествования, а не венчает его. С этим связано одно попутное замечание: если согласиться с мыслью, что эсхатологическая легенда — типологически наиболее близкий к мифу продукт его линейной перефразировки (и, вероятно, исторически наиболее ранний), то придется заключить, что обязательно счастливый конец, с которым мы сталкиваемся в волшебной сказке, — не только исходная форма повествования с выраженной категорией конца, но и для определенного этапа единственная, не имеющая структурной альтернативы в виде конца трагического. Эсхатологический конец по своей природе может быть лишь конечным торжеством доброго начала и осуждением и наказанием злого. Привычные нам «хорошие» и «дурные» концы вторичны по отношению к нему как реализация или нереализация этой исконной схемы.

Категория начала не была в такой мере маркирована в текстах эсхатологических легенд, хотя она и выражалась формами стабильных зачинов и устойчивых ситуаций, что было связано с представлением о наличии некоторого идеального исходного состояния, последующей его порчи и конечного восстановления.

Значительно более отмеченными были «начала» в культурно-периферийных текстах летописного свойства. При описании экс-

цесса указание на то, «кто первый начал» или «с чего все началось», и современным читателем может восприниматься как установление каузальной связи. Высокая моделирующая роль категории начала будет с очевидностью проявляться в «Повести временных лет», которая, по существу, представляла собой собрание повествований о началах — начале русской земли, начале княжеской власти, начале христианской веры на Руси и т. д. Преступление (231) также интересует летописца прежде всего с этой точки зрения. Сущность события проясняется указанием на то, кто первым осуществил подобное действие (так, осуждение братоубийства — ссылкой на Каина). В «Слове о полку Игореве» отношение к самовольному походу Игоря формулируется как указание на инициатора усобиц Олега Гореславича (это усугубляется тем, что Олег и по крови «зачинатель» рода Игоря).

Перевод мифологического текста в линейное повествование обусловил возможность взаимовлияния двух полярных видов текстов — описывающих закономерный ход событий и случайное отклонение от этого хода. Взаимодействие это в значительной мере определило дальнейшие судьбы повествовательных жанров.

Временная смерть как форма перехода из одного состояния в другое — высшее — встречается в чрезвычайно широком кругу текстов и обрядов. К последним следует отнести весь комплекс инициационных обрядов, такие религиозные процедуры, как пострижение в монахи или принятие схимы, посвящение в шаманы. Как правило, смерть при этом связывается с растерзанием, разрубанием тела, захоронением или поеданием кусков и последующим воскресением. В. Я. Пропп, ссылаясь на широкий круг источников, в частности на работу Н. П. Дыренковой «Получение шаманского дара по воззрениям турецких племен», отмечает: «Ощущение разрубания, разрезывания, перебирания внутренностей есть непременное условие шаманства и предшествует моменту, когда человек становится шаманом». Там же приводится многочисленный ряд известий о том, что появлению пророческого дара предшествуют прободение языка, ушей, введение змеи в тело и т. п.

В условиях, когда названные выше обряды уже рассмотрены в широком мифологическом контексте (в работах В. Я. Проппа, М. Элиаде и других исследователей), не составляет особого труда установить их содержательную соотнесенность с единым мифологическим инвариантом «жизнь — смерть — воскресение (обновление)» или на более абстрактном уровне: «вхождение в закрытое пространство — выходение из него». Трудность заключается в другом — в объяснении устойчивости этой схемы даже в тех случаях, когда непосредственная связь с миром мифа заведомо оборвана. Когда Пушкин в «Пророке» дал исключительно точную, детализованную и подтвержденную сейчас многочисленными текстами картину обретения шаманского (т. е. пророческого) дара,

вплоть до таких деталей, как введение в рот «маленькой змеи, которая воплощает магические способности», он не знал источников, которыми располагает современный этнограф, в равной мере как и нам для понимания его стихотворения обязательно помнить параллели из книги пророка Исайи (Ис. 6) и Корана, которые, вероятно, послужили ближайшими источниками инициационных образов в «Пророке».

Для того чтобы воспринимать пушкинский текст, столь же не обязательно знать о связи его образов с инициационным (или посвящающим в шаманы) обрядом, как для пользования языком нет необходимости иметь сведения о происхождении его грамматических категорий. Такое (232) знание полезно, но не составляет минимального условия понимания текста. Скрытый мифо-обрядовый каркас превратился в грамматически-формальную основу построения текста об умирании «ветхого» человека и возрождении ясновидца.

Еще более нагляден этот двойной процесс — с одной стороны, забвения содержательной стороны инициационного комплекса до степени полной его формализации и, следовательно, превращения в нечто сознательно не ощущаемое читателем (а возможно, и автором) и, с другой, все же характерного присутствия этого, ставшего бессознательным, комплекса — в романе А. Моравиа «Неповиновение». Действие заключается в превращении современного юноши в мужчину. В романе затрагиваются современные вопросы молодежного бунта, неприятия мира и мучительного перехода от мятежного эгоцентризма и культа самоуничтожения к открытому восприятию жизни. Однако сюжетное движение строится здесь по древней схеме: конец детства (конец первой жизни) отмечен все возрастающей тягой к смерти, сознательным обрывом связей, соединяющих героя с миром (бунт против родителей, против буржуазного мира превращается в бунт против жизни как таковой). Затем наступает длительная болезнь, приводящая героя на грань смерти и являющаяся недвусмысленным ее субститутом (страницы, описывающие бред умирающего юноши, эквивалентны «спуску в загробный мир» в мифологических текстах). Первая связь с женщиной (сиделкой при больном) знаменует начало возвращения к жизни, перехода от нигилизма и бунта к приятию мира, нового рождения. Эта отчетливо мифологическая схема, воспроизводящая классические контуры инициации, выразительно завершается заключительным образом романа: поезд, на котором выздоровевший юноша едет в горный санаторий, ныряет в темную дыру тоннеля и вырывается из него на простор. Два конца тоннеля предельно четко соответствуют древнейшему мифологическому представлению о вхождении во тьму, мрак, пещерное пространство как смерти и выходу к свету как последующему рождению.

Мы уже отметили, что архаические структуры мышления в современном сознании утратили содержательность и в этом отношении вполне могут быть сопоставлены с грамматическими категориями языка, образуя основы синтаксиса больших повествовательных блоков текста. Однако, как известно, в художественном тексте происходит постоянный обмен: то, что в языке уже утратило самостоятельное семантическое значение, подвергается вторичной семантизации, и наоборот. В связи с этим происходит и вторичное оживление мифологических ходов повествования, которые перестают быть чисто формальными организаторами текстовых последовательностей и обрастают новыми смыслами, часто возвращающими нас сознательно или невольно к мифу. Показательный пример этого мы видим в охарактеризованном выше романе Моравиа (233). То, что образ, подсказанный современной техникой («поезд — тоннель»), строится как суггестивное выражение наиболее архаического мифологического комплекса (переход в новое состояние как смерть и новое рождение; цепь «смерть — половое общение — возрождение»; вхождение во тьму и выходение из нее как инвариантная модель всех вообще трансформаций) — глубоко показательно для механизма активации мифологического пласта в структуре современного искусства.

Если рассматривать центральные и периферийные сферы культуры в качестве некоторых организованных текстов, то можно будет отметить различные типы их внутреннего устройства.

Центральный мифообразующий механизм культуры организуется как топологическое пространство. При проекции на ось линейного времени и из области ритуального игрового действия в сферу словесного текста он претерпевает существенные изменения: приобретая линейность и дискретность, он получает черты словесного текста, построенного по принципу некоторой фразы. В этом смысле он становится сопоставим с чисто словесными текстами, возникающими на периферии культуры. Однако именно это сопоставление позволяет обнаружить весьма глубокие отличия: центральная сфера культуры строится по принципу интегрированного структурного целого — фразы, периферийная организуется как кумулятивная цепочка, образуемая простым присоединением структурно-самостоятельных единиц. Такая организация наиболее соответствует функции первой как структурной модели мира и второй как своеобразного архива эксцессов.

Каждой из названных выше групп текстов соответствует свое представление об универсуме как целом.

Законообразующий центр культур, генетически восходящий к первоначальному мифологическому ядру, реконструирует мир как полностью упорядоченный, наделенный единым сюжетом и высшим смыслом. Хотя (234) он представлен текстом или группой текстов, они в общей системе культуры выступают как нормали-

зующее устройство, расположенное по отношению ко всем другим текстам данной культуры на метауровне. Все тексты этой группы органически между собой связаны, что проявляется в их способности естественно свертываться в некоторую единую фразу. Поскольку по содержанию фраза эта связана с эсхатологическими представлениями, картина мира, порождаемая этой фразой, чередует трагическое напряжение сюжета с конечным умиротворением.

Система периферийных текстов реконструирует картину мира, в которой господствует случай, неупорядоченность. Эта группа текстов также оказывается способной перемещаться на некоторый метауровень, однако сведению в какой-либо единый и организованный текст она не поддается. Поскольку составляющими эту группу текстов сюжетными элементами будут эксцессы и аномалии, общая картина мира представится как предельно дезорганизованная. Отрицательный полюс в ней будет реализован повествованиями о разнообразных трагических случаях, каждый из которых будет представлять собой некоторое нарушение порядка, то есть наиболее вероятным в этом мире парадоксально окажется наименее вероятное. Положительный полюс манифестируется чудом — решением трагических конфликтов наименее ожидаемым и вероятным образом. Однако, поскольку общая упорядоченность текстов отсутствует, благодетельное чудо в этой группе текстов никогда не бывает конечным. Следовательно, создаваемая здесь картина мира, как правило, хаотична и трагична.

Несмотря на то что применительно к каждой конкретной культуре мы можем выделить относительную ориентированность ее на тот или иной текстопорождающий механизм и ту или иную группу текстов, речь в данном случае может идти лишь о самоориентировке, поскольку в реальном механизме культуры подразумеваются наличие обоих центров, их взаимная напряженность и взаимодействие друг на друга. Борясь за главенствующее положение в иерархии данной культуры, каждая из этих групп воздействует на своего контрагента, стремясь самоопределиваться в качестве текста высшего ранга, а своему противнику отведая место частной манифестации себя на более низком текстовом уровне. Если примеры расположения упорядоченных текстов на высшем структурном уровне культуры тривиальны — их можно иллюстрировать в философии рядом систем — от Платона до Гегеля, а в области теории науки, например, концепцией Ф. де Соссюра, то противоположное построение связывается, например, с картиной мира Н. Винера, с его универсальной и наступательной энтропией, с точки зрения которой информация — лишь случайный и локальный эпизод. Когда умирающий Тютчев просил «сделать вокруг него немного света», он выражал пронесенное им через всю жизнь убеждение в том, что мир хаотически неупорядочен и что свет,

разум и закон — лишь локальные, случайные и нестабильные формы «игры неупорядоченностей». По Тютчеву, человек расположен на границе этих двух враждебных миров, принадлежа своей природной сущностью миру хаоса, а мыслью — чуждому природе логосу:

Вот от чего, с природой споря,
Душа не то поет, что море,
И ропщет мыслящий тростник.

Спор между каузально-детерминированным и вероятностным подходами в теоретической физике XX в. — пример охарактеризованного выше конфликта в сфере науки (235).

* * *

Диалогический конфликт двух исходных текстовых группировок приобретает совершенно новый смысл с момента (этому слову здесь не придается никакого хронологического значения, поскольку отделить дохудожественный период существования текстов от художественного мы можем лишь логически, но отнюдь не исторически) возникновения искусства.

В художественном тексте оказывается возможным реализовать ту оптимальную их соотношенность, при которой конфликтующие структуры располагаются не иерархически, то есть на разных уровнях, а диалогически — на одном. Поэтому художественное повествование оказывается наиболее гибким и эффективным моделирующим устройством, способным целостно описывать весьма сложные структуры и ситуации.

Конфликтующие системы не отменяют друг друга, а вступают в структурные соотношения, порождая новый тип упорядоченностей. Как реализуется подобный тип повествовательной структуры, попытаемся проиллюстрировать на частном примере романов Достоевского, удобных именно своей диалогической структурой, глубоко проанализированной М. М. Бахтиным. Впрочем, как это было доказано тем же автором, диалогическая структура не составляет исключительной принадлежности романов Достоевского, а свойственна романной форме как таковой. Можно было бы сказать и более расширительно — художественному тексту определенных типов. Нас, однако, в данном случае не интересует принцип диалогичности во всем его многоаспектном объеме. Перед нами значительно более узкая задача — проследить интеграцию в повествовательной форме романа двух противоположных сюжетобразующих принципов.

В романах Достоевского легко вычленяются, что уже неоднократно отмечалось исследователями, две противонаправленные сферы: область бытового действия и мир идеологических конфликтов.

Первая — область сюжетного развития — в свою очередь, расчленяется на мир повседневных событий и сферу детективно-криминального сюжета.

Давно уже было замечено, что повседневные события развиваются у Достоевского в соответствии с «логикой скандалов», закономерным следствием чего явилось формальное выражение связи между эпизодами при помощи словечка «вдруг». Развивая это наблюдение, можно было бы сказать, что события бытового ряда следуют в повествовании Достоевского друг за другом в соответствии с законом наименьшей вероятности. Опираясь на свой бытовой опыт, читатель вырабатывает в своем сознании некоторые ожидаемые возможности, одни из которых оцениваются как весьма вероятные, другие — как лишь возможные, а третьи — как мало или совсем невероятные. Сталкиваясь с тем или иным событием в тексте романа, читатель, естественно, применяет к нему свою шкалу ожиданий (на нее, конечно, наслаивается шкала ожиданий, обусловленная его литературным опытом потребителя художественных текстов: вполне возможен ход подсознательного ожидания, расчленяющего наиболее вероятное в жизни и в художественном тексте того или иного типа). Это дает ему возможность сконструировать наиболее вероятное (236) следующее звено сюжетного развития. В тексте Достоевского наименее ожидаемое читателем (то есть наименее вероятное как по законам жизненного опыта, так и в литературных построениях) оказывается единственным возможным для автора.

Рассмотрим для примера главу «Премудрый змий» из «Бесов». Уже исходная ситуация строится как нарушение наиболее вероятного: Степан Трофимович, приглашенный к Варваре Петровне для важного и конфиденциального разговора, придя к ней, не застаёт никого. Одновременно совершается и другое странное событие: в церкви к Варваре Петровне подходит неизвестная ей и странно ведущая себя дама (в дальнейшем она оказывается Марьей Тимофеевной Лебядкиной), и Варвара Петровна, вопреки здравому смыслу и сущности своего характера, приглашает ее к себе домой. В дело вмешивается совершенно необъяснимо ведущая себя Лиза, которая, вопреки всему, заставляет Варвару Петровну взять ее также с собой.

Степан Трофимович и автор ждут одну Варвару Петровну, но слышат шум многих шагов, что «было уже несколько странно». Слышатся шаги, точно «кто-то входил до странности скоро», за чем следует специальное предупреждение, что «так не могла войти Варвара Петровна». Именно поэтому входящая оказывается Варварой Петровной (молодые женщины идут за нею «несколько приотстав и гораздо тише»). Далее следует странное и скандальное поведение Марьи Тимофеевны. Как только этот инцидент исчерпывается, неожиданно появляется Прасковья Ивановна (мать

Лизы), и между ней и Варварой Петровной происходит сцена одновременно скандальная и неожиданная (кроткая и забитая Прасковья Ивановна ведет себя агрессивно). Сцена кончается обмороком Варвары Петровны и примирением. Далее появляется новое лицо — Дарья Павловна. Разговор, однако, идет не о сватовстве за нее Степана Трофимовича, *ради чего он был приглашен* (об этом, вопреки вероятности, все забыли), а совсем о другом — вводится новое усложнение: Дарья Павловна сообщает, что по просьбе Николая Всеволодовича передала деньги капитану Лебядкину, раскрывая тем самым наличие каких-то таинственных отношений между людьми, само знакомство которых казалось невероятным.

Далее сообщается о появлении самого капитана Лебядкина, и, вопреки утверждениям присутствующих, что это «не такой человек, который может войти в общество» и приглашение его исключается, он приглашается и входит. При этом Варвара Петровна отправляет из комнаты Лизу («особенно Лизе тут нечего будет делать»), после чего Лиза, естественно, остается. Затем входит капитан Лебядкин, появление которого, с одной стороны, — новое звено в цепи нелепостей, а с другой, неожиданно своей *недостаточной* безобразностью: он прилично и даже щегольски одет и не пьян (при этом вспоминается выражение Липутина: «Есть люди, которым чистое белье даже неприлично-с»; поведение Лебядкина оказывается *для него* неприличным, то есть недостаточно безобразным). Когда нажимают звонок, чтобы вывести Лебядкина, входящий слуга вместо этого сообщает, что «Николай Всеволодович изволили сию минуту прибыть и идут сюда-с». После чего появляется не Николай Всеволодович, а неизвестный молодой человек (237), оказывающийся сыном Степана Трофимовича. Затем появляется Николай Всеволодович, который еще находится на пороге, когда Варвара Петровна задает ему самый неожиданный вопрос: «Правда ли, что эта несчастная, хромая женщина, — вот она, вон там, смотрите на нее! Правда ли, что она... законная жена ваша?» Николай Всеволодович ничего не отвечает, почтительно целует руку матери и ласково выводит Марью Тимофеевну из комнаты. В его отсутствие Петр Степанович «разъясняет» в лучшем смысле поведение Николая Всеволодовича («довольно странно было и вне обыкновенных приемов это навязчивое желание этого вдруг упавшего с неба господина рассказывать чужие анекдоты»). Затерроризированный Петром Степановичем капитан Лебядкин с позором изгоняется, и наступает настоящий апофеоз Николая Всеволодовича. Но тут происходит неожиданная истерика с Лизой. Едва ее успевают успокоить, как Петр Степанович делает неожиданное разоблачение, в результате которого его отец с позором изгоняется. Затем, неожиданно, все время молча сидевший в углу

Шатов бьет Николая Всеволодовича по лицу, а Лиза падает в обморок.

Достаточно просмотреть этот перечень эпизодов, чтобы убедиться в том, что их последовательность не обусловлена никакой внутренней связью. Совершенно случайная, атомарная последовательность отдельных изолированных сгустков действия подчеркивается тем, что в целом ряде случаев на самом деле предсказуемость эпизодов существует, однако в обращенном виде: эпизоды следуют один за другим в порядке не наибольшей, а наименьшей вероятности.

Между неожиданностью эпизодов на данных — бытовом и детективном — уровнях существует значимое различие. Разрозненность и случайность последовательностей в детективе только кажущаяся. Она существует для читателя, которому неизвестна тайна сюжета и который до определенной поры принимает неважное за существенное и наоборот. Поскольку читателя следует как можно дольше продержать в этом неведении, от него скрывают ошибочность его предположений. Ложному развитию придается наиболее логичный и внешне убедительный вид. Несвязанность между отдельными эпизодами в этом случае лишь изредка проступает наружу, для того чтобы намекнуть на ложный характер принятых читателем связей.

Такая подспудная логика криминального действия имеется и в «Бесах», в частности и в процитированном выше эпизоде. Определенная часть событий лишь кажется скоплением нелепых случайностей, и раскрытие тайных преступлений внесет в их последовательность логику и организованность. Однако этого нельзя сказать обо всей цепочке эпизодов этой главы: для большей части нелепость и случайность в их сцеплении такими и останутся. Более того, если в детективе нелепость (неправильность) ложных связей, устанавливаемых тем, кто не знает скрытых пружин действия, до определенного момента скрывается, то в интересующем нас отрывке (как и в других, подобных ему) Достоевский старательно предупреждает нас, как бы опасаясь, что читатель не заметит принципа построения текста («день неожиданностей», «все решилось так, как никто бы не предположил» и т. п.).

Каждый из выделенных уровней имеет свою, только лишь ему присущую синтагматическую организацию, и это обеспечивает сложность их взаимоотношений.

Относительно идейного ядра романов Достоевского было уже сказано, что они непосредственно организуют сюжетное движение текста (Б. М. Энгельгардт). Еще более существенным является указание М. М. Бахтина (238) на то, что монологическое построение — естественный результат линейного развертывания мифа в текст-нормализатор — заменено у Достоевского в ядерной структуре романа диалогом: «...идеи Достоевского-мыслителя, войдя в

его полифонический роман, меняют самую форму бытия... освобождаются от своей монологической замкнутости и завершенности, сплошь диалогизируются и вступают в большой диалог романа».

Таким образом, идеологическое ядро впитывает в себя структурные признаки периферийных текстов. Одновременно протекает и противоположный процесс, характер которого ясно наблюдается на типичном для Достоевского изображении бытового пласта как цепи скандалов и безобразий. Можно было бы думать, что пронизанный случайностями и нарушением всех возможных закономерных ожиданий пласт бытовых эпизодов у Достоевского — воплощение неразумия, «греховности» материального мира. Это так и не так, поскольку непредсказуемость и даже нелепость у Достоевского — черта не только скандала, но и чуда. Оба эти полюса, знаменующие конечную гибель и конечное спасение, имеют общую черту немотивированности и незакономерности. Таким образом, эсхатологический момент мгновенного и окончательного разрешения всех трагических противоречий жизни не привносится в эту жизнь извне, из области идей, а обретается в ее собственной толще.

Моделью такого слияния «скандала» и «чуда», демонстрирующего их родственную природу, является карточная игра или рулетка.

С одной стороны, она воплощает безобразную сущность безобразной жизни: «Сегодня был день смешной, безобразный, нелепый». С другой стороны, в ней воплощается эсхатологическое чудо решения всех конфликтов. В центре «Игрока» — жажда чуда. Выигрыш — «происшествие чудесное. Оно хоть и совершенно оправдывается арифметикою, но тем не менее для меня еще до сих пор чудесное». При этом неоднократно подчеркивается, что дело не в деньгах, а в жажде мгновенного и окончательного спасения. Не случайно с выигрышем связывается чисто мифологическое представление о воскресении, окончании старой — греховной — жизни и начале совсем нового существования: «Что я теперь? Ничего. Чем могу быть завтра? (явная перефразировка слов аббата Сийеса: «Что такое третье сословие? Ничто. Чем оно может быть завтра? Всем» — придаст жажде чуда новый оттенок — возможность политического истолкования, что предсказывает появление Раскольникова) Я завтра могу из мертвых воскреснуть и вновь начать жить!»

В этом же смысле показательно утверждение Астлея, что «рулетка — это игра по преимуществу русская» и начальная антитеза немецкого постепеновства и русского стремления к мгновенной гибели («расточает их (деньги. — Ю. Л.) как-то зря и безобразно») или мгновенному спасению, чуду («разбогатеть вдруг, в два часа, не трудясь»). В этом смысле в «Игроке» уже заложен Раскольников

с его стремлением мгновенно погибнуть или мгновенно спасти всех. Но ведь и Сонечка приносит Раскольникову чудо мгновенного спасения души (239).

Таким образом, если диалогизм — проникновение многообразия жизни в упорядочивающую сферу теории, то одновременно мифологизм проникает в область эксцесса.

Романы Достоевского — яркая иллюстрация того, что можно считать общим свойством повествовательных художественных текстов.

* * *

Мы видели, как в результате линейного развертывания мифологического текста исконно единый персонаж делится на пары и группы. Однако имеет место и противоположный процесс. Дело в том, что отождествление — уже после того, как в результате перевода в линейную систему выделились категории начала и конца — этих понятий с биологическими границами человеческого существования — явление относительно позднее. В эсхатологической легенде и изоморфных ей текстах сегментация человеческого существования на непрерывные отрезки может производиться весьма неожиданным для нынешнего сознания образом. Так, например, изоморфизм погребения (съедения) и зачатия, рождения и возрождения может приводить к тому, что повествование о судьбе героя может начинаться с его смерти, а рождение=возрождение — приходится на середину рассказа. Полный эсхатологический цикл: существование героя (как правило, начинается не с рождения), его старение, порча (впадение в грех неправильного поведения) или исконный дефект (например, герой урод, дурак, болен), затем смерть, возрождение и новое, уже идеальное, существование (как правило, кончается не смертью, а апофеозом) воспринимается как повествование о едином персонаже. То, что на середину рассказа приходится смерть, перемена имени, полное изменение характера, диаметрально противоположная переоценка поведения (крайний грешник делается крайним же праведником), не заставляет видеть здесь рассказ о двух героях, как это было бы свойственно современному повествователю.

Примером может быть известный эпизод из «Деяний апостолов». Рассказ о Савле-Павле начинается не с рождения героя, а с упоминания его как участника казни первомученика Стефана. В дальнейшем о нем сообщается, что он, «дыша угрозами и убийством на учеников Господа», был ревностным гонителем христиан. На дороге в Дамаск «внезапно осиял его свет с неба». Он слышал глас свыше, потерял зрение, а затем, когда чудесным образом прозрел, превратился в «избранный сосуд» Господен (Деян. 9; 1, 3, 15) и стал именоваться Павлом.

Повествование это в высшей мере примечательно как идеальная реализация схемы: рождение и смерть не обрамляют истории героя, а помещены в ее середине, ибо событие на дамасской дороге, конечно, есть смерть, а последующее за ним перерождение — рождение. Неслучайна перемена имени. По концам же повествования таких границ не находим: оно начинается не рождением и кончается не смертью. Не менее интересно другое: никаких оснований, с точки зрения таких критериев, как «единство действия» эпохи классицизма или «логика характера» в реалистическом тексте, для отождествления Савла и Павла как одного персонажа не имеется. Между тем в упомянутом тексте это не два последовательно существовавших персонажа, а одно лицо.

Такая схема построения характера под влиянием мифо-легендарной традиции проникает и в позднейшие литературные произведения, становясь языком, на котором реализуются тексты о «прозрении» или внезапном (240) изменении сущности героя. Таковы, например, волшебные сказки с их превращением дурака в царя (путешествие в лес, к Бабе Яге, выражения типа «вылез в одно ухо — вылез из другого и стал молодец молодцом» и т. п. в основе своей, конечно, подразумевают смерть и воскресение). Прямое перенесение такой схемы на позднейшие произведения находим в повествованиях о великих грешниках, сделавшихся праведниками (Андрей Критский, папа Григорий), яркий пример чего — «Влас» Некрасова. В начале стихотворения герой — великий грешник:

Говорят, великим грешником
Был он прежде. В мужике
Бога не было; побоями
В гроб жену свою вогнал;
Промышляющих разбоями,
Конокрадов укрывал...

Затем следует болезнь. Выразительная картина ада свидетельствует о том, что в данном случае она функционально равна смерти:

Говорят, ему видение
Все мерещилось в бреду:
Видел света преставление,
Видел грешников в аду:
Мучат бесы их проворные,
Жалит ведьма-егоза,
Ефиопы — видом черные
И как углие глаза...

Возвращение к жизни влечет за собой полное перерождение героя:

Роздал Влас свое имение,
Сам остался бос и гол...
...Полон скорбью неутешною,
Смуглолиц, высок и прям,
Ходит он стопой неспешною
По селеньям, городам.

Критический и равный смерти характер момента перерождения часто подчеркивается тем, что герою дается двойник (сущность двойника как раздвоившегося единого персонажа нами уже отмечена), который не воскресает (или не омолаживается), а погибает. Такие эпизоды мы находим в ряде текстов от мифа о Мееде (волшебное омоложение барана, подвергнутого разъятию и варке, и гибель царя Пелии при подобной же процедуре) до концовки «Конька-Горбунка» Ершова.

На конька Иван взглянул
И в котел тотчас нырнул,
<...>
«Эко диво! — все кричали, —
Мы и слыхом не слыхали,
Чтобы лъзя похорошеть!»
Царь велел себя раздеть,
Два раза перекрестился, —
Бух в котел — и там сварился! (241)

Схема «падение — возрождение» широко представлена и в новой литературе. Например, она организует ряд лирических стихотворений Пушкина, таких, как «Возрождение». Напомним известные стихи Михалевича из «Дворянского гнезда»:

Новым чувствам всем сердцем отдался,
Как ребенок душою я стал;
И я сжег все, чему поклонялся,
Поклонился всему, что сжигал.

Перед нами характер, состоящий из двух прямо противоположных частей, переход от одной из которых к другой мыслится как обновление. Детство приходится не на начало, а на середину временного развития образа («как ребенок душою я стал»). По той же схеме строятся и «Воскресение» Толстого. При всем различии конкретно-исторических идей, транслируемых с помощью данного сюжетного механизма, уже повторение таких названий, как «Возрождение», «Воскресение», не может быть случайностью.

Наложение на схему эсхатологической легенды бытового отождествления литературного персонажа и человека привело к возможности моделирования внутреннего мира человека по образцу макрокосма, а одного человека истолковывать как конфликтно организованный коллектив.

Сюжет представляет собой мощное средство осмысления жизни. Только в результате возникновения повествовательных форм искусства человек научился различать сюжетный аспект реальности, то есть расчленять недискретный поток событий на некоторые дискретные единицы, соединять их с какими-либо значениями (то есть истолковывать семантически) и организовывать их в упорядоченные цепочки (истолковывать синтагматически). Выделение событий — дискретных единиц сюжета — и наделение их определенным смыслом, с одной стороны, а также определенной временной, причинно-следственной или какой-либо иной упорядоченностью, с другой, составляет сущность сюжета.

Чем более поведение человека приобретает черт свободы по отношению к автоматизму генетических программ, тем важнее ему строить сюжеты событий и поведений. Но для построения подобных схем и моделей необходимо обладать некоторым языком. Такую роль и выполняет первоначальный язык художественного сюжета, который в дальнейшем постоянно усложняется, очень далеко отходя от тех элементарных схем, на которые мы обратили внимание в настоящей статье. Как всякий язык, язык сюжета, для того чтобы передавать и моделировать некоторое содержание, должен быть от этого содержания отделен. Возникшие в архаическую эпоху модели отделены от конкретных сообщений, но могут служить материалом для их текстового построения. При этом следует помнить, что в искусстве язык и текст постоянно меняются местами и функциями.

Создавая сюжетные тексты, человек научился различать сюжеты в жизни и, таким образом, истолковывать себе эту жизнь (242).

Вопросы и задания

1. В чем особенность постановки вопроса о происхождении сюжета у Ю. М. Лотмана? Как соотносятся в его работе исторический и типологический подходы к проблеме?
2. От какого исходного допущения идет ученый и можно ли привести контраргументы против такого допущения?
3. Что считает Лотман «центральной текстообразующим устройством» и какими особенностями отличаются порожденные им тексты?
4. Что является, по Лотману, «контрагентом», или вторым типом текстопорождающего устройства? Какими особенностями отличаются тексты, порождаемые им?
5. Как соотносится, по Лотману, современный сюжетный текст с двумя исконными в типологическом отношении текстами? Можете ли вы показать это на конкретных образцах?
6. Какие следы взаимодействия двух текстопорождающих устройств видит ученый в современной литературе?

7. Лотман поставил проблему происхождения сюжета в *типологическом освещении*. Какие коррективы к его положениям можно сделать, если поставить вопрос о происхождении сюжета в *историческом освещении*? Отвечая на последний вопрос, используйте материал уже прочитанных вами работ о сюжете.

Н. Д. ТАМАРЧЕНКО

ПРИНЦИП КУМУЛЯЦИИ В ИСТОРИИ СЮЖЕТА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ¹

С точки зрения современного литературоведа, занимающегося историей литературного сюжета, слово «кумуляция» относится исключительно к особому жанру сказочного фольклора — «кумулятивной сказке». И связь этого жанра с последующим развитием литературы настолько не очевидна (если не сказать сомнительна), что сама постановка проблемы, которой посвящена предлагаемая статья, может показаться необоснованной. Иное отношение вызвал бы разговор о сюжете волшебной сказки, поскольку в литературе мы находим большое количество мотивов, унаследованных ею от этого жанра.

Сюжет кумулятивной сказки, конечно, неизмеримо беднее мотивами, о чем свидетельствует классификация ее типов в специальной работе В. Я. Проппа. Но в истории словесного искусства наследуются не только отдельные мотивы, но и — причем это гораздо важнее — способы связывать мотивы друг с другом в строго определенной последовательности. Изучение традиционных «приемов сюжетосложения» (В. Б. Шкловский) или «композиционных схем» сюжета (В. Я. Пропп, О. М. Фрейденберг) привело, в частности, к тому, что появилось понятие (47) «нанизывания». От работ В. Б. Шкловского 1920-х годов до нашего времени этот термин употребляется для характеристики не только фольклорных, но и литературных, в особенности романских, сюжетов.

Если словом «сюжет» назвать художественно целесообразный ряд поступков персонажей и событий их жизни и считать, что в разные эпохи и в разных жанрах этот ряд может иметь определенное типическое строение, то слова «кумуляция» и «нанизывание» обозначают одно и то же. При **различном** (меняющемся) **наборе мотивов** — как в пределах жанра кумулятивной сказки, так и далеко за его пределами — повторяется неизменная «композиционная схема» сюжета. Но слово «кумуляция» более точно, так как, указывая на некоторое «накопление, нагромождение, а также уси-

¹ Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. — Кемерово, 1986. — С. 47—53.

ление», оно соответствует очень важной особенности этой схемы: составляющие ряд элементы (события, поступки) не просто присоединяются друг к другу на какой-то единой основе; «нанизывание» всегда имеет некий естественный **предел**, за которым следует **катастрофа**, образующая финал. С другой стороны, и слово «кумуляция» недостаточно точно, поскольку составные элементы схемы всегда должны быть **однородными**. Это сочетание однородности элементов с нарастанием хорошо ощущал В. Б. Шкловский, писавший о построении действия «по формуле арифметической прогрессии без приведения подобных членов». Иногда указанное сочетание объясняет **последовательность** элементов: присоединение происходит в порядке возрастания или убывания их *величины*. Так обстоит дело в некоторых типах кумулятивной сказки (см. особенно типы III, IV, V по классификации В. Я. Проппа). Встречается это явление и в литературе: такова, например, «эскалация» однородных событий во «Власти тьмы» или в «Фальшивом купоне» Л. Н. Толстого. Именно подобные случаи имел в виду В. Б. Шкловский. Однако и в других случаях, когда нет последовательного изменения величины предметов, персонажей или масштаба происходящих событий, порядок включения элементов в сюжет не может быть произвольным. Внутреннюю логику кумулятивного сюжета, действующую во всех его вариантах, еще предстоит обнаружить.

Итак, нас интересует определенная схема строения сюжета, которая, не встречаясь нигде в чистом виде, реализуется в большом количестве конкретных сюжетов. Признаки этого инварианта: однородные элементы присоединяются друг к другу так, что повторение оказывается, одновременно **нарастанием** (приближением к пределу). Благодаря этому весь ряд от начала до конца (катастрофы) соотносится с экспозицией и тем самым приобретает единый смысл. Раскрыть (48) этот смысл и означает — понять содержательность принципа кумуляции.

Присмотримся повнимательнее к положениям уже цитированной работы В. Я. Проппа «Кумулятивная сказка». К интерпретации смысла интересующей нас схемы относятся здесь два замечания. Во-первых, «интерес и содержание» сказок анализируемого типа ученый связывает с тем, что «ничтожность» начальных событий контрастирует со значительностью проистекающих из них последствий. Этот контраст «иногда» имеет комический характер. Подчеркнем здесь противопоставление значительных следствий тому, что оказывается, при всей своей ничтожности, их причиной.

Второй из «главных художественных эффектов» подобных сказок состоит в противопоставлении начального события — экспозиции. Последняя (незначительное событие, обычная ситуация) не содержит в себе завязки; действие «развивается не изнутри, а извне, большей частью совершенно случайно и неожиданно».

Подчеркнем **случайность** и, так сказать, беспричинность *начала* действия.

Две отмеченные ученым особенности должны быть внутренне взаимосвязаны. Очевидно, развертывание подобного сюжета все в большей мере наделяет ничтожный случай признаками Начала (порождающей причины или *causa finalis*) изображенного мира. Но поскольку это постепенное превращение случая в *причину* всегда «заканчивается какой-нибудь веселой катастрофой», то оно таким образом отменяется, обращается в ничто.

Перейдем к вопросу о роли принципа кумуляции в истории сюжета. Здесь следует осмыслить различие между двумя формами, в которых проявляется этот принцип: он организует либо только определенную часть сюжета произведения, либо сюжет как целое. И то и другое относится в основном к эпическим жанрам, что приводит к мысли о какой-то связи между кумуляцией и спецификой эпоса как литературного рода. Такая связь действительно существует.

В эпических жанрах кумуляция организует именно ту часть сюжета, в которой действие ретардируется. Весь соответствующий ряд событий и поступков рассматривается как временное отклонение от того направления, в котором действие развивалось и к которому оно должно вернуться. Началом здесь всегда становится *случай*, значение которого, с одной стороны, все возрастает, так как он вызывает цепь событий-следствий; но, с другой стороны, это значение **первопричины** снимается возвратом действия к прежнему направлению или прямо к той точке, с которой началось отклонение (49).

Зависимость между «нанизыванием» и «задержанием» точно подметил В. Б. Шкловский, но объяснение, которое было им дано факту ретардации, на сегодняшний день совершенно неудовлетворительно. Гораздо актуальнее для нас замечания на ту же тему Гегеля. По его мнению, эпическое действие «ставит препятствия перед конечным разрешением» потому, что это единственный способ «представить нашему взору всю целостность мира и его состояний», т. е. не только (и даже не столько) то, что связано с «деятельностью в достижении цели» героя, но и «все то, что при этом встретится героям на пути». Ретардация, таким образом, — способ художественного освоения эмпирического многообразия жизни; многообразия, которое нельзя подчинить какой-либо заданной цели и которое, тем самым, как бы лишено смысла. Принцип кумуляции, в свою очередь, содействует тому, что любой элемент этого неупорядоченного богатства жизненных явлений может получить большое значение, но не абсолютное и безусловное, а условное и временное.

Отсюда понятно, почему кумуляция не играет существенной роли в морализующих эпических жанрах древности и Средневеко-

вья (притча, житие) и в ориентирующей на них повести. Ясно и то, почему в кумулятивной сказке и в различных разновидностях «романа странствований» (например, в плутовском романе) этот принцип определяет строение всего сюжета. Очевидно, что в большинстве случаев интересующая нас сюжетная схема так или иначе (в смысле и меры, и способа) сочетается с другой сюжетной схемой, которая в наибольшей степени определяет, по нашему убеждению, сюжет в лирике и которая по своим функциям представляет противоположность кумулятивному принципу. Такова **циклическая** схема строения сюжета.

То, что в истории литературы строение сюжета определялось двумя противоположными традиционными схемами, давно известно, но, во-первых, до статьи В. Я. Проппа о кумулятивной сказке не было точного описания соответствующей сюжетной схемы, а следовательно, невозможна была правильная интерпретация ее смысла; во-вторых, до статьи Ю. М. Лотмана «Происхождение сюжета в типологическом освещении» обе схемы рассматривались и изучались отдельно, несмотря на очевидную соотнесенность и взаимосвязь их смысла и функций. Поэтому вопрос о роли принципа кумуляции в истории сюжета не мог быть не только решен, но даже и правильно поставлен.

Обратимся с этой точки зрения к работе Ю. М. Лотмана. Здесь выдвинута гипотеза о равноправном участии и синтезе в процессе формирования литературного сюжета двух (50) противоположных способов описания событий и тем самым типов текстов: мифологических текстов с циклической схемой и «историко-бытовых» текстов (анекдот, летопись, хроника, новелла) с «линейным временным движением». Во втором случае возникает «кумулятивная цепочка, организуемая простым присоединением самостоятельных единиц».

Значение этой идеи для современной исторической поэтики сюжета трудно переоценить. Но в дальнейшем ее разворачивании сказалась диспропорция между уровнем и объемом современных научных знаний о циклическом сюжете (на фоне богатой научной традиции выделяются фундаментальные труды О. М. Фрейденберг) и о сюжете кумулятивном (статья В. Я. Проппа стала известна после опубликования книги Ю. М. Лотмана). Ныне заметна неточность формулировок, касающихся структуры и функций кумулятивного сюжета. Прежде всего не учтен момент накопления «самостоятельных единиц» до определенного предела, за которым их количество переходит в новое качество (игнорируется значимость **катастрофы** для сюжетов такого типа). Обе особенности отличают кумулятивный принцип от хроникального; Ю. М. Лотман, как и другие исследователи, их смешивает. Отсюда, далее, определенные неточности и в интерпретации семантики кумулятивного сюжета. По мнению ученого, функция этой схемы — «фиксация

аномалий, однократных и случайных событий, преступлений, бедствий»; в противоположность циклическому сюжету, утверждающему «устройство, порядок мира», «закон, а не случай».

Следует сказать, что поскольку для развития любого сюжета равно необходимы и некоторая норма, и ее нарушение, постольку «аномалии» могут быть также проявлением закона, имеющим только видимость случая. Так и обстоит дело везде, где доминирует циклическая схема (такова, например, роль случая в классической драме). С другой стороны, «фиксирование» событий не является сюжетом, ибо в «простом присоединении» их друг к другу нет художественной целесообразности. Поэтому ученый говорит об изображении такого рода событий как «отклонений» от нормы. Но подобная задача входит в функции циклической схемы. Таким образом, несмотря на стремление Ю. М. Лотмана осмыслить обе схемы как равноценные и самостоятельные концепции мира (каждой из них «соответствует свое представление об универсуме как целом»), несмотря на продуктивное противопоставление *закона* и *случая*, а также категории **конца** (для циклической схемы) и **начала** (для кумулятивной), особая семантика кумулятивного сюжета остается нераскрытой (51) и функция, которая ему приписывается, либо служебная (фиксация отклонений от нормы), либо лишенная миросозерцательной глубины и значения: своеобразный «архив эксцессов».

Итак, мы вновь оказываемся перед проблемой содержательности кумулятивного принципа. Но на сей раз речь идет об изначальном содержании, которое «не прочитывается» нами в контексте фольклорных и тем более литературных жанров, но которое, однако, и вызвало к жизни принцип кумуляции в исходный момент его оформления. Реконструкция этой изначальной семантики зависит от того, как вообще понимается ситуация рождения сюжета. По Ю. М. Лотману, это результат уничтожения четкой границы между «центральной» и «периферийной» сферами культуры, т. е. между мифом, характеризующим первую, и «линейно-дискретными системами», присущими второй. В свете сказанного выше представляется нелишним указать на возможность другой гипотезы, а именно: **обе** схемы восходят к мифу, и их оформление — результат разложения целостности мифологического мышления, обособления его противоположных аспектов и приобретения ими статуса самостоятельных «принципов».

Такую гипотезу подсказывают, на наш взгляд, те замечания **об исторических корнях** кумулятивной схемы, которые В. Я. Пропп делает в конце первой части своей статьи. Здесь акцентированы «реликтовый» характер принципа кумуляции и универсальность его как ранней формы сознания: «Примитивное мышление (возможный отзвук идей и терминологии Л. Леви-Брюля. — Н. Т.) не знает времени и пространства как продукта абстракции, как оно

вообще не знает обобщений. Оно знает только эмпирическое состояние в пространстве и эмпирический отрезок времени, измеряемый действиями. Пространство и в жизни, и в фантазии преодолевается не от начального звена к конечному, а через конкретные реально данные посредствующие звенья: так ходят слепые, перебираясь от предмета к предмету».

Мы привели большую цитату для того, чтобы сделать наглядным сходство между этим рассуждением и той характеристикой свойств пространства и времени (их прерывности и конечности) в эддических мифах, которую дает М. И. Стеблин-Каменский, указывающий, в частности, на единственно адекватную этим особенностям форму представления о единстве мира — образ мирового тела, частями которого могут быть самые различные существа и предметы. Если мифологический «сюжет» сотворения мира считает мировое тело источником наличного многообразия вещей и существ, то сюжеты кумулятивных сказок идут обратным путем (так сказать, индуктивным) (52). Некоторое «телесное» целое здесь создается присоединением друг к другу *тел* различных персонажей, до того почти или никак не связанных, но сходных (однородных). В частности, это наполнение персонажами дома, саней или — что ближе к исходному смыслу — брюха какого-нибудь животного или существа вроде Глиняного паренька (по В. Я. Проппу, соответственно типы IX, VI, II, IV, V). Но образующееся целое всегда распадается, оказывается мнимым (иногда вся цепь — плод воображения персонажа). Создание цепи, приводящее к «веселой катастрофе», в этом смысле — **антипод мифологического акта творения**. Отсюда понятно существование нескольких типов сюжетов, специально изображающих неправильное с самого начала создание цепи, т. е. имеющих в центре фигуру дурака (ряда глупцов) или плута (II, IV, X типы, отчасти IX тип), а также кумулятивных диалогов, в которых связи между предметами или действиями, составляющими цепь, непонятны только одной стороне, а именно спрашивающему (XI тип).

Подчеркивая архаичность «нанизывания» как формы мышления и языка, В. Я. Пропп отметил, что сказка «показывает уже и некоторое преодоление этой стадии», «ее художественное использование в юмористических формах и целях». Источник комического здесь, как видно, мнимый характер целей персонажа и — в итоге — его действий, что объясняет тяготение к игровому стилю (предельное выражение «формульные» кумулятивные сказки).

Если циклический сюжет утверждает закон как Начало и Конец бытия, то кумулятивный **такую же роль** приписывает случаю. Первый тип архаического сюжета изображает предустановленное единство мирообразующих начал и их временно нарушаемое равновесие. Все связи мира даны сразу: поэтому ни одно событие не может в строгом смысле быть ни причиной, ни следствием, ни ре-

зультатом вполне самостоятельной инициативы персонажа. Зато поступок героя безусловен и бесспорен. Второй тип архаического литературного сюжета исходит из эмпирического многообразия мира, отсутствия в нем предустановленных связей. Единство возникает временно, благодаря случаю и инициативе героя. Поэтому любое событие может стать Началом-причиной. Но действие персонажа направлено на мнимые цели, создает кажущийся порядок и оценка его строится на различии внутренней и внешней точек зрения (53).

Вопросы и задания

1. В чем своеобразии постановки проблемы кумуляции в данной работе по сравнению с «Кумулятивной сказкой» В.Я. Проппа?
2. Как определяется Н.Д. Тмарченко кумулятивный тип сюжета в отличии от циклического? Встречали ли вы в прочитанных вами работах об истории сюжета такую или в чем-то близкую к ней постановку вопроса?
3. В чем перекликается и в чем расходится предложенная здесь концепция с работой Ю.М. Лотмана «Происхождение сюжета в типологическом освещении»?
4. В чем состоит, по Н.Д. Тмарченко, содержательность кумулятивного типа сюжета? Попытайтесь вскрыть эту содержательность на основе анализа какой-либо кумулятивной сказки.
5. Какие исторические корни кумулятивной и циклической сюжетных схем освещены в данной работе?
6. Прочитанная вами работа имеет подзаголовок «К постановке проблемы». Знаете ли вы работы, в которых проблема исторических типов сюжета была развита или рассмотрена иначе, чем в данной работе?

Л. Е. ПИНСКИЙ

СЮЖЕТ «ДОН КИХОТА» И КОНЕЦ РЕАЛИЗМА ВОЗРОЖДЕНИЯ¹

1. Сюжет-фабула и сюжет-ситуация

В ряду творцов так называемых вечных образов автор «Дон Кихота» занимает совершенно особое место.

Задолго до Эсхила у греков, а также у других народов бытовали сказания о титане, противнике богов, похитителе (149) огня, терпящем муки за свой проступок, — основные фабульные мотивы мифа, герой которого благодаря гениальному художественному

¹ Пинский Л. Е. Ренессанс. Барокко. Просвещение. — М., 2002. — С. 149—157.

истолкованию Эсхила стал для потомства символом тираноборческого, свободолюбивого духа, символом человеческого прогресса. Тема рыцаря-соблазнителя и его похождения, как и мотив дерзкого приглашения мертвеца (или статуи) на ужин, была широко известна в средневековом театре и поэзии еще до того, как они слились в испанской легенде о доне Хуане де Тенорио, послужившей источником для «Севильского озорника» Тирсо де Молины, первой литературной обработки знаменитого сюжета о Дон Жуане. Творцы образа Фауста также исходят из уже известной истории, зафиксированной в народной книге (а с XVII века и в ярмарочном театре), из анонимного, ничейного, «всеобщего» сюжета, где художнику принадлежат только трактовка центрального образа и вспомогательные мотивы, а не основа фабулы.

Сервантесу, напротив, всецело принадлежит сама фабула его произведения, как и связанная с ней тема. Трагикомическая история бедного идалго, возомнившего, что он — герой, призванный возродить странствующее рыцарство, дабы помогать беззащитным, мстить за обиженных и карать вероломных, не имеет ни фольклорных, ни книжных источников. После множества исследований удалось найти всего лишь два незначительных произведения, внешне напоминающих фабулу «Дон Кихота». В одной анонимной интермедии, напечатанной при жизни Сервантеса, выведен молодой крестьянин Бартоло, рехнувшийся от чтения романсов; вообразив себя героем одного из них, он отправляется совершать подвиги и по пути ввязывается в драку с пастухом, которого принимает за похитителя красавиц. Избитый пастухом, он, подобно Дон Кихоту, винит во всем свою лошадь и продолжает бредить стихами из романсов. Родственники увозят (150) Бартоло домой, а его сосед, подобно ключнице Дон Кихота, проклиная все романсы на свете. Затем в шестьдесят четвертой новелле Ф. Саккетти рассказывается о флорентийском ткаче, старом Аньоло, который, сопровождая горожан на турнир, решил там блеснуть своим искусством на тощей кляче, «сущем олицетворении голода», нанятой им у красильщика. Друзья, при которых он играет роль шута, надели ему на голову шлем, дали в руки копье, а лошади засунули под хвост чертополох, и та, взбесившись, сбросила седока в грязь. Доставленный домой Аньоло вступает в перебранку с женой, которая ему доказывает, что ткачу подобает знать свою шерсть, а не думать о турнирах. Мораль новеллы — жены часто бывают умнее своих мужей.

Была ли Сервантесу известна новелла Саккетти? Датировка интермедии также неясна. Она помещена среди других пьес в одном сборнике 1611 или 1612 года, а первая часть «Дон Кихота» напечатана еще в 1605 году. Если даже допустить вместе с известным историком испанской литературы Р. Менендесом Пидалем, что «Интермедия о романсах» относится к 90-м годам XVI века и

сыграла роль в замысле «Дон Кихота», ясно, что она самое большее может быть соотнесена с начальными пятью главами романа (первый выезд героя без Санчо Пансы), которые, взятые вне целого, еще в основном не выходят за пределы насмешки над увлечением рыцарскими романами. Новелла Саккетти напоминает семьдесят первую главу второй части романа Сервантеса — проделку мальчишек над Росинантом и ослом Санчо при въезде героев в Барселону. Но в обоих случаях образ ламанчского рыцаря не имеет ничего общего с «прототипами», выдвинутыми новейшей критикой. Характер Дон Кихота сказывается прежде (151) всего в том, что он неизменно верен своей мании, несмотря на многократные поражения, тогда как для тех рыцарство — всего лишь временная блажь. Без серии приключений, без «многочленной» композиции романа еще нет фабулы о герое-энтузиасте, упорно игнорирующем опыт жизни, — в авантюрном построении «Дон Кихота» отражается масштаб героического характера, как и существо донкихотской темы.

Сравнивая генезис образа Дон Кихота с другими «вечными» образами, важно установить, что фабула Сервантеса не опирается на какой-либо *широко известный* мотив, вошедший в религиозное, моральное или художественное сознание аудитории. Случайный, вряд ли запомнившийся анекдот Саккетти или автора интермедии никак не может умалить роль Сервантеса как творца своей фабулы.

Еще показательнее это различие при сравнении дальнейшей судьбы уже введенных в литературный обиход «вечных» тем. В последующих разработках сюжетов Прометея, Дон Жуана или Фауста творческая самостоятельность художника сказывается в предпочтении, отдаваемом отдельным мотивам легенды, в новых эпизодах и самостоятельных истолкованиях всего сюжета, но «фактическая» основа остается неизменной, сохраняя при всех вариациях известную связь с первоначальной версией и ее специфическими мотивами (похищение огня, вызов статуи мужа, договор с бесом). Любопытно, что Байрон, у которого от легенды об испанском соблазнителе осталась лишь тень, еще допускал — в шутку — возможность «ада» как развязки для оставшейся незаконченной поэмы. Связь с первоосновой фабулы в различных «Прометеях», «Дон Жуанах», «Фаустах» внешне обнаруживается и в обязательном сохранении имени центрального героя, а также, хотя и не столь строго, других персонажей сказания (152).

Напротив, ни в одном из романов, родственных по духу «Дон Кихоту», не повторяются его фабульные мотивы. Ни один из последующих донкихотов не зачитывается до безумия рыцарскими романами, не принимает ветряных мельниц за великанов и не поражает стадо баранов — вообще не повторяет ни один из подвигов Рыцаря Печального образа. Новые донкихоты не отождеств-

ляются в сознании читателя с идальго из Ламанчи и не носят поэтому его имени. Они лишь соотнесены с персонажем знаменитого романа как с нормой «донкихотства», и в силу этого герой Сервантеса стал нарицательным образом именно как герой одного определенного романа. После всех бесчисленных Прометеев, Дон Жуанов, Фаустов и столь разнообразных интерпретаций этих сюжетов они уже не связываются в нашем представлении с каким-либо одним художественным памятником (хотя Мольер, Моцарт и Гёте затмили своих предшественников). Но — ограничиваясь примерами из английского романа XVIII века, — пастор Адамс у Филдинга и пастор Примроз у Голдсмита, коммодор Траньон у Смоллетта и дядя Тоби у Стерна имеют вполне определенный литературный адрес. Ассоциация у читателя здесь вполне четкая, так же как в обиходной речи при употреблении слова «донкихот».

Сюжет Прометея завешан античностью. Сюжеты Фауста и Дон Жуана, подготовленные Средними веками, возникают в конце XVI — начале XVII века, одновременно с «Дон Кихотом». Марло и Тирсо де Молина являются современниками Сервантеса. Но различие в генезисе «Трагической истории доктора Фауста» Марло и «Севильского озорника» Тирсо, с одной стороны, и «Дон Кихота Ламанчского» — с другой, связано с двумя фазами в истории развития европейской сюжетики. Это различие по-своему обнажает новаторскую роль Сервантеса как родоначальника романа Нового времени.

В сюжете, идущем от Эсхила, как и в тех, которые ввели в литературу Марло и Тирсо, мы пребываем на почве (153) устной легенды или книжного предания, на почве реального «факта» или условно наивного его восприятия как реального — в силу длительной художественной традиции, придавшей сюжету характер доподлинной «истории», а герою — достоверность невымышленного лица. Это сказание, противоречивое и загадочное, как бы не досказанное до конца, поражает воображение и манит творческую мысль. Каждый новый художник, отправляясь от одной и той же фабулы, но вводя новые сюжетные детали и психологические мотивы, достигает нового — в соответствии со своим временем и своими идейными позициями — освещения старой «истории». Мысль здесь непосредственно переходит от единичного к общечеловеческому, от факта к проблеме; основанием для обобщения при этом служит «классический», освященный традицией «реальный» (как в истории) характер факта.

Сюжеты Прометея, Дон Жуана и Фауста в этом смысле еще близки к сюжетам Софонисбы, Клеопатры, Медеи, Федры, Эдипа, Электры, Ифигении и т.п., необычайно популярным в драматургии XVI—XVIII веков. Художественное мышление здесь по методу родственно научному мышлению моралистов и филосо-

фов этого времени, которые строят обобщения и устанавливают законы для «человеческой природы» и для развития общества на классических «случаях», заимствованных у Плутарха или Плиния, либо на единичных примерах из современной истории. При замечательной живости, глубине и остроумии мысли в целом (вспомним хотя бы «Опыты» Монтеня) подобный метод аргументации всегда имеет оттенок академизма и наивной книжности из-за переоценки значения отдельного факта (к тому же обычно некритически воспринятого из «авторитетного» источника). Примеры заимствуются также из Библии или из античной мифологии, условно приравненной к античной истории. Можно подумать, что скептические моралисты и трезвые историки (154) вроде Монтеня или Макиавелли верят в эти «истории» не меньше, чем Дон Кихот — в фантастические вымыслы рыцарских романов.

В основе цикла произведений прометеевской темы или других классических тем лежит *сюжет-фабула*. В основе произведений, соотносимых с «Дон Кихотом», лежит *сюжет-ситуация*. Здесь уже нет тождества героя и фактов его истории, за которой стоит легенда; каждый из последующих донкихотов отличается от героя Сервантеса и по интересам, и по характеру, и по судьбе. Фабула и ее герой — всецело создания художественного вымысла. Неотделимые от данного произведения, от неповторимой концепции писателя, они составляют неотчуждаемую авторскую «собственность». («Для меня одного родился Дон Кихот», — заявляет Сервантес.) Но при всем своеобразии фабульной стороны этих произведений, так же как героев и идей автора, ощущается родственность изображаемого положения — «донкихотского» отношения героя к действительности.

В силу этого и сама фабула отходит на второй план, становясь как бы примером, иллюстрацией, одним из возможных вариантов возрождающегося и повторяющегося «донкихотского положения». Уже в романе Сервантеса среди многочисленных подвигов героя нет ни одного, с которым, предпочтительно перед остальными, безусловно связывался бы его образ у всех читателей. На вопрос самого Дон Кихота во второй части: «какие из подвигов моих наипаче восславляются?» — бакалавр Самсон Караско отвечает, что существуют разные мнения: одни предпочитают приключение с ветряными мельницами, другие — с сукновальнями, третьи — со стадами баранов, четвертые — освобождение каторжников и т.д. — «ибо разные у людей вкусы» (155).

Ситуация здесь стоит как основное за различными донкихотскими «историями» и даже за всей историей Дон Кихота в целом, которая открыла серию аналогичных образов в европейской литературе.

В этом смысле «Дон Кихот» Сервантеса возвещает художественный метод Нового времени. «Образовательный роман», «роман

карьеру», «роман о художнике», «роман о лишнем человеке» и т.д. также строятся на особой в каждом произведении фабуле, с особыми героями, развивая некий общий сюжет-ситуацию. Среди знаменитых образов реализма Возрождения по характеру литературных откликов и внелитературной славы к «Дон Кихоту» близок шекспировский «Гамлет». Для «гамлетовской» ситуации также не требуется ни придворной среды, ни мести за отца или другого повторения мотивов трагедии Шекспира (ср. «Гамлет Шигровского уезда» Тургенева).

Сюжет-фабула господствует в средневековой литературе. В основе эпического памятника лежит действительный исторический факт или легенда, точнее — исторический факт в легендарном преломлении. Средневековая летопись, насыщенная легендой, и средневековая поэзия равно пользуются «достоверным» материалом (например, «История Карла Великого и Роланда» Псевдо-Тюрпина и поэмы о Роланде). Правда, образованный средневековый читатель различает между историко-эпическими сюжетами каролингского цикла и сказочно-романическими бретонского (первые — «правдивы и важны», вторые — «лживы, но приятны»), но и рыцарский роман опирается на показания «историков» и «очевидцев». Латинская «История королей Британии» Гальфрида Монмута послужила источником для романов «Круглого стола»; жизнеописание Александра, якобы составленное его другом Калисфеном, и свидетельство «троянца» Дарета, «участника Троянской войны» — а потому «более достоверного» источника, чем Гомер, — для романов античного цикла (156). В дальнейшем по мере романизации эпических сюжетов стирается грань между «материей» каролингской и бретонской. Многочисленные версии и переработки (а иногда всего лишь переложения и переводы с других языков) сюжетов о Роланде или Гильоме д'Оранж, о Зигфриде или Дитрихе Бернском, о Сиде или Семи Инфантах Лары, о Ланселоте или Тристане, расходясь в отдельных мотивах и в трактовке целого, оставляют неизменными имена героев и ядро фабулы, благодаря чему сюжет сохраняет подобие действительной «истории». Здесь тот же метод, что и в мистериях, мираклях или живописи на священные сюжеты, где творческий домысел, художественная фикция касаются лишь деталей — хотя тем самым часто тона и даже существа ситуации! — но не основы события, за которым стоит библейский источник или легенда. С другой стороны, позднейшее стремление к циклизации эпических и куртуазных сюжетов, к их упорядочению и устранению возникших противоречий показывает, что наивно-реалистическое восприятие фабулы в большой мере сохраняется даже тогда, когда уже пошатнулась «вера к вымыслам чудесным».

Переходный — и завершающий и основополагающий — характер литературы Возрождения обнаруживается также в природе ее

сюжетики, особенно в произведениях высокого повествовательного жанра (157).

Вопросы и задания

1. Какие две фазы в развитии европейской сюжетики выделяет Л. Е. Пинский?
2. В чем состоит особенность сюжета-фабулы и в литературе какого времени этот сюжет господствует?
3. В чем своеобразие сюжета-ситуации, по Пинскому? Покажите на конкретных примерах из романа Сервантеса, как фабула в нем отходит на второй план перед повторяющейся донкихотовской ситуацией?
4. Как Пинский связывает сюжет с позицией героя и что дает такая постановка вопроса для решения проблемы?
5. Какую роль сыграл сюжет-ситуация в последующей европейской литературе, по Пинскому? Покажите это на конкретных произведениях.
6. Попробуйте интерпретировать сюжет-фабулу и сюжет-ситуацию с точки зрения исторической поэтики. С какими двумя этапами в истории сюжета, упомянутыми в «Поэтике сюжетов» А. Н. Веселовского, соотносимы сюжет-фабула и сюжет-ситуация?

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ТЕКСТАМ

1. Определите тип сюжета и проанализируйте его особенности.

Камрусеп¹ освобождает природу

Большая река свой проток связала.

И рыба в воде стала связана.

Горы высокие связаны.

Долы глубокие связаны.

Пастбище Бога Грозы связано.

И чистая веревка связана.

Крылья орла связаны.

Бородатые змеи кругом связаны.

Под священным деревом эя звери связаны.

Леопард на месте, что ему, могучему, пристало, связан.

Волк в вышине связан.

Лев у подножия горы связан.

Антилопа в степи связана.

Молоко антилопы связано.

Трон Богини-Защитницы связан.

И это богиня Иштар сказала божеству Малия.

Божество Малия это сказало богу Пирве.

¹ Камрусеп (букв. Дух Камру — Пчелиного роя) — высшее женское божество пантеона хеттов и палайцев.

Бог Пирва сказал это богине Камрусепе.
Камрусепе запрягла свою колесницу и отправилась к
большой реке.

И заговорила Камрусепе большую реку.
И в воде рыбу она заговорила.
Большая река течение свое отпустила.
Рыбу она отпустила.

Горы высокие она отпустила.
Долины глубокие она отпустила.
Пастбища Бога Грозы она освободила.
И чистую веревку развязала.
Крылья орла развязала.
Бородатых змей кругом развязала.
Под деревом зя зверей она отпустила.
Леопарда на месте, приставшем могучему, она отпустила.
Волка в вышине она отпустила.
Льва у подножия она отпустила.
Антилопу в степи она отпустила.
Молоко антилопы она освободила.
Богини-Защитницы трон она развязала.

(Хеттский заговор, XVII—XVI вв. до н.э.; пер. Вяч. Вс. Иванова)

2. Определите тип сюжета и его своеобразие в русской сказке «Жадная старуха» из сборника А. Н. Афанасьева.

«Жил старик со старухой; пошел в лес дрова рубить. Сыскал старое дерево, поднял топор и стал рубить. Говорит ему дерево: “Не руби меня, мужичок! Что тебе надо, все сделаю”. — “Ну, сделай, чтобы я богат был”. — “Ладно; ступай домой, всего у тебя вдоволь будет”. Воротился старик домой — изба новая, словно чаша полная, денег куры не клюют, хлеба на десятки лет хватит, а что коров, лошадей, овец — в три дня не сосчитать! “Ах, старик, откуда все это?” — спрашивает старуха. — “Да вот, жена, я такое дерево нашел — что ни пожелаю, то и делает”.

Пожили с месяц; приелось старухе богатое житье, говорит старику: “Хоть живем мы богато, да что в том толку, коли нас люди не почитают! Захочет бурмистр, и тебя и меня на работу погонит; а придерется, так и палками накажет. Ступай к дереву, проси, чтоб ты бурмистром был”. Взял старик топор, пошел к дереву и хочет под самый корень рубить. “Что тебе надо?” — спрашивает дерево. — “Сделай, чтобы я бурмистром был”. — “Хорошо, ступай с Богом!”

Воротился домой, а его уж солдаты дожидают: “Где ты, — закричали, — старый черт, шатаешься? Отводи скорей нам квартиру, да чтоб хорошая была. Ну-ну, поворачивайся!” А сами тесачами его по горбу да по горбу. Видит старуха, что и бурмистру не всегда честь, и говорит старику: “Что за корысть быть бурмистровой женою! Вот тебя солдаты прибили, а уж о барыне и говорить нечего: что захочет, то и делает. Ступай-ка ты к дереву, да проси, чтоб сделало тебя барином, а меня барыней”.

Взял старик топор, пошел к дереву и хочет опять рубить; дерево спрашивает: “Что тебе надо, старичок?” — “Сделай меня барином, а старуху барыней”. — “Хорошо, ступай с Богом!” Пожила старуха в барстве, захотелось ей большего, говорит старику: “Что за корысть, что я барыня! Вот кабы ты был полковником, а я полковницей — иное дело, все бы нам завидовали”.

Погнала старика снова к дереву; взял он топор, пришел и собирается рубить. Спрашивает его дерево: “Что тебе надобно?” — “Сделай меня полковником, а старуху полковницей”. — “Хорошо, ступай с Богом!” Воротился старик домой, а его полковником пожаловали.

Прошло несколько времени, говорит ему старуха: “Велико ли дело полковник! Генерал захочет, под арест посадит. Ступай к дереву, проси, чтобы сделало тебя генералом, а меня генеральшею”. Пошел старик к дереву, хочет топором рубить. “Что тебе надобно?” — спрашивает дерево. “Сделай меня генералом, а старуху генеральшею”. — “Хорошо, иди с Богом!” Воротился старик домой, а его в генералы произвели.

Опять прошло несколько времени, наскучило старухе быть генеральшею, говорит она старику: “Велико ли дело — генерал! Государь захочет, в Сибирь сошлет. Ступай к дереву, проси, чтобы сделало тебя царем, а меня царицею”. Пришел старик к дереву, хочет топором рубить. “Что тебе надобно?” — спрашивает дерево. — “Сделай меня царем, а старуху царицею”. — “Хорошо, иди с богом!” Воротился старик домой, а за ним уж послы приехали: “Государь-де помер, тебя на его место выбрали”.

Не много пришлось старику со старухой пошарствовать; показалось старухе мало быть царицею, позвала старика и говорит ему: “Велико ли дело — царь! Бог захочет, смерть найдет и запрячут тебя в сырую землю. Ступай-ка ты к дереву да проси, чтобы сделало нас богами”.

Пошел старик к дереву. Как услышало оно эти безумные речи, зашумело листьями и в ответ старику молвило: “Будь же ты медведем, а твоя жена медведицей”. В ту же минуту старик обратился медведем, а старуха медведицей, и побежали в лес».

3. Какие особенности архаического повествования и сюжета вы можете увидеть в древнем тексте из Малой Азии «Луна, упавшая с неба»? Как названа подобная особенность в исследованиях, посвященных гомеровскому эпосу?

«Вот как это было.

Бог Луны упал сверху с неба. И упал он на рыночную площадь. И Луны в небе никто не мог видеть. Но Бога Луны внизу увидел Бог Грозы. Тогда за Богом Луны вослед Бог Грозы пустил дождь, и ливни пустил он вослед за ним. Охватил его, Бога Грозы, страх, охватил его ужас.

Она шла, богиня Хабантали. Тогда она к Богу Грозы подошла. И она его завораживала, но только тщетно.

А богиня, Царица Цифури — Камрусеп, посмотрела вниз, увидела с неба, что упало. И она сказала так: “Это Бог Луны упал с неба. И упал он на рыночную площадь”.

Увидел его Бог Грозы. Тогда за ним вослед он пустил дожди, и ливни пустил он вослед за ним, и ветры пустил он вослед за ним. Охватил его страх, охватил его ужас.

Она шла, богиня Хабантали. Тогда она к Богу Грозы подошла. И она его завороживала, но только тщетно». И Богу грозы Царица Цифури — Камрусепе говорила:

“Что же это ты делаешь?” Тогда богиня, Царица Цифури — Камрусепе, за ним сама пошла следом. Отвечал Бог Грозы: “Вот что я делаю: с гор и со скал перунов и дожди я пускаю”.

“Так это ты так ревешь?” — спросила Цифури-Камрусепе, и она сказала: “Пусть они уйдут, страх и ужас, пусть будут они внутри”.

И Бог Грозы вернул Бога Луны на небо. Он сделал это, хотя он и боялся.

Но хоть он и боялся, он родил его заново, Бог Грозы. И сделал так он, что Земля опять осветилась.

Табарна-царь пусть живет.

Пусть живет Табарна-царь» (пер. Вяч. Вс. Иванова)

4. Определите тип сюжета. Назовите по возможности все особенности данного типа сюжета. Как они проявились в этом библейском рассказе? Расскажите, что вы знаете об этом типе сюжета и какое место он занимает в истории поэтики?

«В начале сотворил Бог небо и землю.

Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною; и Дух Божий носился над водою.

И сказал Бог: да будет свет. И стал свет.

И увидел Бог свет, что он хорош; и отделил Бог свет от тьмы.

И назвал Бог свет днем, а тьму ночью. И был вечер, и было утро: день один.

И сказал Бог: да будет твердь посреди воды, и да отделяет она воду от воды.

И создал Бог твердь; и отделил воду, которая под твердью, от воды, которая над твердью. И стало так.

И назвал Бог твердь небом. И был вечер, и было утро: день второй.

И сказал Бог: да соберется вода, которая под небом, в одно место, и да явится суша. И стало так.

И назвал Бог сушу землею, а собрание вод назвал морями. И увидел Бог, что *это* хорошо.

И сказал Бог: да произрастит земля зелень, траву, сеющую семя, дерево плодовитое, приносящее по роду своему плод, в котором семя его на земле. И стало так.

И произвела земля зелень, траву, сеющую семя по роду ее, и дерево, приносящее плод, в котором семя его по роду его. И увидел Бог, что *это* хорошо.

И был вечер, и было утро: день третий.

И сказал Бог: да будут светила на тверди небесной, для отделения дня от ночи, и для знамений, и времен, и дней, и годов;

И да будут они светильниками на тверди небесной, чтобы светить на землю. И стало так.

И создал Бог два светила великие: светило большее, для управления днем, и светило меньшее, для управления ночью, и звезды;

И поставил их Бог на тверди небесной, чтобы светить на землю, И управлять днем и ночью, и отделять свет от тьмы. И увидел Бог, что *это* хорошо.

И был вечер, и было утро: день четвертый.

И сказал Бог: да произведет вода пресмыкающихся, душу живую; и птицы да полетят над землею, по тверди небесной.

И сотворил Бог рыб больших и всякую душу животных пресмыкающихся, которых произвела вода, по роду их, и всякую птицу пернатую по роду ее. И увидел Бог, что *это* хорошо.

И благословил их Бог, говоря: плодитесь и размножайтесь, и наполняйте воды в морях, и птицы да размножаются на земле.

И был вечер, и было утро: день пятый.

И сказал Бог: да произведет земля душу живую по роду ее, скотов, и гадов, и зверей земных по роду их. И стало так.

И создал Бог зверей земных по роду их, и скот по роду его, и всех гадов земных по роду их. И увидел Бог, что *это* хорошо.

И сказал Бог: сотворим человека по образу Нашему, по подобию Нашему; и да владычествуют они над рыбами морскими, и над птицами небесными, и над скотом, и над всею землею, и над всеми гадами, пресмыкающимися по земле.

И сотворил Бог человека по образу Своему, по образу Божию сотворил его; мужчину и женщину сотворил их.

И благословил их Бог, и сказал им Бог: плодитесь и размножайтесь, и наполняйте землю, и обладайте ею, и владычествуйте над рыбами морскими, и над птицами небесными, и над всяким животным, пресмыкающимся по земле.

И сказал Бог: вот, Я дал вам всякую траву, сеющею семя, какая есть на всей земле, и всякое дерево, у которого плод древесный, сеющий семя: вам *сие* будет в пищу;

А всем зверям земным, и всем птицам небесным, и всякому пресмыкающемуся по земле, в котором душа живая, *дал* Я всю зелень травную в пищу. И стало так.

И увидел Бог все, что Он создал, и вот, хорошо весьма. И был вечер, и было утро: день шестый.

Так совершенны небо и земля и все воинство их.

И совершил Бог к седьмому дню дела Свои, которые Он делал, и почил в день седьмый от 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.

[Конец первой главы в Пятикнижии, а в христианской Библии 1, 3 второй главы книги Бытия.]

Вот происхождение неба и земли, при сотворении их, в то время, когда Господь Бог создал землю и небо,

И всякий полевой кустарник, которого еще не было на земле, и всякую полевую траву, которая еще не росла; ибо Господь Бог не посылал дождя на землю, и не было человека для возделывания земли;

Но пар поднимался с земли, и орошал все лице земли.

И создал Господь Бог человека из праха земного, и вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душою живою.

И насадил Господь Бог рай в Эдеме на востоке; и поместил там человека, которого создал.

И произрастил Господь Бог из земли всякое дерево, приятное на вид и хорошее для пищи, и дерево жизни посреди рая, и дерево познания добра и зла».

5. Проанализируйте особенности сюжета 4-го дана из «Исэ-моногатари», японской повести начала X в.

«В давние времена, на пятой улице восточной части города, во флигеле дворца, где проживала императрица-мать, жила одна дама. Ее навещал, не относясь сперва серьезно, кавалер, и вот, когда устремления его сердца стали уже глубокими, она в десятых числах января куда-то скрылась.

Хотя и узнал он, где она живет, но так как недоступным ему то место было, снова он в отчаянии предался горьким думам.

На следующий год — в том же январе, когда в цвету полном были сливы, минувший вспомнив год, ко флигелю тому пришел он: смотрит так, взглянет иначе — не похоже ничем на прошлый год. Слезы полились, поник на грубый пол дощатой галереи кавалер и пробыл там, доколе не склоняться стал месяц; в тоске любовной о минувшем он так сложил:

Луна... Иль нет ее?
Весна... Иль это все не та же,
не прежняя весна?
Лишь я один
все тот же, что и раньше, но...

Так сложил он и, когда забрезжил рассвет, в слезах домой вернулся»
(пер. Н. И. Конрада).

IV. ЛИТЕРАТУРНЫЕ РОДЫ И ЖАНРЫ

А. Н. ВЕСЕЛОВСКИЙ

ТРИ ГЛАВЫ ИЗ «ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ»¹

Синкретизм древнейшей поэзии и начало дифференциации поэтических родов

<...> Преобладание ритмическо-мелодического начала в составе древнего синкретизма, уделяя тексту лишь служебную роль, указывает на такую стадию развития языка, когда он еще не владел всеми своими средствами, и эмоциональный элемент в нем был сильнее содержательного, требующего для своего выражения развитого сколько-нибудь синтаксиса, что предполагает в свою очередь бо́льшую сложность духовных и материальных интересов. Когда эта эволюция совершится, восклицание и незначущая фраза, повторяющаяся без разбора и понимания, как опора напева, обратятся в нечто более цельное, в действительный текст, эмбрион поэтического; новые синкретические формы вырастут из среды старых, некоторое время уживаясь с ними либо их устраняя. Содержание станет разнообразнее в соответствии с дифференциацией бытовых отношений, а когда у народа явится и отдельная память прошлого, создастся и поэтическое предание, чередуясь со старой импровизацией; песня станет переходить из рода в род, от одной народности к другой не только как мелодия, но как сам по себе интересующий текст (206).

Развитие началось, вероятно, на почве хорового начала. В составе хора запевало обыкновенно зачинал, вел песню, на которую хор отвечал, вторя его словам. При появлении связного текста роль запевалы-корифея должна была усиливаться, участие хора сократиться; он не мог более повторять всей песни, как прежде повторял фразу, а подхватывал какой-нибудь стих, подпевал, восклицал; на его долю выпало то, что мы называем теперь *refrain*’ом, песня в руках главного певца. Это требовало некоторого умения, выработки, личного дара; импровизация уступала ме-

¹ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — Л., 1940. — С. 206—207, 211—213, 255—261, 266—275.

сто практике, которую мы уже можем назвать художественною; она начинает создавать предание. В малайской хоровой поэзии песни их *tempore* уже чередуются с тщательно отделанными речитативами, которые произносятся главным образом при народных празднествах. Из запевалы вышел певец: он владеет словом, у него свои песни и мелодии; на Андаманах считается недозволенным пользоваться мелодией, сложенною другим лицом, тем более усопшим. С этим новшеством певец соединяет и репертуар древнего хора: индийские певцы, занзибарские носильщики, о которых говорит Томсон, действуют единолично, самостоятельно, рассказывают и поют, и пляшут, отбивая такт руками, и жестикулируют, действуют.

Момент «действия», вторящий содержанию хоровой игры, впоследствии и словам текста, уже встречался нам на пути; далее мы обратим внимание на специальные проявления этого мимического начала.

Движения пляски не безразличны, а содержательны по отношению к целому, выражают орхестически его сюжет. Такие пляски отбиваются часто без сопровождающего их текста; они могли сохраниться из той далекой поры хоризма, когда ритмическое начало брало верх над остальными, и далее развиваться до пантомимы.

Рядом с одним хором нередко выступают два, содействующих друг другу, перепевающих. Таковы хоры негритянок, приветствовавшие Мунго-Парка, похоронные хоры австралиек. Эта двойственность развила принцип перепевов, вопросов и ответов, популярный в поэзии некультурных народов: на островах Самоа так перепеваются за работой, на гребле, на прогулке, нередко издеваясь над неприятными людьми и т. п.; порой какая-нибудь старуха станет позорить воина, известного своей храбростью, он приходит в негодование, отвечает, хор поддерживает его, восхваляя. Из этого хорового чередования вышло амебейное пение отдельных певцов, до сих пор держащееся в европейском народно-песенном обиходе. Импровизация кафров принимает форму вопросов и ответов, чередующихся между мужчинами и женщинами; у маорисов девушки и молодые люди перепеваются строфами любовного содержания, с поддержкой и под пляску хора <...> (207).

<...> *Календарный обряд* обнял опросы быта и занятия и надежды, овладел и хорическою песней — игрой. Когда простейшее анимистическое мирозерцание вышло к более определенным представлениям божества и образам мифа, обряд принял более устойчивые формы *культа*, и это развитие отразилось на прочности хорового действия: явились религиозные игры, в которых элемент моления и жертвы поддерживался символическою мимикой, значение которой мы знаем. Таких религиозных плясок много у

североамериканских индейцев: змеиная пляска, пляска духов и т. п. Ряжение зверями, маски и соответствующие игры пришлись в уровень с тотемистическими верованиями: действующие лица австралийской или африканской религиозной драмы могли в самом деле представляться богами, типически осуществлявшими то, о чем их молили; драма была заговором в лицах. И в то же время развитие мифа должно было отразиться на характере поэтического текста, выделявшегося из первоначального хорового синкретизма, где он играл служебную роль: обособлялись внутри и вне хорового состава песни с содержанием древних поверий, песни о родовых преданиях, которые мимируют, на которые ссылаются, как на исторические памяти.

Вне календаря остались такие песни, как похоронные, переходившие, впрочем, в виде поминальных и в годичную обрядовую очередь. У многих народов Азии и Африки, Америки и Полинезии погребальные песни поются и пляшутся хором; элемент сетования соединяется с похвалой умершему и типическими вопросами: Зачем ты покинул нас? Не угождали ли мы тебе, не во всем ли был у тебя достаток и т. д. «Увы, увy, умер мой хозяин! — поют на Сандвичевых островах, — не стало моего господина и друга. А был он мне другом в пору голода и засухи, в бурю и непогоду. Удалился он, увy! Никогда не увижу я его более». Так причитают и в Австралии, хором, с тем же припевом: (молодые женщины) «Мой юный брат! (старухи) Мой юный брат! (вместе) Никогда более не увижу я его». У племени Yurana (на реке Shing), хоронящего своих покойников в домах, певец, с трубой в руках, ходит вдоль и поперек жилья мимо домашних гробниц и тянет бесконечную песню, каждый стих которой длится, по крайней мере, минуту, чтоб повториться вновь.

Вне обряда остались гимнастические игры, маршевые песни, наконец хоровые и амебейные песни за работой, с текстом развитым или эмоционального характера, часто с набором непонятных слов, лишь бы он отвечал очередным повторениям ударов и движений. Рабочие песни распространены повсюду, отвечая такту самых разнообразных производств (211).

<...> Песни не отвечают содержанию работы, но продолжают отвечать ее темпу; в сущности, это балладные песни; старофранцузское название для таких песен, *chansons de toile*, указывает на их происхождение. Они не создались при работе, а примкнули к ее такту и окрепли под его влиянием. Наоборот, хоровые песни с содержанием, отвечающим известному бытовому моменту и рабочему темпу, могут безразлично повторяться и вне вызвавших их условий. Так, по словам Стэнли, туземцы в Африке день-деньской тянули одну и ту же походную кантилену в чередовании запевалы и хора и с эмоциональным припевом: «Куда вы идете? — На войну. — Против кого? — Против Марамбо» и т. д.

В хоровой игре обрядового характера песня должна была быть крепче к ее содержанию, но и в обряде были свободные моменты, где старина скорей забывалась, и очищалось место нововведениям, не нарушавшим единства целого. Это уже начало разложения обрядового хора (212).

На этом мы покончим обозрение явлений поэтического синкретизма среди некультурных народностей. Перед нами прошли все его виды: древнейшие хоровые игры без текста и с зародышами текста, игры мимические, обрядовые и культовые хоры. Создалась пантомима с сюжетами бытового характера, вопросы и ответы выделили принцип диалога; собраны элементы драмы, но драмы еще нет. Она и не выйдет из обряда, а разовьется в непосредственной связи с культом. Условия такого развития впереди, пока выяснился один результат, богатый последствиями: из связи хора выделился его корифей, певец; он — носитель текста, речитатива, сочиняет пляску, в Австралии руководит пантомимой, сопровождая ее пояснительною песней; на Яве он читает *libretto*, содержание которого играющие воспроизводят жестами. На Яве он назовется *dalang*, у центральноамериканских индейцев *holpor* — церемониймейстер; это — единственный актер Фесписа. Порой он выступает и один, самостоятельно.

Те же хоровые песни мы встречаем и в народной поэзии культурных племен, еще бытующей либо сохранившейся в исторических воспоминаниях. Пели и плясали хором евреи и германцы, римляне и греки, пели, совершая обряды, торжествуя победу, идя в битву, на похоронах и свадьбах (213).

<...> Предложенный разбор некоторых выдающихся трудов, посвященных вопросам поэтики, выяснил положение дела: вопрос о генезисе поэтических родов остается по-прежнему смутным, ответы получились разноречивые. Если далее я пытаюсь предложить свой ответ, то, разумеется, под опасением прибавить одно гипотетическое построение к другим. Я обойду период восклицаний и бесформенных зародышей текста и начну с более развитых форм хорической поэзии.

Представим себе организацию хора: запевало-солист, он в центре действия, ведет главную партию, руководит остальными исполнителями. Ему принадлежит песня-сказ, речитатив, хор мимирует ее содержание молча либо поддерживает корифея повторяющимся лирическим припевом, вступает с ним в диалог, как, например, в дифирамбе Вакхилида. В греческом дифирамбе и пэане в известную пору его развития, как и в гимне Гераклу Архилоха, песню вчинал и вел <...> корифей. <...>

Итак: песня-речитатив, мимическое действо, припев и диалог; в началах драмы мы найдем все эти моменты, разнообразно выраженные, с тою же руководящею ролью певца-корифея. Мы видели, что австралийская пантомима сопровождалась песней

распорядителя-запевалы, пояснявшего ее содержание; на Яве в его руках *libretto*, исполнители выражают его суть жестами и движениями. Средневековые люди представляли себе в таких именно чертах исполнение классической драмы: кто-нибудь один, *recitator*, говорил диалогический текст за актеров, игравших молча. В рукописях Теренция встречается такая картинка: в небольшом домике сидит *recitator* Каллиопий, он высунулся из него с книгой в руках, перед ним скачут и жестикулируют четыре пестроодетых фигурки, в масках и остроконечных шляпах, древнем *pileus*, унаследованном нашими потешниками и клоунами от древних комиков. Отразилась ли в таком представлении драмы, как театра марионеток, память об исполнении трагедии и пантомимы императорской поры, с их разделением слова и мимики, или это (255) представление поддержано было народным игровым преданием? На испанской народной сцене *un músico* поет романс, и по мере того, как он поет, соответствующие лица выходят на сцену, выражая жестами сюжет песни.

Руководящая роль корифея удержалась и в тех случаях, когда хор участвовал в игре не только мимикой, но и словом. В греческой драме актер произносит иногда пролог, в индийской дирижер играет сам, вводит на сцену актеров, является истолкователем действия, как и в средневековой мистерии есть *evocator*, объясняющий публике, в каких обстоятельствах и почему действующие лица будут держать те или другие речи.

Все это — выродившиеся и развитые формы старых хоровых отношений; ими объясняются и следующие факты, в которых, к сожалению, не ясно распределение партий сказа и песни. В Нормандии песня заодно поется, сказывается и пляшется: *danser, dire et chanter*; граф de Bourmont наблюдал такой распорядок на одной свадьбе: молодые люди, пришедшие из города, пели и жестикулировали, крестьяне пели, скрестив руки и закрыв глаза; после каждого припева они наперед говорили, о чем будут петь в следующем куплете.

Позже формула *danser, dire et chanter* устраняется другой: *dire et chanter, singen und sagen*. Она знакома старофранцузскому и средневерхненемецкому литературным, не песенным, эпосам, не отвечая их изложению. Либо это архаистическое выражение, уцелевшее из хоровой поры и отвечавшее древней смене речитатива-сказа и припева, либо наследие единоличных певцов, которые сказывали и пели, захватывая порой и партию хора, *refrain*.

Когда партия солиста окрепла, и содержание или форма его речитативной песни возбуждала сама по себе общее сочувствие и интерес, она могла выделяться из рамок обрядового или необрядового хора, в котором сложилась, и исполняться вне его. Певец выступает самостоятельно, поет и сказывает и действует. В рассказе Сан-Галленского монаха лонгобардский жонглер поет сложен-

ную им песню и вместе с тем исполняет ее орхестически (*se rotando*) в присутствии Карла Великого. Может быть, мы в праве предположить в данном случае не народный тип, выродившийся из хорового обихода, а тип захожего фигляра, мима; позднейшие жонглеры соединяли песню и мимическую пляску еще и с профессией фокусника, вожака медведя и т.п. Но мы видели подобное же соединение на другой почве рядом с практикой хорового начала: так сказывают и поют и действуют единолично индийские певцы и носильщики в Занзибаре. У армян *tzoutzg* (*stoustg*) означало мимическую пляску на какую-нибудь историческую или мифологическую тему, под звуки хоровой песни, но у них был и певец-актер, *goussan* (отличный от *ergist'a*: певца, музыканта), представлявший такие же сюжеты, подпевая и (256) подыгрывая себе. Такого единоличного певца-актера, изображавшего типы и разыгрывавшего диалогические сценки, знали и Средние века: это *recitator* у *Galfredus de Vino salvo*, *contrafazen*, *remendador* провансальцев; не иное означает, быть может, и староверхненем. глосса: *einwigi: singulare certamen* — и *spectaculum=spil*. Отсюда развился литературный жанр драматического монолога: практика и поэтика индийского театра оформила его под названием *bhâna*; для Средних веков типом может служить *le Dit de l'herberie Rustebuef'a* (XIII век) и *Le franc archer de Bagnolet*.

В подробностях такой личный сказ-песня мог разнообразиться. Сказывали — пели и подыгрывали сами себе; в таких случаях певец сначала пел строфу, затем повторял ее мелодию на инструменте. Так до сих пор поют итальянские народные певцы, так пели, вероятно, и средневековые эпические песни. Бретонские и уэльские *lais*, в сущности, мелодии, исполнявшиеся на *rote'e*, слова служили как бы объяснительным к ним текстом; и теперь еще в Уэльсе мелодию играют на арфе, и певец импровизирует текст на музыкальную тему. Либо сказ и аккомпанемент распределены между разными лицами: сказывали французские *Chansons de geste*, и кто-нибудь подыгрывал на *symphonie*; жонглер подыгрывал трубадуру; то же было во Франции и в Германии. При таком исполнении получалась большая свобода для мимического действия; в жонглерском репертуаре такое распределение могло быть обычно: так действуют и наши скоморохи; у Понтана (в его диалоге *Antonius*) является *histrio personatus* и вместе с ним певец, которого он перебивает своими шутками; когда грузинские мествыре ходят вдвоем, один из них играет на гуде (род волынки), другой поет о подвигах своих соотечичей, о минувших бедствиях страны, рассказывает легенды, славит природу своей Карталинии, импровизирует приветствия слушателям, порой пляшет и паясничает и падает в грязь им на потеху. Греческие гилароды (=симоды) и магоды (= лизидоды) принадлежат к тому же типу: кто-нибудь подыгрывал, гиларод, в торжественной белой одежде, с золотым вен-

ком на голове, исполнял орхестически сцены серьезно-балладного содержания <...>, магод выступал в женском костюме, и сценки его — бытовые <...>: он мимировал неверных жен, сводень, человека навеселе, пришедшего на свидание с своею милою <...>. О Ливии Андронике, родоначальнике римской литературной драмы, говорят, что вначале он сам пел и мимировал действо, но, потеряв голос, разделил роли, предоставив себе лишь молчаливую игру.

До сих пор дело шло о выделении одного певца, уносившего с собою речитатив и вместе с ним предание хора: *dire et chanter*. Но мы предположили выше, что выделялись порой и два певца, что дихория создавала амебейность, антифонизм, до сих пор (257) дающий формы народной лирической песне. Амебейное начало обняло и гимнические агоны, и шуточные прения, и обмен загадок, и диалогические сценки. Вспомним мифы о состязании Аполлона и муз с тем или другим певцом (отразившие, как полагают, замену одного музыкального лада другим), потешные препирательства скоморохов у Горация <...>, жанр идиллии и эклоги, агоны греческой комедии, парное выступление комических типов в эпизодах у Плавта и в итальянской народной шутке; второго актера (*stupidus*) при главном в исполнении римских мимов, прения пастухов в старофранцузской мистерии, немецкое *Kranzsingen* и т. п. В амебейный репертуар входили и эпические сюжеты: в чередовании певцов, воспринимавших один другого, мог развиваться один и тот же песенный сюжет. Два варварских певца, прославлявших перед лицом Аттилы его победы и доблести, рассказ *Vidsid'a* о том, как он пел вдвоем со своим товарищем *Scilling'ом*, ничего не говорят о характере их исполнения; на некоторые соображения наводит диалогизм в эпических произведениях немецких шпильманов; но есть факты, свидетельствующие, что амебейный способ исполнения эпических песен существовал и еще существует в народной практике. К примерам, приведенным мною при другом случае, присоединю и следующие. Якутские былины — олонго пелись встарь несколькими лицами: один брал на себя рассказ (ход действия, описание местности и т. д. *libretto*), другой — роль доброго богатыря, третий — его соперника, остальные пели партии отца, жены, шаманов, духов и т. п. Теперь чаще случается, что один певец исполняет все партии. Я напомнил при другом случае индийскую легенду о *Kuça* и *Lava*, близнецах, сыновьях Ситы и Рамы, учениках Вальмики, которым он передал свою поэму, дабы они пели ее вдвоем. *Kuçilava* — профессиональный певец, рапсод, актер; *bharata*, из рода *Bharata'ов*, соединяет ту и другую профессию. Те и другие ходили партиями. *Kuçilava'ы* пели про деяния Рамы, сыновья которого были покровителями их корпорации, *bharata'ы* — о приключениях Пандавов. Сказывая, они распределяли между собою роли, отличали их костюмами и особыми при-

метаами; стало быть, сказывали амебейно, антифонически в связи эпоеи. Текст «Махабхараты» указывает на такое изложение: нет стихов, внешним образом связывающих одну речь со следующим ответом, а вне метра чередуются указания: такой-то, такая-то сказали. Не намекает ли такой распорядок на древность антифонизма как принципа эпического изложения? Так могли сказываться некоторые диалогические песни «Эдды». Замечу, кстати, что на одном барельефе (258) в Sanchi изображены kathakas, певцы, во время исполнения ими поэмы: у них в руках музыкальные инструменты, они движутся и принимают позы. Сцена при дворе султана Махмуда свидетельствует, что этот ансамбль уже разложился: Фирдоуси читает свое произведение, и чтение сопровождается музыкой и танцами.

Я рискну поставить вопрос: не упорядочил ли Солон или Гиппарх лишь старый прием сказа, когда обязал рапсодов эпоса так излагать гомеровские поэмы <...> чтобы один продолжал, где оставливался другой (Diog. Laert. I, 57, Ps. Plat. Hipp. 228b)? В таком случае это было бы не нововведение, а восстановление нарушавшегося, быть может, обычая.

В чередовании певцов отдельные песни свивались <...> в целое, <...>, в полные ряды <...> песен, сплетенных друг с другом <...>. Легенда о состязании Гомера и Гезиода, относящаяся ко времени императора Адриана, напоминает прения загадками и правилами житейской мудрости, какие до сих пор в ходу, например, на Кипре и в Германии отразилась в песнях и сказках и в диалогах стихотворной «Эдды»; но есть в этом памятнике и эпическая часть, только сведенная к игре остроумия, к находчивости, с которою певец досказывает фразу или положение, недосказанные в стихе соперника. Что всего лучше <...> смертным? — спрашивает Гезиод; не родиться, а родившись, скорее перейти врата Аида, отвечает на первый раз Гомер; во второй: лучшее — сознание меры. <...> «Спой мне не о том, что было, есть иль будет, а о чем-нибудь другом <...>»; — «Никогда звонко бегущие кони не будут разбивать колесниц у гробницы Зевса, состязаясь о победе» (гробницу Зевса предполагали на Крите; певец в это не верит). Из эпической части прения выбираю несколько примеров: (Гезиод) «Взяв в руки стрелы против пагубного рода гигантов, (Гомер) Иракл снял с плеч изогнутый лук»; (Гезиод) «Совершив трапезу, они в черном пепле собрали белые кости Диева умершего (Гомер) сына, отважного Сарпедона, богоравного» и т. п.

В такой амебейности, в подхватывании, обратившейся теперь в игру, но когда-то служившей и новообразованию <...> я искал объяснение некоторых явлений эпической стилистики. Пели попарно, сменяя друг друга, подхватывая стих или стихи, вступая в положение, о котором уже пел товарищ, и развивая его далее.

Песня слагалась в чередовании строф, разнообразно дополнявших друг друга, с повторением стихов и групп стихов, которые и становились исходным пунктом новых вариаций. Либо могли чередоваться таким же образом партии прозаического сказа и стиха, унаследованные из хоровой двойственности речитатива и припева, переживанием которой и является (259) сходное чередование в обиходе французской свадьбы. Следы первого исполнения я склонен приписать тем древним песням, манера которых сохранилась в приемах и изложении старофранцузских *Chansons de geste*, с их строфичностью и рядами *couplets similaires*; следы второго — в несколько загадочном *Aucassin et Nicolette*, с перебоем прозаических и стихотворных партий, то вступающих друг в друга, то последовательно развивающих нить действия. Я назвал этот памятник загадочным: его текст пелся и сказывался, как явствует из надписаний, не уясняющих вопроса: делалось ли это одним лицом (*or se cante*), или двумя, или несколькими: *or dient et cantent et fablent*. Последнее выражение можно понять как обобщение: так сказывают, поют (когда поют) певцы, жонглеры вообще.

Если строфичность и захватывающие, непосредственные повторения одних и тех же стихов и положений указывают на амейное, многоголосное исполнение, то песня единоличного певца — развитие хорового речитатива — должна обойтись без захватов такого рода, и ее бродячие повторения-формулы принадлежат к явлениям более позднего порядка, к установившимся в песенной практике общим местам эпического стиля. Сравните какой-нибудь эпизод «Песни о Роланде» со связным, словоохотливо-ширящимся изложением, например, русских и сербских былевых песен, и разница бросится в глаза. Я не решусь отнести ее всецело к различию первоначального исполнения, не отнесу лишь потому, что сравниваемые факты разделены временем, одни мы вычитываем из больших поэм, другие явились в поздних записях, и их стиль мог испытать ряд формальных изменений.

Гомерические поэмы не строфичны; строфичны некоторые песни стихотворной «Эдды», приписанные старым народным сказателям, *þulir*; между тем *þula*, означавшее род арфы, употребляется теперь в значении песни, ряда стихов без строфического деления; *lesa i þulu ok bulu* — читать, сказывать под арфу (употреблять о рифмованных и аллитерационных формулах); *þulja* — сказывать, читать, петь подряд, без интонации; петь — шептать, как произносятся заговоры, молитвы.

Мы снова пришли к вопросу, уже затронутому нами выше: об обособлении отдельных песен из воспитавшей их хоровой. На этот раз я имею в виду *форму, стиль* тех песен, которые, за неимением более подходящего названия, принято называть *лирико-эпическими*. В общих чертах определения все согласны: повествовательный

мотив, но в лирическом, (260) эмоциональном освещении. Сюда относят древнегреческие номы и гимны, те и другие вышедшие из хорового исполнения к единоличному; но сохранившиеся отрывки и образцы слишком немногочисленны и уже испытали личную, литературную обработку, почему и не показательны в нашем вопросе. В ту же категорию помещают и северные баллады и старофранцузские *chansons de toile*, *chansons d'histoire*; говорят и о лирико-эпическом характере «Калевалы». Все дело в том, как понимать, как формулировать лирический элемент этих песен, и чем первоначально он выразился. Знакомый нам состав хорической поэзии и типы современной балладной песни позволяют ответить на это теоретически. Эпическая часть — это канва действия, лирическое впечатление производят то тормозящие, то ускоряющие его захваты, возвращение к тем же положениям, повторение стихов. <...>

Refrain хора также переселялся в лирико-эпическую песню, как ритурнель, как настраивающий эмоциональный возглас <...>. Для той поры зарождения, какую мы себе представляем, нет еще унаследованного традицией стиля, нет эпического схематизма, нет типических положений, которые позднейшая эпика будет, вносить в изображение любого события, нет приравнения воспетого лица к условному типу героя, героизма и т. п. Песня ведется нервно, не в покойной связи, а в перебое эпизодов, с диалогом и обращениями и перечнем подвигов, если их подсказывает сюжет <...>. Не лишнее будет привести еще несколько образцов. Вот, например, песня (военная или похоронная) североамериканских индейцев: песня о поражении и надеждах, что новое поколение подрастет и выступит на смену побежденных.

«В тот день, когда наши воины полегли, полегли, — Я бился рядом с ними и прежде чем пал, — Чаял отомстить врагу, врагу!»

«В тот день, когда наши вожди были сражены, сражены, — Я бился лицом к лицу во главе моей дружины, — И моя грудь истекла кровью, кровью!»

«Наши вожди более не вернутся, не вернутся, — А их братья по оружию, которые не могут показать рану за рану, — Словно женщины, будут оплакивать свою судьбу, свою судьбу!»

«Пять зим на охоте мы проживем, проживем, — Тогда снова поведем в битву наших юношей, когда они станут мужами, — И кончим жизнь, как наши отцы, как наши отцы!» (261).

<...> Это уже почти традиционный эпический стиль, медленно текущий в ряду тавтологий, систематизирующий... любовно останавливающийся на всякой подробности. Так и в следующем заговоре-руне «от колотья»: «Вырос дуб такой высокий, что его ветви затемняли солнце и луну, запирая в небе путь облакам. Никто не в силах свалить его; тогда из моря вышел карлик с топором на плече, с каменным шлемом на голове, в каменных

башмаках. По третьему удару он свалил дуб; вершиной к востоку, корнем к западу, он лежал вековым мостом, ведущим в мрачную Похьолу. Щепки, что упали в море, ветер отнес в неизвестную страну, где живет злой дух Hiisi; его пес схватил их своими железными зубами и отнес к деве Hiisi. Посмотрела она на них и сказала: "Из них можно что-нибудь поделать; если отдать их кузнецу, он сработает из них плуг". Слышал это злой дух, понес их к ковачу, велит наделать из них стрел, чтобы колоть людей и коней, украсил их перьями; а чем их прикрепил? Волосами девы Hiisi; как закалил? Змеиным ядом. Стал он пытать их на своем луке: первая стрела полетела к небу, так высоко, что потерялась; другая в землю, так глубоко, что ее нельзя было доискаться; пустил он третью, и она пролетела сквозь землю и воды, горы и леса, задела камни и угодила в кожу человека, в тело несчастного».

Эпическая часть заговора естественно выделялась из его состава; так старогерманский *spel*, заклинательная формула, обособилась впоследствии в значении поучения, побасенки, сказки.

Выше, говоря о фамильных особенностях древней лирико-эпической песни, я назвал старофранцузские *chansons de toile* и северные баллады. Это дает мне повод оговориться: не все песни сходного стиля подлежат одинаковой хронологической оценке; необходимо отделить содержание от отстоявшейся в предании формы. Песни, близкие к событиям, волновавшим народное чувство, невольно принимают лирический колорит; таковы малорусские думы, за вычетом испытанного ими школьного влияния; но такие песни могли выразиться в форме, уже определенной предыдущим развитием лирико-эпической поэзии, как с другой стороны та же готовая форма могла облечь сюжеты, не вызывавшие, по-видимому, лирического настроения.

На севере, например, поют лирико-эпические баллады, с припевом и подхватами, на тему сказаний о Нифлунгах; эти сказания известны северной старине, стихотворной «Эдде», но там их стиль и метрика другие. Восходит ли современная баллада к какой-нибудь заглохшей древней форме хорического, позднее лирико-эпического исполнения, или она усвоила порознь и сюжет, и стиль, и ее генеалогия смешанная? (266).

Содержание сообщенной выше финской заговорной руны — легендарно-мифическое; таковы должны были быть сюжеты лирико-эпических песен у племен, не тронутых бытовыми волнениями, распрями враждующих родов или теми, которые неизбежны на меже двух племен. Эти распри создавали новые интересы, столкновения объединяли племенное сознание; создавались лирико-эпические песни-кантилены, международные (если можно говорить о народности) в том смысле, что там и здесь попеременно пели о победах и поражениях, выходили на сцену, в освещении

хвалы, порицания или страха, одни и те же имена витязей, вождей; вокруг них собран интерес, вокруг них их боевые товарищи, дружина, о них слагаются песни брани и мести, поминальные, величальные; поются и циклизуются, притянутые тем или другим решающим событием, славой одного имени. Такую *естественную циклизацию* следует представить себе уже в лирико-эпическую пору: слагалась, вызванная их теплого одним и тем же фактом, подвигом, не одна песня, а несколько; одни из них забывались, другие переживали, переходили из одного поколения в другое вместе с памятью подвига, что предполагает и его ценность в глазах потомства, и начала исторической традиции, родовой и народной. Разумеется, в следующих поколениях эти песни не могли вызывать тех жгучих аффектов горя и ликования, как в ту пору, когда они выживались, и их лирические партии могли оттеняться слабее, забывались и некоторые подробности далекого события, удерживалась его схематическая часть, общие нити и характерные черты героя. Начало такого обобщения, с его результатами, типическими, идеализирующими приемами песенной памяти, следует искать в механической работе народного предания.

Остальное довершили *певцы*, в той новой роли, которую оно им создало. В боевую пору, родовую или дружинную, певец естественно воспевал вождей и витязей, лелеял их славу, слагал лирико-эпические песни на события дня, но помнил и старые песни предков и о предках своего героя. Он знал их родословную, и это знание вносило в его репертуар новый принцип, генеалогической циклизации; в его памяти чередовались в длинной веренице героические образы и обобщался идеал героизма, который естественно влиял на все новое, входившее в кругозор песни: типы физической мощи и красоты, храбрости и вежества, предательства и верности, подвига; чем далее от основного предания, тем чаще могло случаться, что такого рода типические черты вменялись не надлежащему лицу, как общее место: коли герой, то он мог совершать то-то, и совершал. Так незаметно открывалась брешь в исторические основы песенного предания. Процесс, ответивший таковому же жизненному: создавшийся в жизни тип героизма вызывал подражание, его стремились осуществить; песни, сложившиеся о нем, поневоле служили образцом, схемой, в формах (267) которой отливаются и позже воспоминания о витязях новых поколений. Так, в пору феодального эпоса и легенды держались в памяти и подражании постоянные образы идеального подвига и подвижничества, и *chansons de geste* и житие складывались в бессознательном повторении старых идеалов.

Рядом с общими местами содержания, отвечая им, развилось такое же явление в области *стиля*: он стал *типическим*, тем, что я выше назвал эпическим схематизмом. У певцов свой песенный Домострой, отражение, иногда застывшее, бытового: герои опре-

деленным образом снаряжаются к бою, в путь, вызывают друг друга, столуют; один, как другой; все это выражается определенными формулами, повторяющимися всякий раз, когда того требует дело. Складывается прочная поэтика, подбор оборотов, стилистических мотивов, слов и эпитетов: готовая палитра для художника. При данных условиях продукция певца напоминает приемы *commedia dell'arte*: дан коротенький *libretto*, знакомы типы Арлекино, Коломбины, Панталоне; актерам предоставлены определенный всем этим диалог и свобода *lazzi*. Певец знает песни, характерные черты действующих лиц, все остальное доскажет его поэтика; тот же или другой певец пропоет ту же песню в другой раз иначе, разница будет в подборе некоторых общих мест, в забвении того или другого эпизода *libretto*, но существенное повторится. Устойчивость такого стиля — в *певческом*, я бы сказал, *школьном предании*. Когда на финских свадьбах и других народных празднествах раздаются руны, тот, кто в таких случаях услышит незнакомую песню, старается ее запомнить, но, повторяя ее перед другими, скорее держится ее содержания, чем буквальной передачи: то, чего он не запомнит слово в слово, он споет своими словами, и часто даже лучше, чем сам слышал. За него говорит сложившаяся стилистика.

Мы на почве *эпики*: ее носители — родовые, дружинные певцы, знатоки родовых исторических преданий, греческие аэды, англосаксонские и франкские *scopas*, позже — певцы другого разбора, смешавшиеся с заходящими *jaculatores* отжившего греко-римского мира и принявшие их название: *jongleurs*, *spielleute*. Им принадлежит и дальнейшее претворение традиционной поэзии. Они бродили, слышали и знали много песен, спевали их под ряд, и на смену генеалогической циклизации явились спевы песен, сложившихся порознь и в разное время. Хронология не мешала — песня создавала свою: Карл император заслонил собою молодого короля-начинателя, и «Песнь о Роланде» уже знает его венчанным имперскою короной; его враги баски, саксы одинаково обратились в сарацинов; в рассказ о событии вносились лица, не современные друг другу и т. п.; «свиваются обе полы времени». Рядом с бессознательным нарушением хронологии столь же естественным следствием такого рода спевов явилась попытка наново мотивировать связь (268) спетых вместе действий, начатки нового внутреннего плана. Изложение ширится, видимо, привлекая само по себе; материал дают унаследованные и с лихвой развитые приемы старой песни: излюбленно тройное повторение одного и того же акта, параллелизм, лежащий в основе народно-песенной психологии и ритмики. Как у Карла двенадцать пэров, так и у сарацинского властителя; поражение врага двоятся, того требовал и стиль, и народное самосознание. В дошедшей до нас «Песни о Роланде» Карл не только разбивает Марсиля, но впоследствии

еще и полчища Балиганта; рассказ о последнем признают позднее включенным в текст «Песни о Роланде» из поэмы, рассказывавшей именно о Балиганте. Интерполяция доказывается противоречиями содержания и неловкостью спая, но ничто не мешает предположить, что самая интерполяция вызвана была каким-нибудь указанием, стихом древней кантилены, намекавшим на вторичную отместку или призывавшим ее повторение.

Сложившись в руках родовых или дружинных профессиональных певцов, такая эпика еще продолжает жить кое-где в *циклах песен*, объединенных именем или событием, Киевом или Косовской битвой, либо в циклических спевах, вроде якутских былин, олонго, пение которых занимает несколько вечеров. Песни эти спустились теперь в народ, еще лелеют народное самосознание там, где оно стоит или стояло на уровне условий, впервые вызвавших их появление и продукцию; в таких условиях мыслимо и новое песенное сложение в формах старого. Иначе песня теряет свою жизненность и сохраняется, как старина, не дающая отпрысков; держится своей — поэтикой. И там, и здесь к ней потянули песни житейского, балладного, сказочного содержания; поют люди, знающие старину, слепцы, эпигоны древних профессиональных певцов.

На пути этого разложения бывали задержки, как бы новые формы творчества, отвечавшие тому же подъему народного самосознания, как и древние эпические песни, но более широкого сознания политически сплотившейся народности, чающей исторических целей. Я разумею появление народных *эпопей* вроде «Песни о Роланде». Очевидно, это не механический спай эпических песен — кантилен, как то полагали многие, а нечто новое, обличающее одного автора, его индивидуальный подвиг. Я не подчеркну особо в этом определении черту индивидуальности, потому что склонен искать ее и ранее, в той эпохе развития, которая восходит в седую даль, к певцу или певцам, выделившимся из хорового синкретизма. Это развитие не останавливалось; с ним надо считаться, покинув туманные представления о хоровом, массовом начале, создавшем явление (269) эпопей. Если заменить слово «спай» понятием «спева», как мы установили его ранее, и представить себе обусловленную им психологическую и стилистическую работу, работу обобщений, перенесений и мотивировки, «Песнь о Роланде» представится нам одним из многих, столь же индивидуальных спевов, переживших другие, потому что он стоил того. Прогресс не в индивидуальном почине, а в его сознательности, в ценности, которая дается песенному акту, в записи, которой закрепляется не песня-свод, а поэтическое произведение, когда певец ощутит себя поэтом.

Такая поэма, как «Песнь о Роланде», является новой точкой отправления. Ее печать ложится на другие такие же спевы; далее

поэмы не спеваются, а сочиняются, и на почве этих сочиненных *chansons de geste* повторяются те же процессы циклизации: героям предания дают небывалых предков и потомков, литературный материал заглушает остатки традиционного, меняется и метрическая форма, пока наконец стих не уступает место прозе. Еще один шаг, и изуверченное предание возвращается, в виде народной лубочной книги, в сферу, где доживают свой век и старые эпические песни.

Все это относится уже к специальной истории эпоса, о которой здесь не идет речь (270). <...>

Эпос — объект, лирика — субъект; лирика — выражение заставляющего субъективизма. На эти определения я уже успел возразить; если б я захотел присоединить к ним и свое, я подчеркнул бы субъективизм эпоса, именно *коллективный субъективизм*; я говорю о началах эпоса. Человек живет в родовой, племенной связи и уясняет себя сам, проектируясь в окружающий его объективный мир, в явления человеческой жизни. Так создаются у него обобщения, типы желаемой и нежелаемой деятельности, нормы отношений; тот же процесс совершается и у других, в одинаковых относительно условиях и с теми же результатами, потому что психический уровень один. Каждый видный факт в такой среде вызовет оценку, в которой сойдется большинство; песня будет коллективно субъективным самоопределением, родовым, племенным, дружинным, народным; в него входит и личность певца, то есть того, чья песня понравилась, пригодилась. Он анонимен, но только потому, что его песню подхватила масса, а у него нет сознания личного авторства. Оно вырастает постепенно вместе с сужением коллективизма: выделению личного начала предшествует групповое, сословное. Дружинный певец обусловлен интересами дружины, это определяет его мирозерцание и настроение репертуара; его песни не всенародные, а кружковые; они могли спуститься в народ, как наши былины в онежские захолустья, как сословный эпос в известных условиях становится простонародным.

Итак: проекция коллективного «я» в ярких событиях, особая человеческой жизни. Личность еще не выделилась из массы, не стала объектом самой себе и не зовет к самонаблюдению. И ее эмоциональность коллективная: хоровые клики, возгласы радости и печали, и эротического возбуждения в обрядовом действе или весеннем хороводе. Они типичны, остаются устойчивыми и в пору сложения песенного текста, когда он вышел из периода возгласов, в котором застыла хоровая песня иных некультурных народов. Слагаются *refrains*, коротенькие (271) формулы, выражающие общие, простейшие схемы простейших аффектов, нередко в построении параллелизма, в котором движения чувства выясняются бессознательным уравниванием с каким-нибудь сходным ак-

том внешнего мира. И здесь выяснение собственного «я» происходит тем же путем, прислонением к миру лежащей вне его объективности.

Такими коротенькими формулами полна всякая народная поэзия, не испытывавшая серьезных влияний художественной. Это — ходячие дву- и четверостишия; последние (спетые, вероятно, из двух первых, ибо двестишие само по себе удовлетворяет требованию параллелизма) распространены от Китая, Индии и Турции до Испании и Германии. Они встречаются в обрядовой связи, например, в свадебном действе, в запевах и припевах лирико-эпической и эпической песни — наследие хорового возгласа: это их крепкое исторически место. Но они ходят и отдельно: зачаточные, формальные мотивы того жанра, который мы назовем *лирикой*. Ими обмениваются в амебейном чередовании, импровизируя в старых формах, народные певцы, и песня выходит иногда из последовательности вопросов и ответов. Такое сложение песни наблюдается в Германии, Сицилии, Сардинии; в Португалии из прения (*desafios*) певцов, обменивающихся строфами, с подхватами рифмы и стиха, образуются целые серии, *despiques*, напоминающие романсы; одна немецкая песня на тему неверной жены разработана мотивами, обычными в песенной реторике; в этом смысле о ней и говорится, что спели ее «наново» два ландскнехта. Но и вне этого исполнения то, что мы зовем народной лирической песней, не что иное, как разнообразное сочетание тех же простейших мотивов, стихов или серий стихов: вы встретите их там и здесь, как общее место; порой они накаплиются, видимо, бесцельно, подсказанные мелодией и темпом, как во французских *motets*, порой развиваются содержательно, один мотив вызывает другой, сродный, как рифма вызывает рифму. Все это бывает связано незатейливо, диалогом либо каким-нибудь положением: кто-нибудь ждет, задумался, плачется, зовет и т.п., и стилистические формулы служат к анализу психологического содержания: формулы печали, расставанья, приветя, как в эпической песне есть формулы боя, столованья и т.д.; тот же стилистический Домострой. Если положение перейдет в действие, мы получим схему лирико-эпической, балладной песни; черту раздела между нею и лирической трудно себе представить при выходе из общего хорового русла.

Аффективная сторона этой лирики монотонна, выражает несложные ощущения коллективной психики. И здесь выход (272) к субъективности, которую мы привыкли соединять с понятием лирики, совершился постепенными групповыми выделениями культурного характера, которые перемежались такими же периодами монотонности и формализма, ограниченных пределами группы. Когда из среды, коллективно настроенной, выделился, в силу вещей, кружок людей с иными ощущениями и иным понимани-

ем жизни, чем у большинства, он внесет в унаследованные лирические формулы новые сочетания в уровень с содержанием своего чувства; усилится в этой сфере и сознание поэтического акта, как такового, и самосознание поэта, ощущающего себя чем-то иным, чем певец старой анонимной песни. И на этой стадии развития может произойти новое объединение с теми же признаками коллективности, как прежде: художественная лирика Средних веков — сословная, она наслоилась над народной, вышла из нее и отошла в новом культурном движении. И она монотонна настолько, что, за исключением двух-трех имен, мы почти не встречаем в ней личных настроений, так много условного, повторяющегося в содержании и выражении чувства. Разумеется, следует взять в расчет, что в этой условности современники вычитывали многое и разнообразное, чего не в состоянии подсказать мы, но в сущности мы не ошибемся, если усмотрим в этом однообразии результат известного психического уравнения, наступающего за выделением культурной группы, как руководящей. Показателем ее настроения становится какой-нибудь личный поэт; поэт рождается, но материалы и настроение его поэзии приготовила группа. В этом смысле можно сказать, что петраркизм древнее Петrarки. Личный поэт, лирик или эпик, всегда групповой, разница в степени и содержании бытовой эволюции, выделившей его группу.

Несколько примеров из истории зарождения художественной лирики уяснят эти теоретические соображения.

Дошедшие до нас обрывки и образцы, собранные под рубрикой народной греческой лирики, не дают отдельного понятия об ее характере и содержании, о той степени литературной обработки, которой они подверглись при записи. Коротенькие песенки, обрядовые, хоровые припевы, вроде весеннего: «Где роза, где фиалка?» — и тех, которыми обменивались хоры спартанских старцев, мужей и юношей. В числе народных формул мы встретим и кликанье весны, совершенно аналогичное с таким же обрядовым кликом современного греческого простонародия, и песенку о Лине, очевидно, далеко отошедшую по своему содержанию от той, которая раздавалась в гомеровскую пору под хоровой припев виноградарей. Такой мотив, как жалоба влюбленной, обманутой девушки, сохранившийся из Александрийской эпохи, но не отвечающий ее общественным (273) типам, восходит также к сюжетам народной, отзвучавшей песни, не знавшей культа гетер.

За вычетом этих более или менее народных песенных фрагментов, материалом для изучения греческой художественной лирики в пору ее возникновения остаются памятники хоровой и монодической поэзии, и не столько памятники, большая часть которых не дошла до нас, сколько сведения о них, сохранившиеся у древ-

них писателей. И те и другие указывают уже на литературную обработку сюжетов и форм, зародившихся на почве народного хора. То, что древние говорят об эволюции форм, обличает нередко склонность вменить личному почину результаты органического развития и разложения.

Мы знаем, например, что выделение solo лирико-эпического характера, с содержанием мифа или героической легенды, было естественным явлением в истории хорового начала; так хорический пэан мог стать эпико-лирическим, и когда нам сообщают о Ксенократе, что он развил в первом партию мифологического, эпического сказа, мы склонны ограничить его новшество художественными целями. Если ввести эту и подобные легенды в генетическую связь, в какой мы представили себе развитие хоровой поэзии, они займут в ней свое место, и эволюция греческих поэтических жанров из народных начал представится нам в цельности, формы которой оставалось лишь развивать певцу или поэту. Из хорических гимнов вышли лирико-эпические, с содержанием мифа или героической были, материал эпических спевов — и эпоеи. Элегия, первоначально-печальная, похоронная песня, могла выработаться из обрядовой заплачки с ее моментами сетования, утешения и общими местами традиционной гномики; этот гномический характер удержался за ней, когда она перешла в руки личного поэта, выражая содержание его личного или сословного мирозерцания, вдали от обряда. Так хоровой разгул комоса в пору Дионисий либо в конце пира обратился в *Ständchen* под окном красавицы, и лирические песенки Алкея и Анакреона носят это название. Вся хорическая лирика греков не что иное, как разработка средствами цельного хора эпико-лирической темы, обособившейся в нем вместе с корифеем. В этом смысле о Стезихоре можно было сказать, что он установил хор... положив на лиру бремя эпоеи. Подобную же реформу дифирамба приписывают Ариону, но с колебаниями, указывающими на забвение традиции. Известно, что в исполнении дифирамба главные партии принадлежали корифею, он вчинал и вел песню, хор только поддерживал его, вступая с ним в диалог. И вот об Арионе говорят, что он сменил эту драматическую двойственность хоровым, строфическим мелосом; вот почему Платон мог отнести позднейший дифирамб (274) к произведениям не подражательной (драматической), а повествовательной, излагающей поэзии; последнюю форму Аристотель считает древнейшей, из нее будто бы выработался дифирамб того амебейного типа, из которого вышла драма. Это было бы развитие против течения. Со всем этим несоединимо показание Свида, что Арион ввел в дифирамб сатиров с метрическими речами... что может быть истолковано лишь в смысле художественной разработки старых хоровых начал.

Развитие такой лирики, выросшей из цельности народного хора, именно у дорян, указывает на устойчивость у них древних поэтических форм, чему отвечал и архаизм бытовых отношений; эолийский монодизм выразил окрепшее индивидуалистическое чувство в формах хоровой эмоциональности; драма сохранила и в своем художественном составе все элементы хорового синкретизма: корифея — актера, хоры и диалог.

<...> Как всякая эпика исторического характера, так и греческая выросла в период наступательных, завоевательных движений народности, в условиях дружинного быта и аристократической монархии. Дружинный вождь, царь, окруженный именитыми людьми, признающими его первым из равных; он и военачальник, и владыка, и судья; народ руководится и внемлет; интерес, биение исторической жизни сосредоточены в одном кружке, он действует, о нем идет песенная молва. Является дружинный певец, и слагается дружинная боевая песня. В начале VIII века до н. э. былевые песни гомеровского типа уже не создаются более; к началу Олимпиады относятся те слезы, которые мы назовем «Илиадой» и «Одиссеей»; нет новой песенной продукции, потому что нет для нее условий: период завоеваний кончился, уже гомеровские поэмы указывают на водворение новых порядков и воззрений, войны не любят, бегство не вызывает осуждения, славится мудрость и хитрость Одиссея. Монархическое начало уступает напору многих, желающих разделить его преимущества и считающих себя призванными. «Когда умножилось число достойных людей, в городах обрелись многие, равные по достоинству, они перестали выносить монархическую власть, начали искать нечто общественное и устроили свободную общину» (Аристотель). Выделяется сословная аристократия; ее древнейшая история протечет в борьбе с демократическим началом, приводившей порой к явлениям тирании, демократическо-культурной монархии. Старые эпические песни, «старина и деянье», не забыты, их поют на панафинеях, рапсоды их повторяют, но они не отвечают более интересам времени, занятого вопросами, в которых надо было разобраться (275).

Вопросы и задания

1. В чем состоит и на чем зиждется, по А. Н. Веселовскому, родовой и жанровый синкретизм древнейшей поэзии?
2. Какое место в этом синкретизме занимают хоровое, ритмико-мелодическое, игровое, плясовое начала и словесный текст?
3. Как идет процесс выделения из синкретического действия литературных родов, по Веселовскому?
4. Как характеризует Веселовский лироэпические песни? В чем состоит их эпическое и лирическое начала? Можете ли вы назвать какое-нибудь произведение этого типа?

5. Как выделяются из лироэпического синкретизма эпические песни?
6. Как происходит выделение лирики? Сравните два любых текста, относящихся к обрядовой и необрядовой лирике?
7. Какие возражения и корректировки вызвала в науке изложенная здесь концепция основателя исторической поэтики?

О. М. ФРЕЙДЕНБЕРГ

ПОЭТИКА СЮЖЕТА И ЖАНРА¹

Греческий роман

**Греческий роман. Его увязка с лирикой
и драмой**

Говоря о греческом романе как жанре, сливающемся с эпосом и со страстями, нужно сказать, что он также увязан с драмой и лирикой. На примере лирики и греческого романа можно еще раз убедиться, что жанр складывается общественным мышлением. Один и тот же тематический стержень — культовая эротика, связанная с умиранием и воскресением страждущих богов растительности, — получает двойное социальное функционирование, две различные жанровые отливки в руках двух различных классовых прослоек. Ионическая ранняя аристократия, стоящая на стыке между архаичной земельно-родовой знатью и нарождающимися представителями аристократии торговой, обладает сознанием, которое настолько прогрессивно, что создает индивидуальные поэтические жанры с индивидуальной тематикой, и настолько консервативно, что подчиняет личность поэта фольклорным традициям и заставляет оформлять старый культовый материал в старинную запевно-песенную форму. В конце эллинистической эпохи перед нами совсем другое классовое мышление: рабовладение достигает (если не считать Рима) апогея; социальные отношения основаны на резком неравенстве, на эксплуатации рабского труда, на власти денег. Все высокие жанры снижены, поэзия прозаизирована. Для такого мышления характерны, однако, помимо снижения и (246) тяги к обыденщине, также и сентиментальное рафинированье старины, сусальная позолота искусственной приподнятости, правда, бессильной. Создается эротический роман, аффектированная проза; материалом служит все тот же вегетативный фольклор. Тематика лирики — любовь, смерть, весна, цветы, вино — в греческом романе перенесена внутрь сюжета, и нежный бог расти-

¹ Фрейденоберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — М., 1997. — С. 246—259.

тельности, возлюбленный, делается героем и здесь, влюбленная в него богиня плодородия — героиней. Цветы и вино из лирических аксессуаров становятся в романе персонажем; метафора весны, олицетворенная в фольклорной лирике поэтесс, здесь вместе со смертью составляет основную сюжетную схему. Подобно тому как пейзажа нет в эпосе и космические силы в нем являются персонажем, так и в романе природа олицетворена, хотя уже в скрытой форме. Влюбленность и в лирике, и в романе служит главной и одинаково условной темой; но в романе ей уже придан характер сентиментальный и отвлеченный, в противоположность лирике и всему древнему эпосу. Исторически понятно, что любящей парой эпос выводит только и исключительно супружескую пару, и сама любовь взята в нем с точки зрения одной верности: эпос создан мышлением класса, еще очень близкого морали и традициям патриархальной семьи. В лирике действующими лицами, влюбленными, являются гетера и юноша, гетера и старик: это жанр, развивающийся в условиях рабовладельческого общества, где замужняя женщина — раба мужа — еще не может быть объектом ни его верности, ни тем более его влюбленности, и сама не смеет, конечно, иметь никаких «отношений» ни с одним мужчиной, в том числе и с мужем. Только в эллинистической литературе впервые появляется влюбленная чета из целомудренного юноши и целомудренной девы под влиянием изменения социальных отношений и более свободного положения женщины. Точно так же складывается персонаж в трагедии и комедии: трагедия, детище родовой и земельной знати, примыкает к эпосу, а эллинистическая комедия вводит любящую пару из юноши и гетеры, юноши и девы.

Сюжетно-жанровая увязка эпоса с трагедией общеизвестна; греческий роман — исторически новая форма драматических страстей, переживаемых страждущим божеством или героем. Если эпос восходит к фольклорным версиям древних мифов-заплачек о борющемся со смертью божестве в форме подвигов и приключений, трагедический сюжет имеет дело с воспроизведением переживаний, продиктованных уже не самой смертью, а (247) ее позднейшей формой — роком, судьбой. Борьба индивидуальной воли и рока оформляет страсти героя-божества в трагедии; в романе эта судьба остается в качестве центрального действующего — или, верней, приводящего в действие — лица, но уже в сниженном значении доброго случая. Как та же новая форма древней смерти, судьба продолжает деградировать и в новой комедии: здесь это действующее лицо, как в трагедии и романе, управляет персонажем, вступает с ним в борьбу в форме посылаемых препятствий и приключений и, как всякая смерть, приводит к благополучному и счастливому концу. Герой борется с роком, герой борется с судьбой, герой борется со случайностью: вот три параллельных

оформления борьбы со смертью в трех жанрах, варьирующих одно и то же в зависимости от характера создающего их осмысления. Сюжет о пропаже детей-подкидышей, их мнимой гибели, их нахождении и воспитании, встрече с ними, их любви, разлуке и соединении — этот сюжет одинаков в романе и в комедии. Там и тут такая же пара любящих, как и в лирике (где один из них, автор, говорит о себе в первом лице); они переживают страсти смерти и воскресения (исчезновение-появление, пропажа-нахождение) и страсти любви (разлука-встреча), причем все эти страсти заключаются в отвлеченной борьбе с судьбой и случайностью.

Европейский роман как вариант, а не преемник, греческого

Основная композиция греческого романа, которая состоит из разъединения, промежуточных приключений — мнимых смертей — и окончательного соединения, подобно комете, дает длинный хвост на литературном небе. Но ошибочно думать, что это объясняется именно греческим романом и ведет свое происхождение от него. Греческий роман не является тем стабильным жанром, с которого якобы пишутся все европейские романы приключений. Мы не сумеем отделить одного жанра от другого, если возьмем средневековую легенду, имеющую тысячи вариаций, о невинной жене, оклеветанной злой свекровью, или мачехой, или горбуном, или шурином; о невинной жене, изгнанной своим мужем и потом с любовью возвращенной. Окаймление и тут состоит из брачной разлуки и соединения. Но промежутки иные. Жена странствует на чужбине, терпя мучения и лишения; а муж, зная или не ведая, живет с другой, по большей части похожей на первую. Однако в тех эпизодах, где невинную женщину хотят сперва бросить в воду или сжечь (обычно герои спасаются, а «ложные» погибают) или где герой борется со зверем, мы снова — среди (248) метафор, оформивших и греческие романы, и многие из сказок. Конечно, эти метафоры удаления в лес, поединка со стихией воды, огня и зверя, странствия, временного безумия и подмены — эти все метафоры направлены только на передачу образа смерти, и потому они персонифицируются старухой, горбуном или двойником; соединение означает регенерацию. Средневековый роман о Флуаре и Бланшефлере — о принце Зелени и принцессе Белом цветке — возвращает нас к страстям и роману вегетационного божества, неся в себе и большую часть мотивов только что указанного эпоса. Его композиция представляет ту же разлуку и соединение влюбленных; и здесь героиня тайно усыляется в неведомые края для странствий и страданий, а герой ищет ее и находит. В сказке — животные, в романе — герои становятся вегетацией. Я уже указывала, что их имена в греческом романе, соответственно их сущности, представляют собой имена зелени, цветка,

воды; здесь мы можем убедиться, что наши Хлои, Дафнисы, Тамары и Тамириды, Теклы, Лауры и Пальмерины Оливские — только вариантные имена растительности вообще. Если в страстях герой есть дерево и хлеб, а в драме — хлеб-похлебка, то в романе он преимущественно цветок; сцена трапезы в страстях и в фарсе заменяется здесь, в романе о Флуаре и Бланшефлере, метафорической сценой, где Флуар в корзине цветов приникает к своей возлюбленной. Не Боккаччо принадлежит — в его обработке этого сказания, в «Филокопо» — образ любовника-зелени, обращающегося в фонтан живой воды. Интересно еще и то, что этот ранний роман открыто трактует изгнание героини и разлуку с возлюбленным как смерть, и когда ее усылают, ей ставят гробницу. В другом варианте героя зовут Маем, и здесь героиня Белый цветок уже убегает сама от отца, ищущего ее объятий; она попадает в страну Мая, и прекрасный принц женится на ней. Старик и смерть сменяются юношей и возрождением; но этот юноша — знакомое нам божество, иногда выступающее в комедии или фарсе, иногда в романе, но всегда в сказке.

Роман и жанр мученичества

Я уже сказала, что с романом и эпосом сливается жанр мученичества. Сперва это рассказ, который пользуется для новых религиозных целей отдельными метафорами несгорания в огне, звероборства, потопления, размельчения жерновами, тщетного насилия и т.д. Композиция здесь дает преследование, суд и казнь с пытками и чудесами; трафарет жанра заключается в том, что герою или героине предлагается принести (249) жертву языческому богу; они сбрасывают в негодовании идола, и тогда их после многих тщетных попыток умерщвления усекают мечом. Дальше композиция осложняется готовыми метафорами, напоминающими эротический роман, усложняются и эпизоды пыток, куда входят уже превратности судьбы и нередко присутствует дьявол. Наконец, средневековая агиография, облекаясь в феодально-исторические формы, дает метафористику романа, эпоса и новеллы. Перед нами то житие в виде греческого романа, с разлукой, кораблекрушением, поисками и соединением семьи, однако же разлука эта вызвана любовным преследованием и наветом; то в виде откровенного драматикона, и житие не стыдится называть себя второй частью и продолжением греческого эротического романа; то это такое житие, где роль эпико-романической оклеветанной героини исполняет святая, — другими словами, невинные страдальцы романа охотно причисляются к лику святых. Все эти элементы в пронизанном состоянии мы можем встретить и в новелле, автор которой мало заботится, сродни ли она эпосу, роману, сказке или страстям. Так, например, мы увидим композицию разлуки и соединения семьи и изгнания жены по навету. Эта жена

родит близнецов, которых вскормит лань, и когда они вырастут, их будет ожидать биография в духе греческого романа и новой комедии. Как это ни неожиданно, но узел религиозных и светских мотивов в связи с мотивом брошенной невинной жены-страдальницы отводит к чисто эпическим формам, и в первую голову, к Индии. Обычный для средних веков мотив временного безумия, — да и не для одних Средних веков, как мы видели, — классически отлит в индусском эпосе и драме в мотив временного забвения. Этот параллелизм навета — безумия — забвения, одинаково передающий образ временного умирания (в аспекте фарса — глупость), служит осью рассказа о разлуке и соединении. Таково сказание о Сакунтале, обработанное Калидасой; возлюбленный-царь в разгар любви забывает ее; несчастная женщина, переживающая тысячи мучений, ничем не может вызвать в царе свой прежний образ; только, когда она рождает сына, уже на небесах, он видит некогда подаренное им кольцо и сразу вспоминает ее. В этом сказании мы становимся лицом к лицу с так называемой «сценой опознания», классической для Греции со времен эпоса. Оpozнание здесь совершенно наглядно идет в параллели к воссоединению и регенерации; если мы оглянемся на Грецию, то и там сцены опознаний дают начало перипетии (250), вслед за которой наступает быстрая развязка, т.е. именно развязка счастливая, в сторону соединения-оживления; никогда за сценой опознания не может следовать разлука. Другими словами, опознание как метафора дублирует приход в себя, воспоминание, поумнение, спасение, вообще — преодоление фазы смерти; глупость, безумие, забывание — и есть эта фаза. В «мотивах навета» тоже есть момент, когда муж узнает правду; форма такого узнавания — рассказ, и мы уже знаем почему. В более древнем виде такое узнавание еще чисто конкретно; прежде всего оно происходит при помощи вещей — тех самых вещей, которые впоследствии сделаются известными... бытовыми вещами ребенка, вложенными матерью для будущего распознавания. Такое вкладывание вещи действительно практиковалось в исторической жизни; это и понятно, так как обычай создавался тем самым мышлением, что и другие формы фольклора. Итак, опознание происходило при помощи конкретной вещи; тот, кто переживал фазу забвения-смерти, приходил в себя при виде знакомой вещи. Сразу же оговариваюсь: такая концепция является позже, подобно концепции глупости и смеха; первоначально, взамен причинности, лежит тождество, и «перемирание» совпадает с вещью. Но вещь — как рассказ: в ней самой дана та самая семантика, которая на другом метафорическом диалекте является «узнаванием». В «Сакунтале» это кольцо; у Одиссея — ложе, в новой комедии — платице ребенка; в романе — ожерелье; часто это бывает какой-нибудь вид «двойника», как одежда или портрет, или камень. В сказке опознание происхо-

дит при помощи башмака, еще чаще звезды на лбу; эта звезда впоследствии понимается как «примета на лице» или на теле, и узнавание происходит при помощи родинки, шрама, пятна. Другой вариант этого же образа — в широко распространенном мотиве неузнанности, дубликате забвения. По большей части забывают (или не хотят из-за клеветы знать) женщину; по отношению же к мужчине чаще мотив неузнанности, и, вполне понятно, не узнает уже здесь женщина. Классический пример — в Исольте, которая никак не может узнать в Тристане своего дорогого любовника: только кольцо возвращает ей догадку. Здесь интересны и дублирующие мотивы. Тристан приходит к ней под видом нищего и безумного, и узнает его только старая собака, — три метафоры смерти. Так и старого нищего Одиссея узнают только старая собака и старуха-нянька Эвриклея; собака сразу умирает — образ (251) более древний, чем в Тристане. Эвриклея, по догомеровской метафоре, свои функции продолжает в молодой Пенелопе, узнающей мужа по примете ложа. Возрождение героя в новом браке и мотив мужа, конечно, совпадает с мотивом ложа. Неузнанным, в виде безобразного старика, возвращается и Наль на смотрины к своей жене.

Фольклорная версия метафор, становящихся «эпосом» или «романом»

Итак, все это говорит о том, что средневековый или индусский эпос — результат самостоятельной переработки новым общественным сознанием своего местного фольклора, восходящего к тому же мифотворчеству, которое вариантно досталось по наследию и античности. Отсюда внутренняя смежность европейских, восточных и античных эпосов и романов. Испанский роман приключений типа Амадисов, восходя к тем же мифологемам, что и греческий роман, создается в феодальную эпоху, когда странствия, приключения, рыцарский быт вызывают к жизни то самое, что было в архаичных приключенческих сюжетах, хотя и социально другое. Эти же древние сюжеты, но переосмысленные заново, хотя и с прежней структурой, без изменения становятся схемами средневекового эпоса. Рыцарский роман интересен тем, что он дает полную картину греческого романа — и в то же время имеет свой собственный колорит и спецификум. Вместе с тем он слит с «Одиссеей», с индусским эпосом, с жанром деяний, с утопией, со сказкой и т. д., представляя собой вариант эпического сказания о каком-нибудь кельтском или франкском божестве-герое, — вот еще одна нить к религиозной легенде, к житию святого, к мифу, к гиерологии. Например, я возьму чисто эпическую героиню, Гудруну. Ее история рассказывает об увозе невесты и ее отвоевании; по дороге ее бросают в воду и спасают; пока Гудруна живет в плену, злая мать насильника мучит ее и заставляет исполнять чер-

ные работы, и среди них — стирать белье; холодной ночью идет она к морю стирать белье, и тут вдруг появляется ее жених, — повторяя сцену Навзикаи и Одиссея; в эпилоге — победа над мучителями и брак. С «Гудруной» сливаются многочисленные сказки и средневековые легенды о молодой женщине, которую держит «в черном теле» злая свекровь; я уже говорила, что в этих двух ролях мы имеем редублированный образ женского начала и что фаза плена и рабства дается в антитезе к будущей регенерации и браку. В варианте роль мучителя и клеветника — у деверя, брата мужа, и его злого двойника. Вместе с тем эту (252) специфически средневековую композицию саги мы застаем еще у египетской богини Изиды и у всех ее параллелей: из-за брата мужа бежит она в далекие страны и там нанимается прислугой, из божества обращаясь в рабыню, пока не воскреснет ее муж — и в нем она сама. Своеобразна композиция «Эрека»: муж подозревает жену в неверности исылает в лес; сам он в это время совершает подвиги; несмотря на его запрещение, его спасает в них жена; наконец, он в подвигах, а она в верности снова заслуживают друг друга и воссоединяются. Здесь отсылка в лес параллельна неверности и пассивности; подвиги, жизнь в изгнании и верность передают образ смерти, переходящей в регенерацию. Типичнее знаменитый средневековый роман, прошедший из французских *chansons de gestes* в русскую сказку о Бове Королевиче. Здесь злая развратная мачеха хочет извести мужа и пасынка; Бова бежит за море и там добывается руки одной царевны, причем убивает соперника; за это отец убитого ищет его смерти, но красавица-дочь спасает Бову; его заточают в тюрьму, но он бежит и отсюда, возвращается к своей невесте, узнает об ее мнимой измене, соединяется с нею, и они бегут вместе. За ними погоня; вослед погоне — война; пока Бова дерется, на его подругу нападают львы; она убегает в далекое царство и там становится прачкой; Бова, считая ее умершей, хочет жениться на другой, но на собственной свадьбе узнает, что его невеста жива, и венчается с нею. В этом романе-сказке целый комплекс нерасторжимых жанровых топик; тут и страсти, и греческий роман, и эпопея. Утопание в «Гудруне» и звероборство в «Бове», конечно, не заимствованы из греческого романа; и там и тут вода и зверь олицетворяют самих героев, и эпизоды развертывают в виде события те образы, которые, с одной стороны, даны в персонаже, а с другой, в мотивах. Так, Ланцелот и Амадис — уже прямые «Моисеи», рожденные водой; Ивейн — двойник льва, как тот же Амадис и Пипин; рядом с ними стоит рыцарь-лев. Сюда же нужно причислить эпизод мнимого сожжения, данный в «Ивейне» и широко распространенный в поэмах и романах типа приключений: он дает еще одно олицетворение образа в агоне. Но к ним можно присоединить, как я уже говорила, и Пальмеринов, героев-дерево. Подобно греческому роману, но независимо от него,

средневековые поэма и роман приключений имеют композицию разлук и соединений, странствий, подвигов, мнимых смертей (эпизоды огнеборства, водоборства, звероборства), отвоеваний и новых счастливых (253) браков. Но стоит вспомнить, как горящая свеча погружается при литургическом водосвятии в воду, или фольклорные песни об утопающей девице, спасаемой своим милым, или как этот ее милый тушит горящую калину, из-под горящей липы спасает девицу, — чтоб очутиться лицом к лицу с тем же образом, еще не развернутым в мотив, с жанровой метафористикой греческого романа или романа приключений. Моей задачей не является история античных сюжетов и жанров. Я показываю, как морфология античных сюжетов и жанров складывается первобытной семантикой и как потом эта сюжетно-жанровая морфология функционирует в античной литературе. В центре моего внимания — только семантика сюжетно-жанровых форм, закономерность взаимосвязи между формой и породившим ее смыслом.

Лирика

«Женская» и любовная лирика

Греческая лирика начинается невядалеке от эпоса; это те же безличные хоры, тот же музыкальный, миметический и словесный род, стоящий на стыке между фольклором и литературой; первые греческие поэты больше еще обрабатыватели и организаторы фольклорного материала, чем эпика. Безыменность, служащая приметой эпика, присуща и лирическому поэту; но как Гомер — собирательное имя всех эпических певцов, так и первые лирические поэты носят отвлеченно-общие имена мифического порядка. Таковы первые певцы VIII и VII веков до нашей эры, еще наполовину связанные с Востоком, особенно с Лидией, ионические и островные певцы, переезжающие в Дорику и обслуживающие консервативную военно-аристократическую Спарту, где бытуют фольклорная хоровая лирика, фольклорная драма, фольклорная проза, но где нет местной литературы. Как переход от безличного поэта к личному, создается «псевдоавтор», и предание делает из него, к соблазну буржуазной науки, «изобретателя» того или иного бытующего литературного жанра. Так, Терпандр, «усладомуж», изобретает род гимна — номос, мифический Арион — дифирамб, полуэпик-полулирик Стесихор, «устроитель хора», — хоровую лирику и т.д. Один из первых исторических поэтов — Алкман, родом из Лидии, VII века; он создает хорические песни полуфольклорного характера, еще обслуживающие культ. Это просодии, те песни, которые поются хором во время праздничного (254) шествия; их тематика — мифологический рассказ,

призыв божества, краткое нравоучение; их структура — состязание двух антитетирующих полухорий. Это хоры женские, девицы, и все основное содержание сводится к восхвалению красоты двух хоровых предводительниц, причем каждая хвалит самое себя и говорит в первом лице единственного числа устами всего хора. Женский колорит песни, имена девушек, их одежда и уборы, описание их красоты и соревнование в ней, нежная ласка обращений и восхищений — все это указывает на то, что мы стоим на самом стыке между религией и литературой, у той грани, где женские хоры и женские культы уже переключают свою функцию на светский лад, где певец отделен от корифея хора настолько, что является даже не женщиной, а мужчиной, поэтом, автором. Подобно эпосу, и эта традиционная лирика, оформленная строфически, вводит солярные и звериные сравнения, не вкладывая в них ни хорошего, ни дурного значения: одна из девушек — солнце, которое сияет, у другой волосы — чистое золото, а лицо серебряное, и она — словно конь среди стада коров; весь хор — это стадо, предводительницы — два состязующихся в беге коня, и гривой названы волосы. Эти сравнения здесь еще не носят отвлеченно-поэтического характера; они еще слишком конкретны; но уже есть переход к поэтизации; к поэтической метафористике. Перед нами становление песенного жанра, смежного с одой Пиндара, с песнями Сафо, с драматическим хором; мифологическое тождество переходит в поэтическое сравнение. Однако Сафо архаичнее, чем Алкман, хотя ее и датируют на полвека позже; предание делает из нее лесбосскую гетеру и руководительницу женских хоров, которые она сама обучала в собственной школе, — и буржуазные ученые наперерыв спорят, была ли она продажной женщиной или директрисой благородного пансиона. Сафо оттого древнее Алкмана, что в ней еще сохранен архаичный тип женской «поэтессы», руководительницы женских хоров, обслуживающих женские культы, — преимущественно Афродиту; перед нами женский коллектив, совместно живущий, объединенный производственно, управляемый предводительницей. Эти женщины обслуживают культ любви с его гетеризмом, песнями священной эротики, с чисто женской тематикой; здесь, как у Алкмана, женщины говорят о женщинах, восхищаются женщинами, вращаются в узкоженском круге тем, среди которых на первом месте — любовь, красота, наружность, наряды, — здесь, как в женских праздниках и мистериях, мужчине не было (255) места. Все это приводит буржуазную науку в замешательство, и о Сафо принято говорить как о прогрессивном явлении торгового Лесбоса, как о первой женской поэтессе; такую даму стоит, конечно, взять под свою защиту; и, сидя в кабинете среди античных книг, изданных Тейбнером в Лейпциге, буржуазный ученый дискутирует тему о лесбосской любви и благородном пансионе.

Под именем Сафо до нас доходят хоровые брачные песни как жанр, специально с нею связанный; доходят гимны к Афродите, многочисленные женские песни в духе Алкмана, обращенные к женщинам, доходят обрывки песен о женской красоте, о нарядах и украшениях, о любви, измене и разлуке, доходят кусочки культовых песен о смерти Адониса, возлюбленного Афродиты, о радостях невесты, об одиноко спящей женщине.

Ямб и элегия

Рядом с этой своеобразной поэзией полуфольклорного характера вырастает ямбическая и элегическая лирика. В начале VII века Архилох с острова Пароса дает литературную обработку ямбу — язвительной инвективной (бранной) песне, полной колкой непристойности, ожесточения, издевки, злости.

...Пускай... ночью темною
Взяли б фракийцы его
Чубатые, — у них он настрадался бы,
Рабскую пищу едя! —
Пусть взяли бы его, зачоченевшего,
Голого, в травах морских,
А он зубами, как собака, ласкал бы,
Лежа без сил на песке
Ничком, среди прибоя волн бушующих.
Рад бы я был, если б так
Обидчик, клятвы растоптавший, мне предстал, —
Он, мой товарищ былой!

(пер. В. Вересаева)

В VII веке получает литературное оформление и элегия, причем все возможности, которые заключались в этом фольклорном жанре, осуществляются в нескольких вариантных направлениях. В Афинах VII века литературы еще нет, — там проходят последние стадии разложения родового строя, афинянин VII века Тиртей обслуживает интересы военной аристократии Спарты, и у него, как и у ионийца Каллина, элегия делается жанром, воодушевляющим войско на смерть за родину, на бой за родину. Энергичная элегия Тиртея приобретает местами маршевый характер; ее силу, выразительность и звонкость увеличивают отрывистый ритм, аллитерация и повторы. Элегии (256), приписываемые Солону, напротив, замедлены, рассудочны, однообразны; в них даются благонамеренные советы и увещания и высказываются спокойно-текущие мысли. Веком позже у озлобленного реакционера из дорической Мегары, Феогнида, элегия приобретает характер гномического речитатива; меланхолия переплетается с ядовитой классовой ненавистью; сентенции обращаются в поучения, советы сливаются с поговоркой и пословицей. Но еще и здесь, в VII веке,

иониец Мимнерм делает из элегии эротический жанр. Однако эта эротика сказывается только в посвящении стихов флейтистке, да в том, что тема о «золотой Афродите» увязывается со смертью и увяданием.

Без золотой Афродиты какая нам жизнь или радость?
Я бы хотел умереть, раз перестанут манить
Тайные встречи меня, и объятья, и страстное ложе.
Сладок лишь юности цвет и для мужей и для жен.
После ж того, как наступит тяжелая старость, в которой
Даже прекраснейший муж гадок становится всем,
Дух человека терзать начинают лихие заботы,
Не наслаждается он, глядя на солнца лучи,
Мальчикам он ненавистен и в женах презрение будит.
Вот сколь тяжелою бог старость для нас сотворил!

(пер. В. Вересаева)

Эта мрачная теория наслаждения, эти-песни, воспевающие любовь и молодость, отдают могилой.

Пот начинает по коже обильный струиться, и ужас
Душу объемлет, когда на молодежь поглядишь:
Все так прекрасны, так милы, — и долго бы быть им такими!
Но пролетает стрелой, словно пленительный сон,
Юность...

(пер. В. Вересаева)

Наслаждение, человеческая жизнь, молодость — это все воспринимается Мимнермом по аналогии с весной и цветами; перед нами уже не фольклор, не песни Сафо, не цветок — Адонис и не весна — Афродита, а уподобление молодости цветам и растительности, жизни — весне в лучах солнца, уподобление, выросшее из былого тождества:

В пору обильной цветами весны распускаются быстро
В свете горячих лучей листья на ветках деревьев.
Словно те листья, недолго мы тешимся юности цветом,
Не понимая еще, что нам на пользу и вред.

(пер. В. Вересаева)

Тематика любви и наслаждения широко вводится в литературный (257) обиход лесбосцем VII века Алкеем и ионийцем VI века Анакреоном. Ведущим лирическим мотивом, рядом с любовью, становится вино. Приходит ли политическая весть, Алкей поет:

Нам пить пора, пора против воли пить,
Мы пить должны сегодня...

(пер. Г. Церетели)

Заходит ли солнце и наступает холод,

Давайте пить, заходит солнце...

...Ты стужу тем гони, что огонь раздуй,

Да, не скупясь, вина нацеди в кратер, —

Вина послаще, и спокойно

К ложу своей головой прииникни.

(пер. Г. Церетели)

Если же, напротив, жарко —

Орошай вином желудок: совершило круг созвездье,

Время тяжкое настало, все кругом от зноя жаждет...

(пер. В. Вересаева)

Но особенно эти мотивы на тему «давайте пить и веселиться» развиваются в эллинистической, а затем в римской литературе; редкое стихотворение Горация среди его од обходится без такого мотива. Как любовь, так и вино становятся в этих литературных произведениях «общим местом»; у эллинистических поэтов это элегия и эпиграмма, у римских — любовная элегия Овидия, Тибулла и Проперция. Увязка этих двух мотивов особенно обычна у Анакреона (как видно по поздним, так называемым анакреонтическим стихам); Анакреон рисует самого себя как седовласого веселого старика, который тщетно влюбляется в молодых гетер и юношей, — совсем как типологическая для античной литературы веселая старуха, любящая вино и молодых людей. Итак, «старость», которая присутствует у Мимнерма в соседстве с наслаждением и любовью в виде грядущего ужаса и безобразия, у Анакреона воплощается в веселом жизнерадостном старике.

Сатира и ода

В том же VII веке или позже иониец Семонид создает ямбическую поэму о женщинах. Раз ямбы — значит насмешка. И он изображает целый ряд женщин, портрет которых основан на сравнении с животными. Мы уже не в той эпохе, когда тождество переходит в уподобление и уподобление — в сравнение, лишенное качественной окраски; мы не в начале образования классового общества; перед нами выступает галерея животных, наделенных неподвижными характерами; но мы все еще в той эпохе, когда человеческий портрет строится на сравнении со зверем. Итак, типу животного соответствует отрицательный (258) тип женщины: свинья, обезьяна, собака, лисица, лошадь, — да, уже и лошадь, сравнением с которой так гордился хор у Алкмана, — осел, служивший Гомеру сравнением с прекрасным героем, — все они оказываются стереотипно отрицательным типажем. Только одна пчела хороша, и женщина, похожая на пчелу, — исключение из всего отвратительного рода. Семонид вообще угрюм; он говорит в

другой песне, что «тысячи страданий, зол и горестей повсюду стерегут людей». И у него веселый ямбический тон, как у Архилоха, идет рядом с издевательством и злобой. Наконец, веком позже в той же Ионии получает литературную обработку победная ода в честь победителей на Олимпиях, эпиникий; эта ода имеет троичную структуру и поется хором из граждан во время пира. У Алкмана женские хоры сравнивают себя с конями, состязающимися в беге; в эпиникии хоры воспевают таких коней, воспевают богов и героев, воспевают победителей-людей. До нас дошли в преобладающем количестве оды Пиндара, уже V века; в них после призывов богов и рассказа о мифологических победах героев поется хвала победителю, которая заканчивается сентенциями этического порядка и краткой похвалой самому себе, певцу. Однако и Пиндар, и его предшественники обрабатывали не один какой-нибудь литературный жанр, а несколько, так как границы, отделявшие один жанр от другого, были чересчур условны. Они слагали дифирамбы, гипорхемы (пляски-песни), плачи, сколии, парфении — и многие другие виды хоровой и сольной лирики (259).

Вопросы и задания

1. В чем видит О. М. Фрейденберг «внутреннюю смежность» европейских, восточных и античных эпосов и романов?
2. Как характеризует исследовательница своеобразие ранних лирических жанров? По возможности иллюстрируя свой ответ конкретными примерами, расскажите о: а) хоровой лирике; б) ямбе; в) элегии.
3. В чем состоит, по Фрейденберг, условность границ, отделяющих друг от друга ранние лирические жанры?

П. А. ГРИНЦЕР

ДРЕВНЕИНДИЙСКИЙ ЭПОС: ГЕНЕЗИС И ТИПОЛОГИЯ¹

Мы показали близкое соответствие композиции «Рамаяны», а затем и некоторых других памятников мировой эпической поэзии композиции волшебной сказки, какой она представлена в классической работе Пропппа. Из этого, казалось бы, можно сделать и, действительно, делался вывод о зависимости эпоса от сказки. В сказке видел конечный источник эпического жанра В. Вундт, о сказочной основе отдельных эпических традиций или памятников говорили Ф. Панцер, С. Бейшлаг, И. Толстой, и в то же время, в противовес им, но также пытаясь объяснить проникновение в эпос

¹ Гринцер П. А. Древнеиндийский эпос: Генезис и типология. — М., 1974. — С. 280—286, 288—296.

сказочных мотивов, другие специалисты допускали непосредственное влияние сказки на эпос лишь на поздней стадии его сложения, когда уже сформировался собственно эпический слой традиции.

Между тем эпос, как мы постарались установить ранее, обнаруживает не менее строгие структурные соответствия с рядом архаических и классических мифов; с другой стороны, сюжеты волшебной сказки и мифа, по-видимому, восходят к общему архетипу. Пропп утверждал, что «с точки зрения исторической... волшебная сказка в своих морфологических основах представляет собой миф», и что «миф и сказка отличаются не по своей форме, а по своей социальной функции», американские структуралисты супруги Маранда не видят между мифом и сказкой принципиальных структурных отличий, а последователь Проппа французский фольклорист А. Ж. Греймас доказывает приложимость к мифу пропповской сказочной модели, хотя и несколько измененной им в согласии с собственным анализом.

Однако при том, что в первобытном фольклоре миф и сказка в целом изоморфны по своей структуре, они принципиально отличаются по своей семантике. И миф, и сказка строятся (280) как цепь потерь и приобретений каких-то искомым объектов, но в мифе эти приобретения носят космический или ритуальный характер (светила, огонь, священный напиток, таблицы судьбы «ме» в мифе об Инанне и Энки и т. п.), в сказке же идет речь об индивидуальных ценностях (чудесные предметы, невеста, пища и т. п.). Мифы имеют дело с внеисторическим временем (обычно эпохой творения первых людей, «золотым веком»), предшествующим историческому, но предопределяющим течение событий в будущем, в то время как «однажды» сказки относятся уже ко времени историческому, хотя и неопределенному. Соответственно главный интерес мифа сосредоточен на происхождении и обновлении мира, человека, животных, обычаев, и герой мифа — «спаситель», добывающийся всеобщего, макрокосмического блага; главный же интерес сосредоточен на «изобретательной» личности, достигающей домашнего, микрокосмического триумфа. Миф, с точки зрения его рассказчиков, призван воздействовать на богов, природу, служит средством утверждения должного порядка вещей, претендует на достоверность; сказка по своим функциям развлекательна и имеет установку на вымысел. В целом соотношение мифа и сказки может быть представлено с помощью оппозиции: сакральный — несакральный, но, по-видимому, не вполне правильно интерпретировать эту оппозицию только диахронически, представляя себе сказку как со временем десакрализованный миф. В повествовательном фольклоре архаического общества сказка и миф (при общем господстве мифологических представлений) существуют в известного рода жанровом синкретизме. Основой этого

синкретизма является общность их морфологической структуры, но постепенно все яснее ощущавшиеся функциональные различия приводят при сохранении этой структуры к более четкой дифференциации героев сказки и мифа, их поступков и смысла этих поступков (281).

Архаический миф-сказка содержит, как правило, такие сюжетные звенья, как нарушения исходного благополучия (спонтанно либо в результате воздействия враждебных сил), уход героя из обыденно-привычного мира (чаще всего — в мир потусторонний), едва-не-смерть героя («проглатывание», «изоляция», потеря какого-либо члена и т. п.), победа над потусторонними силами, добывание объекта, необходимого для восстановления утраченного благополучия, возвращение домой (или на землю). Нетрудно заметить, что все эти звенья составляют, с одной стороны, основу сюжета волшебной сказки, а с другой — эпоса. Таким образом, приходится говорить не о рождении эпоса из сказки, а о связи и эпоса, и сказки с одной и той же — весьма архаичной сюжетной моделью, многократно воспроизводившейся в древнейшем повествовательном фольклоре. «Структура первобытного мифа (и сказки), — пишет Е. М. Мелетинский, — ... может рассматриваться как некая метаструктура по отношению к классической волшебной сказке». Этот принципиальный вывод, по нашему мнению, должно, наряду с волшебной сказкой, распространить и на эпос.

Однако и волшебная сказка, и классический эпос сложились уже далеко за пределами первобытной культуры. Сохраняя архетипическую композиционную схему, они в жанровом отношении достаточно четко дифференцированы и друг от друга и от мифа, с которым имеют общие генетические истоки. К тому же сама эта схема со временем и в связи с потребностями религиозной, социальной, культурной практики претерпевает известные изменения.

В древних цивилизованных обществах складываются особые группы мифов: космогонические, этиологические, эсхатологические, календарные и т. д., каждая из которых обладала (282) специфической семантикой. В частности, семантическими моделями для календарных мифов служили солярный цикл дня, сезонный цикл года, органический цикл жизни. Выделение особых групп мифов, естественно, привело к некоторым структурным различиям между ними, вызвало к жизни частные правила и законы их сюжетосложения. Однако отличия между типами мифов в целом все же скорее семантические и функциональные, чем конститутивные. Наличие общей архаической модели мифа как такового, модели, отразившей какие-то важнейшие и необходимые аспекты человеческой деятельности и опыта, выразилось в хорошо известном принципиальном единстве композиции различных по типу мифов и к тому же различных народов. Мы вправе, конечно, с

неизбежной долей абстракции, говорить об общераспространенном и единообразном структурном «ядре» мифа» о существовании некоего «мономифа», некоего одного мифологического «героя с тысячью лиц».

Это принципиальное соответствие единой морфологической модели и в то же время частные композиционные отличия обнаруживает вместе с остальными типами мифов природный календарный миф, который по понятным причинам стал центральным в земледельческих цивилизациях Древности. Возникновение сезонного мифа плодородия в той форме, в какой мы его знаем, относится, по-видимому, к тому периоду неолита, который ознаменовался переходом от собирания пищи к ее изготовлению. Если пещерные рисунки эпохи палеолита в основном изображали сцены охоты, то теперь на огромных пространствах от Индии до Средиземноморья (283) появляются многочисленные фигурки так называемой Богини-матери, воплощающей творческие силы природы, обеспечивающей плодородие земли и продолжение жизни. С укреплением на Востоке и в Эгеиде мужского пантеона значительную часть функций Богини-матери принимают на себя мужские божества (Индра, Таммуз, Осирис, Ваал, Телепинус, Адонис, Дионис и т.д.), но и она в известной мере их сохраняет и во множестве ипостасей (Сарасвати, Адити, Шри, Инанна, Нинхусаг, Исида, Ашерат, Анат, Афродита, Деметра и т.д.) выступает обычно как мать, сестра или жена нового земледельческого божества. С этими двумя основными персонажами и демоном смерти, увядания, засухи в качестве их противника повсеместно разыгрывается ритуальная драма плодородия; сезонный цикл подсказывает ей форму воплощения в виде смерти и воскресения бога, а устойчивая мифологическая схема придает ей традиционные композиционные очертания.

Нарушение исходного равновесия происходит в земледельческом мифе в результате соперничества с богом и посягательства на него хтонического божества либо демона (Осирис и Сет, Ваал и Мот, Индра и Вритра), но чаще из-за оскорбления богом плодородия своей божественной партнерши или нарушения какого-либо ее запрета (Энки и Нинхусаг, Энлиль и Нинлиль, Думузи и Инанна, Аттис и Кибела, Адонис и Афродита). Соответственно уход бога в потусторонний мир носит, как правило, не добровольный, а принудительный характер, и его пребывание там символизируется смертью (Осирис, Ваал, Дионис, Адонис), болезнью (Энки), пленением (Думузи, Телепинус, Индра, Персефона). Именно здесь в композиции сезонного мифа происходит специфическое расщепление: поскольку в архаическом мифе бог сам уходит в потусторонний мир за какими-то ритуальными, космическими ценностями, в сезонном мифе на поиски бога, исчезнувшего в подземном мире, добровольно уходит его божественный партнер

(Исида за Осирисом, Нинлиль за Энлилем, Инанна за (284) Думузи и Ниншубур за Инанной, Богиня-мать за Телепиномом, Деметра за Персефой и т. д.). Поиск бога, сопровождающийся ритуальным плачем, становится кульминацией земледельческого мифа, занимая в его композиции место поиска культурным героем ритуальных объектов, и особо акцентируется, поскольку только активные усилия извне способны возродить умершего (исчезнувшего) бога. Далее, как и в архаическом мифе, следует (или, по крайней мере, имплицитно) борьба с богом смерти, демоном-похитителем и т. д., увенчивающаяся победой над ним (Индра и Вритра, Гор и Сет, Анат, Ваал и Мот, Деметра и Аид), после чего бог растительности возрождается, и его возвращение на землю (иногда в новой ипостаси), а вместе с тем и начало нового круга сезонного мифа символизируется обрядом «священной свадьбы».

Мы не останавливаемся подробнее на конкретных, местных вариантах земледельческого мифа. При всех локальных его характеристиках, обусловленных разницей климатических условий и природных феноменов на Среднем Востоке, Эгеиде и Средиземноморье, его основная тема и принципы ее разработки оставались неизменными. Поэтому мы можем рассматривать композиционную схему календарного мифа как самостоятельный и устойчивый для древних цивилизаций вариант архетипической мифологической модели.

Архитепическая мифологическая модель явилась формообразующей для различных жанров повествовательного фольклора в целом, и отсюда и в мифологическом эпосе, и в богатырской сказке, и в архаических слоях тюрко-монгольской эпики мы сталкиваемся с такими неперенными сюжетными элементами, как дуальная организация мира, путешествие героя в загробное царство, поединки с демонами, драконами и великанами, добыча священных предметов или самих «хозяек» этого царства и т. д. В то же время развившаяся на основе этой модели композиция земледельческого мифа об умирающем и воскрешающем божестве растительности оказалась близко родственной композиции классического героического эпоса Древности и некоторых эпосов более поздней феодальной эпохи — например, монгольского «Гесера», узбекского «Алпамыша», ряда упомянутых нами славянских и германских эпических поэм, отчасти также византийского «Дигениса Акрита», киргизского «Манаса» и т. п. Необходимо, однако, сделать несколько оговорок. Мы уже говорили, что, как правило, земледельческий миф рассказывается в мужском варианте (в загробном мире исчезает бог, а не богиня, и на его поиски отправляется его жена или (285) сестра), хотя известно и несколько исключений (хеттские мифы, греческий о Персефоне, шумерский об Инанне и др.). Классический же эпос, наоборот, в подав-

ляющем большинстве случаев повествует о поиске жены мужем, и лишь как исключение, героиней героя («Эпос об Акхате») или одним героем — другого («Гильгамеш»). Эта актуализация в эпосе женского варианта мифа связана, по-видимому, с влиянием социального института «обмена женщинами» или экзогамного брака, нашедшего отражение еще в архаической эпике, а также больше отвечает по своему духу героическому пафосу эпической поэзии. Нельзя не вспомнить также, что похищение именно женщины издавна ассоциировалось с древнейшими земледельческими представлениями. Ссылаясь на работы Штернберга, Фрэзера, Дизельдорфа, В. Я. Пропп приводит примеры раннеземледельческих обрядов в разных частях света, согласно которым для обеспечения плодородия девушка насильственно приносилась в жертву какому-либо богу или демону, обитающему в воде.

Однако, хотя в эпосе исчезает, «уведена в подземное царство» героиня, женский вариант мифа представлен в нем лишь как общая композиционная канва на внешнем кругу событий. Герой, отправляясь на ее поиски (а именно на этом поиске сосредоточено внимание эпоса), тоже умирает (или, точнее, едва-не-умирает) в том же потустороннем мире, и поэтому композиционные функции «умирающего божества» как бы распределены между ними обоими. Вообще расщепление функций, разделение персонажей весьма характерно для усложненного в сравнении с мифом эпического сюжета. Функции героя принимает на себя также его субститут; в качестве «оскорбленной богини» выступает не героиня, но какой-либо третий персонаж; врагом героя может быть не один только похититель, но и иные хтонические божества или их эпические «заместители» и т. д. Тем не менее при всех этих оговорках, параллелизм композиции и основных персонажей мифа и эпоса очевиден (286).

Можно... показать подобного же рода соответствие персонажей и основных звеньев сюжета волшебной сказки (во всяком случае таких, как начальная ситуация, нарушение запрета, вредительство или похищение, перемещение в иное царство, борьба с вредителем, победа, ликвидация беды, возвращение, свадьба), поскольку конкретная разработка этих звеньев в мифе, сказке и эпосе... часто совпадает. И это совпадение не случайно, так как волшебная сказка является, подобно эпосу, продуктом достаточно поздней эпохи и известна нам в своей классической форме по фольклору уже цивилизованных, земледельческих народов Европы и Азии. Поэтому нет нужды предполагать рождение эпоса из сказки или сказки из эпоса, но целесообразнее, как нам кажется, говорить о параллельном развитии эпических и сказочных сюжетов на основе одной и той же композиционной модели (288).

Модель эта присутствует и в календарном мифе. Отсюда соответствующие мифологические мотивы в эпосе и, наоборот, эпи-

ческие и сказочные — в земледельческих мифах. Кроме того, она генетически связана с композиционным повествовательным архетипом, к которому сюжеты мифа, эпоса и сказки в конечном счете восходят. Мы назвали этот архетип мифологическим, поскольку именно мифологические представления доминировали в архаической культуре; но из сказанного, как нам кажется, вытекает, что миф, сказка или эпос не являются, по сути своей, наследниками или воспреемниками друг друга, а изоморфными жанровыми видами, развившимися из общего источника и испытывавшими на определенных этапах своего формирования влияние однородных композиционных стимулов.

Эпос, таким образом, не героизированная сказка и не «испорченный» или переосмысленный миф, а репрезентант сходной со сказкой и мифом композиционной схемы. Эта схема получила такое общежанровое распространение и оказалась столь устойчивой отчасти в силу своего постепенно выработанного соответствия основным ритмам человеческого поведения и жизни, как они понимались в древнем обществе, отчасти из-за консервативности, традиционности устного творчества, скорее модифицирующего старые, чем изобретающего принципиально новые приемы и способы выражения.

Используя ту же, что и миф, композиционную схему, эпос, подобно сказке, воплощал в ней совершенно иное содержание. Поэтому, с нашей точки зрения, ошибочна позиция тех представителей мифологической и неомифологической школ, которые, исходя из сюжетного сходства мифа и эпоса, усматривают в эпосе какую-то аллегорию, символизацию мифа либо обряда. Те мифологические мотивы в эпосе, которые мы отмечаем, обязанные своим существованием мифологическому архетипу, имели в нем совершенно иную смысловую нагрузку или же были отодвинуты на второй план повествования, никак не определяя его специфику. Традиционная композиционная схема, роднящая эпос с мифом, была средством, с помощью которого организовывался гетерогенный эпический материал, а отнюдь не источником содержания эпоса. В частности, она была средством изложения в эпической форме исторических преданий, с чем связан историзм эпической поэзии (289) ... который является одной из специфических черт именно эпической поэзии.

Сказка ориентирована на вымысел, эпос и миф — на достоверность. Но достоверность мифа и эпоса принципиально различна. Миф имеет дело с историческим временем, и те события эпохи творения, о которых он рассказывает, признаны быть идеальной парадигмой любого сколько-нибудь существенного события или явления, происходящего в прошлом, настоящем и будущем. Эпос же имеет дело с конкретными и определенными фактами, свершившимися в истории данного народа, с его реальным, в

понимании творцов эпоса, героическим прошлым, и то, о чем эпос повествует, не парадигма, не модель, но образ или пример для последующих поколений. В эпосе история не наслаивается на миф, а только рассказывается по мифологическому канону, и постепенно, по мере того как от этого канона остается одна только сюжетная схема, четче обнаруживается истинное назначение эпической поэзии. Только в таком смысле можно говорить о «замещении» мифологических образов историческими, ибо, по существу, в эпосе с самого начала мифологические герои трактуются исторически.

Поэтому божественное происхождение персонажей — черта для мифа кардинальная и основополагающая — в эпосе служит наиболее очевидным знаком исключительности героя. За традиционной маской дракона или чудовища скрыт конкретный враг либо общее представление о реальном военном враге. Схватки с демонами, поход в далекие страны, странствия в подземном мире, которые в мифе являются воплощением представлений о смерти, возвращении хаоса и борьбе с ним, эпос изображает как испытание духа эпического героя, как вехи на его жизненном пути. И если исчезновение бога или богини для мифа — мистерия увядания природы и ее пробуждения, то похищение жены в эпосе — романтический компонент сюжета, обеспечивающий его дальнейшее движение.

С этим связана и другая важная черта эпической поэзии, отличающая ее от мифа и от сказки, — последовательный антропоцентризм. Хотя боги, как правило, участвуют в эпических событиях, а герои эпоса являются их потомками, сами эти события, победы и поражения, поступки, намерения, подвиги героев эпос обычно связывает с вполне земными стимулами и причинами. «Она (героическая поэзия. — П. Г.), — пишет С. М. Баура, — не может существовать, если люди не убеждены, что человеческие существа сами по себе — достойный объект внимания и что их главная цель — стремление к славе, связанное с риском» (290).

Отсюда пассивному герою сказки, полагающемуся на чудесные предметы и волшебного помощника, противостоит активный герой эпоса, для которого помощник является «братом», товарищем в подвигах, а не фактическим их исполнителем. Отсюда силы предопределения, по воле которых действует герой мифа, выступают в лучшем случае как традиционное обрамление; герой эпоса пренебрегает ими, и не магия, не сверхъестественные способности, а мужество, воинский дух, презрение к опасности являются его основным оружием.

Герой мифа как бы заранее наделен величием и превосходством, герой эпоса должен добиваться этого, и потому им владеет постоянная жажда славы. В стремлении к славе он не только совершает воинские подвиги, но и всегда заботится об охране сво-

его достоинства, доброго имени. В этой связи, если персонаж сказки автоматически, согласно требованию сюжета, идет навстречу обману, насилию, уговорам антагониста (В. Я. Пропп называет эту сказочную функцию «пособничеством»), эпический герой делает это сознательно, следуя эпическому представлению о чести (Юдхиштхира соглашается на игру в кости, зная о ее последствиях; Лакшмана покидает Ситу, чтобы доказать свою храбрость и преданность брату; следуя законам чести, Роланд отказывается затрубить в рог; Хамдир и Серли в «Речах Хамдира» «Эдды» убивают потенциального союзника и т. д.). Подобного рода собственноручными эпическими мотивировками достигается характерная для эпоса концентрация внимания на индивидууме и его стремлении к самовыражению. В центре эпоса оказывается фигура героя-богатыря, полагающегося, прежде всего, на свои собственные силы, которая не свойственна ни мифу, ни сказке.

Но дело не ограничивается только мотивировками. Иначе представляются акценты и на отдельных компонентах традиционного сюжета. При том, что в целом они остаются неизменными, одни выдвигаются на первый план, другие, наоборот, отступают в тень (291).

Так, мы уже отмечали, что в эпосе, в сравнении с мифом, произошло смещение внимания с участи того, кого ищут, на участь того, кто ищет. Это смещение отвечало героическому характеру эпической поэзии, и подробное описание поиска героем героини (иногда, как в «Махабхарате» или «Илиаде», непосредственно не обозначенного в качестве поиска), полного опасностей, поединков, трагических коллизий, позволило яснее очертить воинскую доблесть и непреклонное мужество героя. С этим смещением также было связано то, что мотив нисхождения в потусторонний мир был в первую очередь отнесен к тому, кто ищет (Рама, пандавы, Одиссей, Гильгамеш и т. д.), а не к тому, кого ищут, хотя в ряде случаев достаточно очевидно пребывание в подземном мире также и похищенного или умершего героя либо героини (Сита, Энкиду).

В большинстве календарных мифов причиной конфликта, приведшего к временной смерти бога, было оскорбление им богини плодородия или нарушение какого-либо ее запрета. Мотив оскорбления богини остается в эпических поэмах, но лишь в немногих из них, причем более архаических и близких мифологическому эпосу он продолжает быть основой развития сюжета (в эпосе о Гильгамеше — отвержение Гильгамешем любви Иштар, в эпосе об Акхате — оскорбление Акхатом Анат). В других же эпосах подобного рода оскорбление либо выносится за рамки содержания памятника (оскорбление Парисом Афины и Геры), либо отодвигается на периферию сюжета (Одиссей и Калипсо, Рама и Шурпанакха) и даже во вставные эпизоды (Арджуна и Урваши), либо

в роли богини выступает смертная женщина и конфликт приобретает характер семейной интриги или распри (Рама и Кайкейи). Зато на первый план в качестве исходного сюжетного мотива выдвигается соперничество врага с героем — мотив, в высшей мере свойственный мифу вообще (космогоническому, о поколениях богов и т. п.), но лишь отчасти мифу календарному. Эта актуализация мотива соперничества, зависти, гнева (пандавы и кауравы, Ахилл и Гектор) также стимулирована героическим пафосом эпической поэзии.

В сравнении со сказкой в эпосе оказываются в значительной мере свернутыми сюжетные функции, связанные с персонажами дарителя и волшебного помощника. Герой эпоса должен полагаться на собственную силу и мужество, поэтому, хотя он, как правило, по ходу своего поиска и овладевает каким-либо чудесным средством (средство это обычно является богатырским оружием: щит Ахилла, лук Акхата, божественное оружие, которое получают за свои подвиги Рама и пандавы), но оно играет чисто вспомогательную роль и иногда даже (292) забывается, когда происходит решающий поединок героя с врагом или чудовищем. Точно так же помощник — персонаж в общем чрезвычайно характерный для эпической поэзии, — уже просто соратник, друг героя, и даже в тех случаях, когда он обладает какими-то сверхъестественными качествами (как, например, Хануман в «Рамаяне»), то способен только облегчить герою его миссию, но отнюдь не выполнить ее вместо него. Специфической чертой эпоса является также то, что помощник становится субститутом героя и благодаря этому может быть реализован мифологический мотив его (героя) смерти (в сказке, из-за свойственной ей магии чудесного и установке на вымысел, и в мифе, где действующими лицами являются боги, мотив смерти и последующего воскрешения реализуется более непосредственно и полно). Наконец, в то время как в сказке основное испытание героя может происходить как в форме борьбы и победы, так и в форме трудной задачи, или вообще выпадает из числа звеньев эпического сюжета, или, как это мы видели на примере «Махабхараты», играет в нем факультативную роль и даже приобретает аллегорическую окраску. Таким образом, общность сюжетной схемы ни в коей мере не мешает жанровому разграничению эпоса, сказки и мифа, и разграничение это возможно не только по целевому назначению, реальному содержанию, образным средствам, но и по конкретным особенностям трактовки традиционной схемы в каждом из этих жанров.

В рамках эпической поэзии сходство сюжетов, а также частичное сходство их трактовки (в духе героической идеализации прошлого) давно уже поставило перед специалистами вопрос о характере взаимосвязи эпических памятников. А. Н. Веселовский выдвинул плодотворный тезис о международном характере народ-

ного эпоса. Однако опирался он при этом в первую очередь на теорию заимствования и полагал, что, когда мы имеем дело с общностью сюжетов, а не мотивов, которые, как он считал, самозарождаются независимо, только заимствование может служить объяснением сходства. Внося существенные уточнения в теорию Веселовского, В. М. Жирмунский показал, что о заимствовании, да и то в ограниченных пределах, речь может идти лишь тогда, когда эпическое взаимодействие происходит между народами, имеющими тесное культурное общение и говорящими на близких, родственных языках (он приводит примеры заимствования из истории германского, романского (293), славянского эпосов). Вместе с тем Жирмунский высказал справедливое убеждение, что обнаруженная близость эпических сюжетов объясняется не заимствованием, а «отражает закономерности и связи объективной действительности и в то же время обусловлена историческими особенностями человеческого сознания, отражающего эту действительность». Опираясь на широкое сравнение эпического творчества различных народов, стоящих на разных уровнях культурного развития, и сам Жирмунский, и другие исследователи (в том числе В. Я. Пропп, Е. М. Мелетинский, Б. И. Путилов) последовательно доказали преимущество историко-типологического подхода к изучению эпоса.

Историко-типологическое сравнение различных эпосов обнаруживает... некоторые общие принципы композиции, родство их структуры. Эпосы, по отношению к которым у нас нет оснований предполагать малейшую возможность заимствования, независимо друг от друга использовали сходные ресурсы и способы построения сюжета, в результате чего им свойственна одна и та же «грамматика мотивов». При этом для классических, а также некоторых более поздних эпосов своего рода общим композиционным стержнем явилась тема похищенной или оскорбленной жены героя.

Единообразие структуры эпических поэм явилось предметом внимания А. Лорда, который отмечал не только параллелизм построения «Илиады» и «Одиссеи», но, например, и таких удаленных друг от друга памятников, как вавилонский «Гильгамеш», византийский «Дигенис Акрит», русский эпос о Волхе Всеславьевиче <...>. Лорд указал на принципиальное сходство сюжетов (294) поэм Гомера и жившего более чем на два с половиной тысячелетия позже, современника Лорда, сербского певца Авдо Медедовича. Лорд видит причину этого в исключительном традиционализме сюжетов и композиции эпической поэзии и пишет: «Это значит, что такое-то событие и такие-то имена прикрепляются в устном традиционном рассказе к повествовательному материалу и к конфигурации повествовательного материала, которые существуют задолго до того, как это событие случилось, эти люди

жили или сам Гомер рассказывал о них». Лорд, таким образом, высказывает мнение, что модели эпоса остаются постоянными, и только под влиянием тех или иных событий происходит подстановка в эти модели новых героев. При этом своего рода матрицей эпоса Лорд считает миф и, в ряде случаев, что особенно близко нашей точке зрения, — миф календарный. Лорд находит, что именно этот миф лежит в основе «Илиады» и «Одиссеи», и ссылается на своих предшественников, прямо или косвенно пришедших к тому же выводу.

Однако и Лорд, и приверженцы мифологической школы видят в мифе не только и даже не столько композиционную модель эпоса, но и модель семантическую. Лорд, например, разделяя устную эпическую традицию на два периода: когда не существует никаких письменных текстов и когда такие тексты появляются, — полагает, что в течение всего первого и до позднего этапа второго периода эпос не имел никакого отношения к попыткам пересказать историческое событие. История, по его мнению, входит в эпос только тогда, когда эпос умирает или начинает умирать, и гомеровские поэмы в (295) основе своей мифичны, а не историчны.

Между тем, как нам кажется, искать смысл эпоса в мифе, видеть в нем трансформацию мифа является ошибкой. Эпические певцы в процессе устного творчества пользовались композиционной схемой, свойственной также и мифу. Однако схема эта, переносившаяся на эпос в силу традиционности и общепринятости для фольклорных повествовательных жанров, была, действительно, только формой, матрицей, по которой отливался уже чисто эпический материал. Она была призвана организовать народные исторические и легендарные предания в виде эпической поэмы, но отнюдь не использовала эти предания в качестве подходящего сырья для сообщения тайного мифологического смысла, который был неведом ни творцам, ни слушателям эпической поэзии, а парадоксальным образом открыт лишь европейскими учеными XIX и XX веков. Знание мифа, сравнение с мифом при изучении эпоса существенны для овладения синтаксисом эпических памятников, а не их семантикой, спецификой их проблематики.

Древнеиндийский эпос, как и другие классические эпические произведения, построен по традиционной композиционной схеме, но, так же как и в других эпосах, его содержание, несмотря на все мифологические реминисценции, в первую очередь характеризуют черты, составляющие особенность именно эпической героической поэзии. Вместе с тем в рамках общей типологии эпического жанра проблематика эпических поэм достаточно разнообразна и определена каждый раз той или иной культурной почвой, на которой данный эпос возникает. Эпический сюжет обладает <...> удивительной устойчивостью (296).

Вопросы и задания

1. С каким подходом к изучению архаических жанровых форм полемизирует автор данной работы?
2. В чем видит П.А.Гринцер сходство композиционных схем мифа, волшебной сказки и эпоса при их жанровой дифференциации?
3. В чем состоит специфика жанрового содержания эпоса и сказки?
4. Как обосновано в работе Гринцера единообразие структуры эпических поэм в разных национальных традициях?

М. М. БАХТИН

ПРОБЛЕМА РЕЧЕВЫХ ЖАНРОВ¹

Все многообразные области человеческой деятельности связаны с использованием языка. Вполне понятно, что характер и формы этого использования так же разнообразны, как и области человеческой деятельности, что, конечно, нисколько не противоречит общенародному единству языка. Использование языка осуществляется в форме единичных конкретных высказываний (устных и письменных) участников той или иной области человеческой деятельности. Эти высказывания отражают специфические условия и цели каждой такой области не только своим содержанием (тематическим) и языковым стилем, то есть отбором словарных, фразеологических и грамматических средств языка, но прежде всего своим композиционным построением. Все эти три момента — тематическое содержание, стиль и композиционное построение — неразрывно связаны в *целом* высказывания и одинаково определяются спецификой данной сферы общения. Каждое отдельное высказывание, конечно, индивидуально, но каждая сфера использования языка вырабатывает свои *относительно устойчивые типы* таких высказываний, которые мы и называем *речевыми жанрами*.

Богатство и разнообразие речевых жанров необозримо, потому что неисчерпаемы возможности разнообразной человеческой деятельности и потому что в каждой сфере деятельности целый репертуар речевых жанров, дифференцирующийся и растущий по мере развития и усложнения данной сферы. Особо нужно подчеркнуть крайнюю *разнородность* речевых жанров (устных и письменных). В самом деле, к речевым жанрам мы должны отнести и короткие реплики бытового диалога (237) (причем разнообразие видов бытового диалога в зависимости от его темы, ситуации, состава участников чрезвычайно велико), и бытовой рассказ, и письмо (во всех его разнообразных формах), и короткую стандарт-

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 237—241.

ную военную команду, и развернутый и детализованный приказ, и довольно пестрый репертуар деловых документов (в большинстве случаев стандартный), и разнообразный мир публицистических выступлений (в широком смысле слова: общественные, политические); но сюда же мы должны отнести и многообразные формы научных выступлений и все литературные жанры (от поговорок до многотомного романа). Может показаться, что разнообразность речевых жанров так велика, что нет и не может быть единой плоскости их изучения: ведь здесь в одной плоскости изучения оказываются такие разнороднейшие явления, как однословные бытовые реплики и многотомный художественный роман, как стандартная и обязательная даже по своей интонации военная команда и глубоко индивидуальное лирическое произведение и т. п. Функциональная разнородность, как можно подумать, делает общие черты речевых жанров слишком абстрактными и пустыми. Этим, вероятно, и объясняется, что общая проблема речевых жанров по-настоящему никогда не ставилась. Изучались — и больше всего — литературные жанры. Но начиная с античности и до наших дней они изучались в разрезе их литературно-художественной специфики, в их дифференциальных отличиях друг от друга (в пределах литературы), а не как определенные типы высказываний, отличные от других типов, но имеющие с ними общую *словесную* (языковую) природу. Общелингвистическая проблема высказывания и его типов почти вовсе не учитывалась. Начиная с античности изучались и риторические жанры (причем последующие эпохи не много прибавили к античной теории); здесь уже обращалось больше внимания на словесную природу этих жанров как высказываний, на такие, например, моменты, как отношение к слушателю и его влияние на высказывание, на специфическую словесную завершенность высказывания (в отличие от законченности мысли) и др. Но все же и здесь специфика риторических жанров (судебных, политических) заслоняла их общелингвистическую природу. Изучались, наконец, и бытовые речевые жанры (преимущественно реплики бытового диалога), и притом как раз с общелингвистической точки зрения (в школе де Соссюра, у его новейших последователей — структуралистов (238), у американских бихевиористов, на совершенно другой лингвистической основе у фоссерианцев). Но это изучение также не могло привести к правильному определению общелингвистической природы высказывания, так как оно ограничивалось спецификой устной бытовой речи, иногда прямо ориентируясь на нарочито примитивные высказывания (американские бихевиористы).

Крайнюю разнородность речевых жанров и связанную с этим трудность определения общей природы высказывания никак не следует преуменьшать. Особенно важно обратить здесь внимание на очень существенное различие между первичными (простыми)

и вторичными (сложными) речевыми жанрами (это не функциональное различие). Вторичные (сложные) речевые жанры — романы, драмы, научные исследования всякого рода, большие публицистические жанры и т. п. — возникают в условиях более сложного и относительно высокоразвитого и организованного культурного общения (преимущественно письменного) — художественного, научного, общественно-политического и т. п. В процессе своего формирования они вбирают в себя и перерабатывают различные первичные (простые) жанры, сложившиеся в условиях непосредственного речевого общения. Эти первичные жанры, входящие в состав сложных, трансформируются в них и приобретают особый характер: утрачивают непосредственное отношение к реальной действительности и к реальным чужим высказываниям; например, реплики бытового диалога или письма в романе, сохраняя свою форму и бытовое значение только в плоскости содержания романа, входят в реальную действительность лишь через роман в его целом, то есть как событие литературно-художественной, а не бытовой жизни. Роман в его целом является высказыванием, как и реплики бытового диалога или частное письмо (он имеет с ними общую природу), но в отличие от них это высказывание вторичное (сложное).

Различие между первичными и вторичными (идеологическими) жанрами чрезвычайно велико и принципиально, но именно поэтому природа высказывания должна быть раскрыта и определена путем анализа и того и другого вида; только при этом условии определение может стать адекватным сложной и глубокой природе высказывания (и охватить важнейшие его грани); односторонняя ориентация на первичные жанры неизбежно приводит к вульгаризации всей проблемы (крайняя степень такой (239) вульгаризации — бихевиористическая лингвистика). Самое взаимоотношение первичных и вторичных жанров и процесс исторического формирования последних проливают свет на природу высказывания (и прежде всего на сложную проблему взаимоотношения языка и идеологии, мировоззрения).

Изучение природы высказывания и многообразия жанровых форм высказываний в различных сферах человеческой деятельности имеет громадное значение для всех почти областей лингвистики и филологии. Ведь всякая исследовательская работа над конкретным языковым материалом — по истории языка, по нормативной грамматике, по составлению всякого рода словарей, по стилистике языка и т. д. — неизбежно имеет дело с конкретными высказываниями (письменными и устными), относящимися к различным сферам человеческой деятельности и общения, — летописями, договорами, текстами законов, канцелярскими и иными документами, различными литературными, научными и публицистическими жанрами, официальными и бытовыми письмами,

репликами бытового диалога (во всех его многообразных разновидностях) и т.д., откуда исследователи и черпают нужные им языковые факты. Отчетливое представление о природе высказывания вообще и об особенностях различных типов высказываний (первичных и вторичных), то есть различных речевых жанров, необходимо, как мы считаем, при любом специальном направлении исследования. Игнорирование природы высказывания и безразличное отношение к особенностям жанровых разновидностей речи в любой области лингвистического исследования приводят к формализму и чрезмерной абстрактности, искажают историчность исследования, ослабляют связи языка с жизнью. Ведь язык входит в жизнь через конкретные высказывания (реализующие его), через конкретные же высказывания и жизнь входит в язык. Высказывание — это проблемный узел исключительной важности. Подойдем в этом разрезе к некоторым областям и проблемам языкознания.

Прежде всего о стилистике. Всякий стиль неразрывно связан с высказыванием и с типическими формами высказываний, то есть речевыми жанрами. Всякое высказывание — устное и письменное, первичное и вторичное и в любой сфере речевого общения — индивидуально и потому может отразить индивидуальность говорящего (или пишущего), то есть обладать индивидуальным стилем (240). Но не все жанры одинаково благоприятны для такого отражения индивидуальности говорящего в языке высказывания, то есть для индивидуального стиля. Наиболее благоприятны жанры художественной литературы: здесь индивидуальный стиль прямо входит в само задание высказывания, является одной из ведущих целей его (но и в пределах художественной литературы разные жанры представляют разные возможности для выражения индивидуальности в языке и разным сторонам индивидуальности). Наименее благоприятные условия для отражения индивидуальности в языке наличны в тех речевых жанрах, которые требуют стандартной формы, например, во многих видах деловых документов, в военных командах, в словесных сигналах на производстве и др. Здесь могут найти отражение только самые поверхностные, почти биологические стороны индивидуальности (и то преимущественно в устном осуществлении высказываний этих стандартных типов). В огромном большинстве речевых жанров (кроме литературно-художественных) индивидуальный стиль не входит в замысел высказывания, не служит одной его целью, а является, так сказать, эпифеноменом высказывания, дополнительным продуктом его. В разных жанрах могут раскрываться разные слои и стороны индивидуальной личности, индивидуальный стиль может находиться в разных взаимоотношениях с общенародным языком. Самая проблема общенародного и индивидуального в языке в основе своей есть проблема высказывания (ведь только в нем, в

высказывании, общенародный язык воплощается в индивидуальную форму). Самое определение стиля вообще и индивидуального стиля в частности требует более глубокого изучения как природы высказывания, так и разнообразия речевых жанров (241).

Вопросы и задания

1. Каковы составляющие структуры жанра, по М. М. Бахтину? Что пишет ученый в других известных вам работах о трехмерной структуре жанра?

2. Как определяет ученый первичные, или речевые, жанры? Чем затруднялось до сих пор их изучение?

3. Как связаны с первичными жанрами жанры вторичные, или литературные? В чем сходство и различие между ними?

4. Какое значение может иметь для исторической поэтики сопоставительное изучение речевых и литературных жанров?

М. М. БАХТИН

ЭПОС И РОМАН: О МЕТОДОЛОГИИ ИССЛЕДОВАНИЯ РОМАНА¹

Изучение романа как жанра отличается особыми трудностями. Это обусловлено своеобразием самого объекта: роман — единственный становящийся и еще неготовый жанр. Жанрообразующие силы действуют на наших глазах: рождение и становление романного жанра совершается при полном свете исторического дня. Жанровый костяк романа еще далеко не затвердел, и мы еще не можем предугадать всех его пластических возможностей.

Остальные жанры как жанры, то есть как некие твердые формы для отливки художественного опыта в уже готовом виде. Древний процесс их формирования лежит вне исторически документированного наблюдения. Эпопею мы находим не только давно готовым, но уже и глубоко состарившимся жанром. То же самое можно сказать, с некоторыми оговорками, о других основных жанрах, даже о трагедии. Известная нам (447) историческая жизнь их есть их жизнь как готовых жанров с твердым и уже мало пластичным костяком. У каждого из них есть канон, который действует в литературе как реальная историческая сила <...>.

Роман — не просто жанр среди жанров. Это единственный становящийся жанр среди давно готовых и частично уже мертвых жанров. <...> Он плохо уживается с другими жанрами. Он борется за свое господство в литературе, и там, где он побеждает, другие,

¹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 447, 460, 463—466, 469, 470, 472, 477, 479—483.

старые жанры, разлагаются <...> (448). Роман пародирует другие жанры (именно как жанры), разоблачает условность их форм и языка, вытесняет одни жанры, другие вводит в собственную конструкцию, переосмысляя и переакцентируя их <...>.

Особенно интересные явления наблюдаются в те эпохи, когда роман становится ведущим жанром. Вся литература тогда бывает охвачена процессом становления (449) и своего рода жанровым критицизмом <...>.

В чем выражается отмеченная нами выше романизация других жанров? Они становятся свободнее и пластичнее, их язык обновляется за счет литературного разноречия и за счет «романных» пластов литературного языка, они диалогизируются, в них, далее, широко проникает смех, ирония, юмор, элементы самопародирования (450), наконец — и это самое главное, — роман вносит в них проблемность, специфическую смысловую незавершенность и живой контакт с неготовой, становящейся современностью (незавершенным настоящим) (451).

Благодаря кропотливому труду ученых накоплен громадный исторический материал, освещен ряд вопросов, связанных с происхождением отдельных разновидностей романа, но проблема жанра в целом не нашла сколько-нибудь удовлетворительного принципиального разрешения. Его продолжают рассматривать как жанр среди других жанров, пытаются фиксировать его отличия как готового жанра от других готовых жанров, пытаются вскрыть его внутренний канон как определенную систему устойчивых и твердых жанровых признаков. Работы о романе сводятся в огромном большинстве случаев к возможно более полным регистрациям и описанию романских разновидностей, но в результате таких описаний никогда не удастся дать сколько-нибудь охватывающей формулы для романа как жанра. Более того, исследователям не удастся указать ни одного определенного и твердого признака романа без такой оговорки, которая признак этот, как жанровый, не аннулировала бы полностью.

Вот примеры таких «оговорочных» признаков: роман — многоплановый жанр, хотя существуют и замечательные одноплановые романы; роман — остросюжетный и динамический жанр, хотя существуют романы, достигающие предельной для литературы чистоты описательности; роман — проблемный жанр, хотя массовая романная продукция являет недоступный ни для одного жанра образец чистой занимательности и бездумности; роман — любовная история, хотя величайшие образцы европейского романа вовсе лишены любовного элемента (452); роман — прозаический жанр, хотя существуют замечательные стихотворные романы. Подобного рода «жанровых признаков» романа, уничтожаемых честно присоединенной к ним оговоркой, можно, конечно, привести еще немало (453).

<...> В дальнейшем я делаю попытку подойти к роману именно как к становящемуся жанру, идущему во главе процесса развития всей литературы нового времени. Я не строю определения действующего в литературе (в ее истории) канона романа как системы устойчивых жанровых признаков. Но я пытаюсь нащупать основные структурные особенности этого пластичнейшего из жанров, особенности, определяющие направление его собственной изменчивости и направления его влияния и воздействия на остальную литературу.

Я нахожу три такие основные особенности, принципиально отличающие роман от всех остальных жанров: 1) стилистическую трехмерность романа, связанную (454) с многоязычным сознанием, реализующимся в нем; 2) коренное изменение временных координат литературного образа в романе; 3) новую зону построения литературного образа в романе, именно зону максимального контакта с настоящим (современностью) в его незавершенности.

<...> Многоязычие имело место всегда (оно древнее канонического и чистого одноязычия), но оно не было творческим фактором <...>. Многоязычие было упорядочено и канонизировано между жанрами.

Новое культурное и литературно-творческое сознание живет в активно многоязычном мире. Мир стал таким раз и навсегда и безвозвратно. Кончился период глухого и замкнутого существования национальных языков. Языки взаимоосвещаются; ведь один язык может увидеть себя только в свете другого языка.

Глубокое стилистическое своеобразие романа, определяемое его связью с условиями многоязычия, я пытался осветить в уже упомянутой работе («Из предистории романного слова»).

Перехожу к двум другим особенностям, касающимся уже тематических моментов структуры романного жанра. Эти особенности лучше всего раскрываются и уясняются путем сопоставления романа с эпосом.

В разрезе нашей проблемы эпос как определенный жанр характеризуется тремя конститутивными чертами: 1) предметом эпоса служит национальное эпическое прошлое, «абсолютное прошлое», по терминологии Гёте и Шиллера; 2) источником эпоса служит национальное предание (а не личный опыт и вырастающий на его основе свободный вымысел); 3) эпический мир отделен от современности, то есть от времени певца (автора и его слушателей), абсолютной эпической дистанцией.

Остановимся подробнее на каждой из этих конститутивных черт эпоса.

Мир эпоса — национальное героическое прошлое, мир «начал» и «вершин» национальной истории, мир отцов и родоначальников, мир «первых» и «лучших». Дело не в том, что это прошлое является содержанием эпоса. Отнесенность изображае-

мого мира в прошлое (456), причастность его прошлому — конститутивная формальная черта эпопеи как жанра. Эпопея никогда не была поэмой о настоящем, о своем времени (став только для потомков поэмой о прошлом). Эпопея как известный нам определенный жанр с самого начала была поэмой о прошлом, а имманентная эпопее и конститутивная для нее авторская установка (то есть установка произносителя эпического слова) есть установка человека, говорящего о недосыгаемом для него прошлом, благоговейная установка потомка. <...>

Мы говорим об эпопее как об определенном реальном дошедшем до нас жанре. Мы находим его уже совершенно готовым, даже застывшим и почти омертвевшим жанром. Его совершенство, выдержанность и абсолютная художественная ненаивность говорят о его старости как жанра, о его длительном прошлом. Но об этом прошлом мы можем только гадать, и нужно прямо сказать, что гадаем мы об этом пока весьма плохо. Тех гипотетических первичных песен, которые предшествовали сложению эпопей и созданию жанровой эпической (457) традиции, которые были песнями о современниках и являлись непосредственным откликом на только что совершившиеся события, — этих предполагаемых песен мы не знаем <...>. Те эпические героизирующие песни о современниках, которые нам доступны и вполне реальны, возникли уже после сложения эпопей, на почве древней и могучей эпической традиции <...> (458).

Эпическое прошлое недаром названо «абсолютным прошлым», оно, как одновременно и ценностное (иерархическое) прошлое, лишено всякой относительности, то есть лишено тех постепенных, чисто временных переходов, которые связывали бы его с настоящим. Оно отгорожено абсолютной гранью от всех последующих времен, и прежде всего от того времени, в котором находятся певец и его слушатели. Эта грань, следовательно, имманентна самой форме эпопеи и ощущается, звучит в каждом слове ее.

Уничтожить эту грань — значит уничтожить форму эпопеи как жанра. Но именно потому, что оно отгорожено от всех последующих времен, эпическое прошлое абсолютно и завершено. Оно замкнуто, как круг, и в нем все готово и закончено сполна. Ни для какой незавершенности, нерешенности, проблематичности нет места в эпическом мире. В нем не оставлено никаких лазеек в будущее; оно довлеет себе, не предполагает никакого продолжения и не нуждается в нем <...>.

Переходим к преданию. Эпическое прошлое, отгороженное непроницаемой гранью от последующих времен, сохраняется и раскрывается только в форме национального предания. Эпопея опирается только на это предание. Дело не в том, что это фактический источник (459) эпопей, — важно, что опора на преда-

ние имманентна самой форме эпоса, как имманентно ей и абсолютное прошлое. Эпическое слово есть слово по преданию. Эпический мир абсолютного прошлого по самой природе своей недоступен личному опыту и не допускает индивидуально-личной точки зрения. Его нельзя увидеть, пощупать, потрогать, на него нельзя взглянуть с любой точки зрения, его нельзя испытывать, анализировать, разлагать, проникать в его нутро. Он дан только как предание, священное и непререкаемое, инвольвирующее общезначимую оценку и требующее пизетного к себе отношения <...>.

Абсолютное прошлое как предмет эпоса и непререкаемое предание как единственный источник ее определяют и характер эпической дистанции. То есть третьей конститутивной черты эпоса как жанра <...>. Эта дистанция существует не только в отношении эпического материала, то есть изображаемых событий (460) и героев, но и в отношении точки зрения на них и их оценок; точка зрения и оценка срослись с предметом в неразрывное целое; эпическое слово неотделимо от своего предмета, ибо для его семантики характерна абсолютная сращенность предметных и пространственно-временных моментов с ценностными (иерархическими). Эта абсолютная сращенность и связанная с нею несвобода предмета впервые могли быть преодолены только в условиях активного многоязычия и взаимоосвещения языков (и тогда эпоса стала полуусловным и полумертвым жанром).

Благодаря эпической дистанции, исключающей всякую возможность активности и изменения, эпический мир и приобретает свою исключительную завершенность не только с точки зрения содержания, но и с точки зрения его смысла и ценности. Эпический мир строится в зоне абсолютного далекого образа, вне сферы возможного контакта со становящимся, незавершенным и потому переосмысливающим и переоценивающим настоящим.

Охарактеризованные нами три конститутивные черты эпоса в большей или меньшей степени присущи и остальным высоким жанрам классической античности и Средневековья <...>. Современная действительность как таковая, то есть сохраняющая свое живое современное лицо, не могла... стать объектом изображения высоких жанров. Современная действительность была действительностью «низшего» уровня по сравнению с эпическим прошлым. Менее всего могла она служить исходным пунктом художественного осмысления и оценки. Фокус такого осмысления и оценки мог находиться только в абсолютном прошлом. Настоящее — нечто преходящее, это текучесть, какое-то вечное продолжение без начала и без конца; оно лишено подлинной завершенности, а следовательно, и сущности (463).

Современная действительность, текучее и преходящее, «низкое», настоящее — эта «жизнь без начала и конца» была предме-

том изображения только в низких жанрах. Но прежде всего она была основным предметом изображения в обширнейшей и богатейшей области народного смехового творчества <...>. Именно здесь — в народном смехе — нужно искать подлинные фольклорные корни романа. Настоящее и современность как таковая, «я сам», и «мои современники», и «мое время» были первоначально предметом амбивалентного смеха — и веселого и уничтожающего одновременно. Именно здесь складывается принципиально новое отношение к языку, к слову. Рядом с прямым изображением — осмеянием живой современности — здесь процветает пародирование и травестирование всех высоких жанров и высоких образов национального мифа. <...>

Из этой стихии народного смеха на классической почве непосредственно вырастает довольно обширная и разнообразная область античной литературы, которую сами древние выразительно обозначали как... (464) область «серьезно-смехового».

В чем же романский дух этих серьезно-смеховых жанров, на чем основано их значение как первого этапа становления романа? Их предметом и, что еще важнее, исходным пунктом понимания, оценки и оформления служит современная действительность. Впервые предмет серьезного (правда, одновременно и смехового) (465) литературного изображения дан без всякой дистанции, на уровне современности, в зоне непосредственного и грубого контакта. Даже там, где предметом изображения этих жанров служат прошлое и миф, эпическая дистанция отсутствует, ибо точку зрения дает современность. Особое значение в этом процессе уничтожения дистанции принадлежит смеховому началу этих жанров, почерпнутому из фольклора (народного смеха). Именно смех уничтожает эпическую и вообще всякую иерархическую — ценностно-удаляющую — дистанцию (466).

Почти для всех... жанров области «серьезно-смехового» характерно наличие намеренного и открытого автобиографического и мемуарного элемента. Перемещение временного центра художественной ориентации, ставящее автора и его читателей, с одной (469) стороны, и изображаемых им героев и мир, с другой стороны, в одну и ту же ценностно-временную плоскость, на одном уровне, делающее их современниками, возможными знакомыми, приятелями, фамильяризирующие их отношения (напомню еще раз обнаженно и подчеркнуто романное начало «Онегина»), позволяет автору во всех его масках и ликах свободно двигаться в поле изображаемого мира, которое в эпосе было абсолютно недоступно и замкнуто <...>.

Роман соприкасается со стихией незавершенного настоящего, что и не дает этому жанру застыть. Романист тяготеет ко всему, что еще не готово. Он может появляться в поле изображения в любой авторской позе, может изображать реальные моменты

своей жизни или делать на них аллюзии, может вмешиваться в беседу героев, может открыто полемизировать со своими литературными врагами и т. д. Дело не только в появлении образа автора в поле изображения, — дело в том, что и подлинный, формальный, первичный автор (автор авторского образа) оказывается в новых взаимоотношениях с изображаемым миром: они находятся теперь в одних и тех же ценностно-временных измерениях, изображающее авторское слово лежит в одной плоскости с изображаемым словом героя и может вступить с ним (точнее: не может не вступить) в диалогические взаимоотношения и гибридные сочетания.

Именно это новое положение первичного, формального автора в зоне контакта с изображаемым миром и делает возможным появление в поле изображения авторского образа. Эта новая постановка автора — один из важнейших результатов преодоления эпической дистанции. Какое громадное формально-композиционное и стилистическое значение имеет эта новая постановка автора для специфики романного жанра — не нуждается в пояснениях (470).

Охарактеризованный нами переворот в иерархии времен определяет и радикальный переворот в структуре художественного образа. Настоящее в его, так сказать, «целом» (хотя оно именно и не есть целое) принципиально и существенно не завершено: оно всем своим существом требует продолжения, оно идет в будущее, и чем активнее и сознательнее идет оно вперед, в это будущее, тем ощутимее и существеннее незавершенность его. Поэтому когда настоящее становится центром человеческой ориентации во времени и в мире, — время и мир утрачивают свою завершенность как в целом, так и в каждой их части. В корне меняется временная модель мира: он становится миром, где первого слова (472) (идеального начала) нет, а последнее еще не сказано. Для художественно-идеологического сознания время и мир впервые становятся историческими: они раскрываются, пусть вначале неясно и спутанно, как становление, как непрерывное движение в реальное будущее, как единый, всеохватывающий и незавершимый процесс <...>. В этом незавершенном контексте утрачивается смысловая неизменность предмета: его смысл и значение обновляются и растут по мере дальнейшего развертывания контекста. В структуре художественного образа это приводит к коренным изменениям. Образ приобретает специфическую актуальность. Он получает отношение — в той или иной степени — к продолжающемуся и сейчас событию жизни, к которому и мы — автор и читатели — существенно причастны. Этим и создается радикально новая зона построения образов в романе, зона максимально близкого контакта предмета изображения с настоящим в его незавершенности, а следовательно, и с будущим (473).

<...> Коснусь некоторых связанных с этим художественных особенностей. Отсутствие внутренней завершенности и исчерпанности приводит к резкому усилению требований внешней и формальной, особенно сюжетной, законченности и исчерпанности. По-новому ставится проблема начала, конца и полноты. Эпопея равнодушна к формальному началу, может быть неполной (то есть может получить почти произвольный конец). Абсолютное прошлое замкнуто и завершено как в целом, так и в любой своей части. Поэтому любую часть можно оформить и подать как целое. Всего мира абсолютного прошлого (а он и сюжетно един) не охватить в одной эпопее (это значило бы пересказать все национальное предание), трудно охватить даже сколько-нибудь значительный отрезок его. Но в этом и нет беды, ибо структура целого повторяется в каждой части, и каждая часть завершена и кругла, как целое. Можно начать рассказ с любого момента и кончить его почти на любом моменте. «Илиада» представляется случайной вырезкой из троянского цикла. Конец ее (погребение Гектора) с романной точки зрения ни в коем случае не мог бы быть концом. Но эпическая завершенность от этого нисколько не страдает. Специфический «интерес конца» — а чем кончится война? кто победит? что будет с Ахиллом? и т. п. — в отношении эпического материала абсолютно исключен как по внутренним, так и по внешним мотивам (сюжетная сторона предания была заранее вся известна). Специфический «интерес продолжения» (что будет дальше?) и «интерес конца» (чем кончится?) характерны только для романа и возможны только в зоне близости и контакта (в зоне далевого образа они невозможны) (474).

В далеком образе дается целое событие, и сюжетный интерес (незнание) невозможен. Роман же спекулирует категорией незнания. Возникают различные формы и методы использования авторского избытка (того, чего герой не знает и не видит). Возможно сюжетное использование избытка (внешнее) и использование избытка для существенного завершения (и особого романного овнешнения) образа человека. Встает и проблема иной возможности <...>.

С новой временной ориентацией и с зоной контакта связано и другое, в высшей степени важное явление в истории романа: его особые отношения к внелитературным жанрам — жизненно-бытовым и идеологическим. Уже в период своего возникновения роман и предвещающие его жанры опирались на различные внехудожественные формы личной и общественной жизни, особенно на риторические (существует даже теория, выводящая (475) роман из риторики). И в последующие эпохи своего развития роман широко и существенно пользовался формами писем, дневников, исповедей, формами и методами новой судебной риторики и т. п. Строясь в зоне контакта с незавершенным событием современно-

сти, роман часто переступает границы художественно-литературной специфики, превращаясь то в моральную проповедь, то в философский трактат, то в прямое политическое выступление, то вырождается в сырую, не просветленную формой душевность исповеди, в «крик души» и т. д. Все эти явления чрезвычайно характерны для романа как становящегося жанра. Ведь границы между художественным и внехудожественным, между литературой и не литературой и т. п. не богами установлены раз и навсегда. Всякий спецификум историчен. Становление литературы не есть только рост и изменение ее в пределах незыблемых границ спецификума; оно задевает и самые эти границы <...>.

Но изменение временной ориентации и зоны построения образов ни в чем не проявляется так глубоко и существенно, как в перестройке образа человека в литературе <...>.

Человек высоких дистанцированных жанров — человек абсолютного прошлого и далекого образа. Как такой, он сплошь завершен и закончен. Он завершен на высоком-теоретическом уровне, но он завершен и безнадежно готов, он весь здесь, от начала до конца, он совпадает с самим собою, абсолютно равен себе самому. Далее, он весь сплошь овнешнен. Между его подлинной сущностью и его внешним явлением нет ни малейшего расхождения. Все его потенции, все его возможности до конца реализованы в его внешнем социальном (476) положении, во всей его судьбе, даже в его наружности: вне этой его определенной судьбы и определенного положения от него ничего не остается. Он стал всем, чем он мог быть, и он мог быть только тем, чем он стал. Он весь овнешнен и в более элементарном, почти буквальном смысле: в нем все открыто и громко высказано, его внутренний мир и все его внешние черты, проявления и действия лежат в одной плоскости. Его точка зрения на себя самого полностью совпадает с точкой зрения на него других — общества (его коллектива), певца, слушателей <...>.

Он видит и знает в себе только то, что видят и знают в нем другие. Все, что может сказать о нем другой, автор, он может сказать о себе сам, и обратно. В нем нечего искать, нечего угадывать, его нельзя разоблачать, нельзя провоцировать: он весь вовне, в нем нет оболочки и ядра. Далее, эпический человек лишен всякой-идеологической инициативы (лишены ее и герои и автор). Эпический мир знает одно-единое и единственное, сплошь готовое мировоззрение, одинаково обязательное и несомненное и для героев, и для авторов, и для слушателей. Лишен эпический человек и языковой инициативы; эпический мир знает один-единный и единственный готовый язык. Ни мировоззрение, ни язык поэтому не могут служить факторами ограничения и оформления образов людей, их индивидуализации. Люди здесь (477) разграничены, оформлены, индивидуализированы разными положения-

ми и судьбами, но не разными «правдами». Даже боги не отделены от людей особой правдой: у них тот же язык, то же мировоззрение, та же судьба, та же сплошная овнешненность.

Эти особенности эпического человека, разделяемые в основном и другими высокими дистанцированными жанрами, создают исключительную красоту, цельность, кристальную ясность и художественную законченность этого образа человека, но вместе с тем они порождают и его ограниченность, и известную нежизненность в новых условиях существования человечества.

Разрушение эпической дистанции и переход образа человека из далекого плана в зону контакта с незавершенным событием настоящего (а следовательно, и будущего) приводят к коренной перестройке образа человека в романе (а в последующем и во всей литературе. И в этом процессе громадную роль сыграли фольклорные, народно-смеховые источники романа. Первым и весьма существенным этапом становления была смеховая фамильяризация образа человека. <...> Характерна художественная структура образа устойчивых народных масок, оказавших громадное влияние на становление образа человека в романе на важнейших стадиях его развития (серьезно-смеховые жанры, Рабле, Сервантес). Эпический и трагический человек — ничто вне своей судьбы и обусловленного ею сюжета; он не может стать героем иной судьбы, иного сюжета. Народные маски — Маккус, Пульчинелла, Арлекин, — напротив, могут проделать любую судьбу и фигурировать в любых положениях (что они и делают иногда даже в пределах одной пьесы), но сами они никогда не исчерпываются ими и всегда сохраняют над любым положением и любой судьбой свой веселый избыток, всегда сохраняют свое несложное, но неисчерпаемое человеческое лицо. Поэтому такие маски могут действовать и говорить и вне сюжета: более того, именно во внесюжетных выступлениях своих... они лучше всего раскрывают свое лицо <...>.

Эти маски и их структура (несовпадение с самим собою и в каждом данном положении — веселый избыток, неисчерпаемость и т.д.), повторяем, оказали громадное влияние на развитие романного образа человека. Эта структура сохраняется и в нем, но в более осложненной, содержательно-углубленной и серьезной (или серьезно-смеховой) форме.

Одной из основных внутренних тем романа является именно тема неадекватности героя его судьбы и его положения. Человек или больше своей судьбы или меньше своей человечности. Он не может стать весь и до конца чиновником, помещиком, купцом, женихом, ревнивцем, отцом и т.п. Если герой романа таким все же становится, то есть полностью укладывается в своей судьбе (жанровый, бытовой герой, большинство второстепенных персонажей романа), то избыток человечности может реализоваться в образе главного героя; всегда же этот избыток реализуется в фор-

мально-содержательной установке автора, в методах (479) его видения и изображения человека <...>.

Человек до конца невоплотим в существующую социально-историческую плоть. Нет форм, которые могли бы до конца воплотить все его человеческие возможности и требования, в которых он мог бы исчерпать себя весь до последнего слова — как трагический или эпический герой, — которые он мог бы наполнить до краев и в то же время не переплескиваться через края их. Всегда остается нереализованный избыток человечности, всегда остается нужда в будущем и необходимое место для этого будущего. Все существующие одежды тесны (и, следовательно, комичны) на человеке. Но эта избыточная невоплотимая человечность может реализоваться не в герое, а в авторской точке зрения (например, у Гоголя). Сама романная действительность — одна из возможных действительностей, она не необходима, случайна, несет в себе иные возможности.

Эпическая цельность человека распадается в романе и по другим линиям: появляется существенный разноречивый между внешним и внутренним человеком, в результате чего предметом опыта и изображения — первоначально в смеховом, фамильяризирующем плане — становится субъективность человека: появляется специфический разноречивый аспект человека для себя самого и человека в глазах других. Это распадение эпической (и трагической) целостности человека в романе в то же время сочетается с подготовкой новой сложной целостности его на более высокой ступени человеческого развития.

Наконец, человек приобретает в романе идеологическую и языковую инициативность, меняющую характер его образа (новый и высший тип индивидуализации образа). Уже на античной стадии становления романа появляются замечательные образы героев-идеологов: таков образ Сократа, таков образ смеющегося Эпикура в так называемом «Гиппократовом романе», таков глубоко романский образ Диогена в обширной диалогической литературе киников и в менипповой сатире (480) (здесь он резко сближается с образом народной маски), таков, наконец, образ Мениппа у Лукиана. Герой романа, как правило, в той или иной степени идеолог.

Такова несколько абстрактная и грубоватая схема перестройки образа человека в романе.

Подведем некоторые итоги.

Настоящее в его незавершенности, как исходный пункт и центр художественно-идеологической ориентации, — грандиозный переворот в творческом сознании человека. В европейском мире эта переориентация и разрушение старой иерархии времен получили существенное жанровое выражение на рубеже классической античности и эллинизма. В новом же мире — в эпоху позднего сред-

невековья и Ренессанса. В эти эпохи закладываются основы романного жанра, хотя элементы его подготавливались уже давно, а корни его уходят в фольклорную почву. Все остальные большие жанры в эти эпохи были уже давно готовыми, старыми, почти окостеневшими жанрами. Все они снизу доверху проникнуты старой иерархией времен. Роман же как жанр с самого начала складывался и развивался на почве нового ощущения времени. Абсолютное прошлое, предание, иерархическая дистанция не играли никакой роли в процессе его формирования как жанра (они сыграли незначительную роль только в отдельные периоды развития романа, когда он подвергался некоторой эпизодизации, например, в романе барокко); роман формировался именно в процессе разрушения эпической дистанции, в процессе смеховой фамильяризации мира и человека, снижения объекта художественного изображения до уровня неготовой и текучей современной действительности. Роман с самого начала строился не в далеком образе абсолютного прошлого, а в зоне непосредственного контакта с этой неготовой современностью. В основу его легли личный опыт и свободный творческий вымысел. Новый трезвый художественно-прозаический романский образ и новое, основанное на опыте, критическое, научное понятие формировались рядом и одновременно. Роман, таким образом, с самого начала был сделан из другого теста, чем все остальные готовые жанры, он иной природы, с ним и в нем в известной мере родилось будущее всей литературы. Поэтому, родившись, он не мог стать просто жанром среди жанров и не мог строить своих (481) взаимоотношений с ними в порядке мирного и гармонического сосуществования. В присутствии романа все жанры начинают звучать по-иному. Началась длительная борьба за романизацию других жанров, за их вовлечение в зону контакта с незавершенной действительностью. Путь этой борьбы сложен и извилист.

Романизация литературы не есть навязывание другим жанрам несвойственного им чужого жанрового канона. Ведь такого канона у романа и вовсе нет. Он по природе не каноничен. Это — сама пластичность. Это — вечно ищущий, вечно исследующий себя самого и пересматривающий все свои сложившиеся формы жанр. Таким только и может быть жанр, строящийся в зоне непосредственного контакта со становящейся действительностью. Поэтому романизация других жанров не есть их подчинение чуждым жанровым канонам; напротив, это и есть их освобождение от всего того условного, омертвевшего, ходульного и нежизненного, что тормозит их собственное развитие, от всего того, что превращает их рядом с романом в какие-то стилизации отживших форм (482).

<...> Процесс становления романа еще не закончился. Он вступает ныне в новую фазу. Для эпохи характерны необычайное усложнение и углубление мира, необычайный рост человеческой

требовательности, трезвости и критицизма. Эти черты определяют и развитие романа (483).

Вопросы и задания

1. В чем причина неудачи традиционных попыток определения жанровой природы романа, по М. М. Бахтину?

2. Чем отличается подход Бахтина к роману от подходов его предшественников?

3. Назовите три основные особенности, отличающие роман от остальных жанров, по Бахтину. Можно ли считать названные особенности *канона* романа? Если нет, то почему? Можете ли вы предложить для них свое или известное вам по научной литературе общее определение, если понятие «канон» в данном случае неудовлетворительно?

4. Почему Бахтин раскрывает жанровые особенности романа путем сопоставления его с эпосом?

5. Охарактеризуйте конститутивные черты эпоса, по Бахтину.

6. Сопоставьте данные черты эпоса с выделенными Бахтиным особенностями романа.

7. В чем видит ученый истоки романа и как он объясняет его возникновение и эволюцию?

8. Какие два этапа в истории жанров описал Бахтин? В чем интерес такого описания для исторической поэтики?

9. Как соотносятся поворотные пункты в истории романа, описанные Бахтиным, с принятым в исторической поэтике выделением трех стадий развития? Противоречат ли данные Бахтина исторической поэтике или история романа может быть объяснена в рамках сегодняшних представлений этой науки? Если да, то каким образом?

10. Можно ли считать работу Бахтина исследованием по исторической поэтике? Если да, то почему? Какие методологические принципы исторической поэтики применяет ученый в своем исследовании?

Л. С. МЕЛИХОВА, В. Н. ТУРБИН

ПОЭМЫ ЛЕРМОНТОВА¹

Поэма как жанровое целое

Что такое поэма? Возможно ли вывести и научно описать ее жанровые признаки? Возможно ли обнаружить свойства, которые объединяли бы, скажем, такие заведомо разные произведения, как «Медный всадник» Пушкина и «За далью — даль» Твардовского, «Во весь голос» Маяковского и лермонтовского «Демона»? Объединяли бы, в то же время отграничивая их от других повествова-

¹ Мелихова Л. С., Турбин В. Н. Поэмы Лермонтова. — М., 1969. — С. 6—9.

тельных жанров — от романа и повести, в том числе от романа и повести в стихах.

При всем различии взятых нами почти наугад художественных произведений должна броситься в глаза и несомненно присущая им общность. Постараемся вывести формулу, своего рода алгоритм поэмы; и в основу нашей формулы должен лечь тезис, который просто и естественно вытекает из мелькающего перед нами огромного разнородного материала, из истории поэмы от ее античных вариантов, от «Ада» Данте до самых современных поэм: как бы многообразны они ни были, всем им присущи однотипные сюжетные, композиционные и даже стилевые особенности — компоненты жанра, и, осмысливая эти компоненты, можно прийти к мысли о том, что поэма — это прежде всего история *встречи* человека с чем-то находящимся *вне* того социального, психологического и эмоционального мира, которым он окружен. В самом деле, герой пушкинской поэмы «Медный всадник» в минуту душевного и идейного кризиса встречается и вступает в конфликт с легендарным бронзовым изваянием самодержца, Петра I. И именно оно, это изваяние, оппонирует герою поэмы в его неистовой и беспомощной борьбе за свое место в жизни, за право на существование. Происходит встреча человека не с самой общественной силой, противостоящей ему, а с *символом* ее, с олицетворяющим ее непреложность и мощь произведением искусства — с памятником.

Поэма Пушкина может играть роль своего рода жанрового эталона; подобно тому, как роман «Евгений Онегин» содержит в себе едва ли не все, что есть в современном реалистическом романе, в «Медном всаднике» собрано едва ли не все, что содержится (б) в современной поэме. Содержится, бесконечно варьируясь. Трансформируясь. Видоизменяясь. Но принцип остается неизменным: человек встречается и сталкивается с чем-то инородным, «иномирным», и действие поэмы начинает протекать в двух планах, в двух несоизмеримых мирах.

Маяковский встречается со своим собственным изображением — таким, каким, по его мнению, оно будет создано людьми будущего, «товарищами потомками». Василий Теркин у Твардовского встречается, как известно, со Смертью — опять-таки с образом-олицетворением. А в поэме «За далью — даль» сам поэт по пути из Москвы во Владивосток встретится со своим двойником, с тенью, суммирующей в себе коренные признаки общественно-го зла — с неожиданным соседом.

И с полки голову со смехом
Мой третий свесил вдруг сосед:
— Ты думал что? Что ты уехал
И от меня? Нет, милый, нет.
Мы и в пути с тобой соседи,
И все я слышу в полусне...

— вещает поэту его неожиданный спутник. Спутник поэта — «не явь, а только сон дурной». Он — призрак, привидение. Рано или поздно привидения исчезают. Исчезает и отогнанный поэтом призрак. Но его странная трансцендентная природа остается; и остается она потому, что поэма, как мы уже явственно видим, почему-то требует подобной трансцендентности: столкновения яви со сновидением, реальности — с преданием, события — с изображением какого-то другого события.

А что касается «Демона»... Ясно, что «двумирность, разномирность», всегда присущие жанру поэмы, существуют и здесь: миры героев поэмы, Тамары и Демона *несоизмеримы*, и как бы ни стремились эти миры к взаимопроникновению, к слиянию, соприкоснуться они не могут; их соприкосновение рано или поздно должно привести к их разрушению, к мгновенной катастрофе.

В поэме, стало быть, — не только соприкосновение, встреча человека с трансцендентным началом, с символом, который, конечно же, имеет свои эквиваленты в реальности, но тем не менее последовательно сохраняет свою символическую природу; *но и борьба не на жизнь, а на смерть, уничтожение*, поглощение одного другим или, во всяком случае, *покушение* на такое уничтожение: сила, олицетворенная в монументе Петра Великого, уничтожает, *стирает с лица земли* бедного чиновника; Смерть покушается на Василия Теркина и т.д. (7).

Поэма начинается там, где явно или редуцированно, как подразумеваемое, есть «воспевание», «песня», где есть место для первого лица глагола «петь», «пою». <...> Герой поэмы неизменно *возвеличивается* поэтом (8). <...> Однако одновременно герой поэмы и *низводится* с какого-то недостижимого для него пьедестала: мир, с которым он соприкасается, это мир, оказывающийся ему не по плечу; мир, с которым он не может *сравняться* (ведь даже богатырь Василий Теркин, прогоняя Смерть, всего лишь отсрочивает ее приход; уничтожить ее в принципе ему не дано) (9).

Вопросы и задания

1. Какие жанровые черты неканонической поэмы выделяют авторы приведенного фрагмента?
2. Какую роль и почему играет в неканонической поэме символ?
3. Что означает положение авторов о том, что поэма — «встреча человека с чем-то находящимся вне того социального, психологического и эмоционального мира, которым он окружен»? Приведите примеры, доказывающие или опровергающие такое определение.
4. Если это определение корректно, то в чем сходство и отличие структуры неканонической и канонической (героической) поэмы?
5. С какими еще работами, посвященными неканонической поэме, вы знакомы? Что вы можете добавить к характеристике этого типа поэмы, опираясь на свои наблюдения и известные вам труды?

МИР ПУШКИНСКОЙ ЛИРИКИ¹

<...> Так преображаются, например, в стихотворениях «Прощание» и «Для берегов отчизны дальней...» старые элегические формулы оттого, что на них падает сразу как бы двойной свет: *изнутри* вызвавшей их к жизни жанровой традиции, и *извне*, из глубины того лирического контекста, в котором они возникают. Так преображаются в «прощальной» лирике и знакомые элегические ситуации оттого, что они вдвинуты в перспективу по-новому осмысленного лирического сюжета. Новая психологическая глубина открывается там, где элегические мотивы переключаются в иное эмоциональное измерение, в котором мир прошлого встает как мир, исполненный душевных потрясений, трагических страстей, острейших противоречий. Ведь прошлое предстает в произведениях прощального цикла не только как свершившееся, отошедшее в небытие и потому смягченное элегической музыкой прощанья, но и как совершающееся, вновь оживающее перед духовным взором поэта, воскрешенное во всей его мучительной реальности. И этот аспект изображения (прошлое как совершающееся) уже не подвластен элегической поэтике, рассматривавшей минувшее только в ретроспективе.

Но ведь оттого, что и на лирические ситуации «прощального» цикла брошен все тот же двойной свет, оттого, что, например, в стихотворении «Для берегов отчизны дальней...» умиротворяющая элегическая мелодия вплетается в драматически напряженное изображение страстей, как бы легкой, полупрозрачной дымкой отделяя прошлое от настоящего, — от этого лирическая композиция Пушкина получает особую многомерность. Элегическая мелодика в этом произведении стремится заковать в гармонически уравновешенные формы душевную стихию, отмеченную трагической дисгармонией. Но «центростремительная», гармонизирующая тенденция не получает преобладания в лирических композициях прощального цикла. Сталкиваясь с совершенно противоположным осмыслением душевного бытия, столь далеким от жанрового кругозора элегии, элегический стиль утрачивает здесь свои жанровые установки (302). Поэтика пушкинского «Заклиная» убеждает в этом с особенной очевидностью.

«Заклиная» — произведение, отмеченное редкостной густотой элегических формул. Здесь как будто оживают на короткий срок и схемы лирических ситуаций (клятва верности умершей возлюбленной, мольба о запредельном свидании), застывшие в результате многочисленных повторений, стандартизированные

¹ Грехнев В. А. Мир пушкинской лирики. — Н. Новгород, 1994. — С. 302 — 313.

традицией. Это тем более неожиданно, что в поздней пушкинской лирике уже завершается глубинная перестройка элегического жанра. Даже внешне, с точки зрения выбора жизненных сфер, он утрачивает традиционно четкую определенность своих границ. Пушкин в ту пору уже прощается с элегией. Неуклонно нарастающий в лирике 20-х годов процесс размывания жанровых барьеров, сближения замкнутых жанровых контекстов приводит в 30-е годы к созданию произведений («Осень», «Вновь я посетил...» и др.), образная система которых не может быть осмыслена путем соотнесения ее с эталонами конкретного лирического жанра.

И вот, прощаясь с элегией, Пушкин неожиданно изобильно воскрешает ее традиционный «реквизит». Конечно, поэт и прежде подключал элегическую стилистику, исподволь «снимая» ее, нейтрализуя ее внеиндивидуальный эффект действием принципиально новых способов построения лирической мысли. И, например, в стихотворении «Под небом голубым страны своей родной...» (1826), близком к «Заклинанию» характером душевного конфликта, по верному наблюдению Лидии Гинзбург, «смысловое соотношение условно-поэтических формул перестроено внутри неким психологическим противоречием». Однако эта перестройка носила еще отпечаток художественного поиска. Условность элегической ситуации была сломана резко. Несвойственные данному жанру сочетания слов, обусловленные новизной психологической коллизии, слишком очевидно разрежали действие привычных элегических сигналов. Да и сигналы эти были расставлены в композиции стиха более скупой, чем в позднем «Заклинании».

Первое впечатление все же таково, что пушкинская элегия 1830 года воскрешает успешно изживаемые поэтом жанровые принципы стиля. Что ж, быть может, в поэтическом мышлении Пушкина тлеет потаенный уголек рокового воспоминания, замкнувшего в себе отзвуки давней, трагически оборвавшейся страсти? И это воспоминание, вспыхивая время от времени, фатально тянуло за собой (303) цепь привычных элегических ассоциаций? Или причина лишь в том, что путь новатора не укладывается в соблазнительные представления о прямолинейно-поступательной и неуклонной эволюции, не знающей срывов, попятных движений, переходов в другое русло, наконец, перерывов постепенности? Все это, возможно, и объясняло бы интересующий нас факт, если бы в «Заклинании» действительно имела место простая реставрация старых форм мышления.

Но в том-то и дело, что Пушкин здесь ни на йоту не отступает от найденных им способов воплощения эмоции, от предпринятого уже ранее пересмотра самой природы элегического переживания. И в том факте, что поэт обильно, быть может, обильнее, чем прежде, вводит в одно из своих поздних произведений реалии старой элегии, сказался не плен традиции, а, скорее, симптом

окрепшей поэтической свободы в обращении с нею. Ведь структура элегии перестроена основательно и теперь ее новизне не угрожают даже скопления старых атрибутов: возросло сознание художественной власти над ними.

Поэтическая стихия старой элегии в «Заклинании» предстает, по существу, как стихия отчужденная.

О, если правда, что в ночи,
Когда покоятся живые,
И с неба лунные лучи
Скользят на камни гробовые,
О, если правда, что тогда
Пустеют тихие могилы, —
Я тень зову, я жду Леилы:
Ко мне, мой друг, сюда, сюда!

Явись, возлюбленная тень,
Как ты была перед разлукой,
Бледна, хладна, как зимний день,
Искажена последней мукой.
Приди, как дальная звезда,
Как легкий звук иль дуновение,
Иль как ужасное виденье,
Мне все равно: сюда! сюда!..

Зову тебя не для того,
Чтоб укорять людей, чья злоба
Убила друга моего,
Иль чтоб изведать тайны гроба,
Не для того, что иногда
Сомненьем мучусь... но, тоскуя,
Хочу сказать, что все люблю я,
Что все я твой: сюда, сюда!

Здесь необычная на фоне зрелой пушкинской лирики «теснота» традиционных деталей, порою буквально «нанизываемых» друг на друга. Это впечатление усиливается к тому же эффектом интонационного нагнетания — ведь (304) каждая строфа складывается как серия параллельно построенных ритмико-синтаксических единств. В пределах такого единства элегическая «формула» нередко занимает вершинное положение, возникая в конце строки, фиксируя на себе внимание переключкой рифмы.

И с неба лунные лучи
Скользят на камни гробовые,
О, если правда, что тогда
Пустеют тихие могилы...

В подобной же стиховой позиции находятся «дальная звезда», «ужасное виденье», «тайны гроба». Однако же что представляют

собой эти «формулы» пушкинского «Заклинания»? Перед нами ведь не просто общие места элегического стиля, универсальные обороты, уместные везде, где эмоция настраивалась на элегический лад. «Пламенная душа», «томительная тоска», сладкая память» из стихотворения «Под небом голубым страны своей родной...», например, — это всеобщие в пределах жанра, очень широкие по сфере использования обозначения чувств, которые могут встретиться в любом элегическом контексте. Между тем «камни гробовые», «лунные ночи», тихие могилы, «ужасное виденье», «тайны гроба» — указатели элегической традиции, ведущие нас к конкретному ответвлению романтической элегии. Именно скоплением своим они побуждают вспомнить элегию и целиком элегическую по стилистике балладу Жуковского.

Эти детали отнюдь не являются «цитатными» вкраплениями чужой поэтической системы, хотя, конечно, и «гробовые камни», и «тихие могилы», и «тайны гроба» в иных вариациях не однажды мелькали в поэзии Жуковского. Пушкин воссоздает в «Заклинании» как бы поэтический аналог ночного мира Жуковского, аналог, возводимый к «первоисточнику» лишь всей своей целостностью, а вовсе не структурными звеньями.

Впечатление конкретного адресата, спрятавшегося за элегической декорацией «Заклинания», создается и с помощью более конкретных намеков, навеваемых цепочкой сравнений во второй строфе:

Приди, как дальная звезда,
Как легкий звук иль дуновенье...

Звезда, таящая в себе тень умершей возлюбленной, несущая весть о ее приближении, — образ достаточно прихотливый, чтобы ошибиться в указании на литературный (305) импульс сравнения. За этой деталью в элегической традиции стоит причудливый образ из стихотворения Жуковского «Узник» (1819):

...Но тихо в сумраке ночей
Он бродит
И с неба темного очей
Не сводит:
Звезда знакомая там есть;
Она к нему приносит весть...
О милом весть и в мир иной
Призванье...
И делит с тайной он звездой
Страданье;
Ее краса оживлена:
Ему в ней светится она...

«Как легкий звук», как «дуновенье» является унылой Минване весть об умершем Арминии («Эолова арфа», 1814):

...Сидела уныло
 Минвана у древа... душой вдалеке...
 И тихо все было
 Вдруг... к пламенной что-то коснулось щеке;
 И что-то шатнуло
 Без ветра листы;
 И что-то прильнуло
 К струнам, невидимо слетев с высоты...
 И вдруг... из молчанья
 Поднялся протяжно задумчивый звон;
 И тише дыханья
 Играющий в листьях прохлады был он.
 В ней сердце смутилось:
 То друга привет!
 Свершилось, свершилось!..
 Земля опустела, и милого нет...

Но эти сигналы чужого и чуждого элегического мира в пушкинском «Заклинании» предстают в совершенно неожиданном ракурсе, дерзко нарушающем традицию. Что означает этот своеобразный повтор первой строфы «О, если правда...», являющий собой композиционную раму, в которую вписаны Пушкиным атрибуты старой элегии? С точки зрения элегического мышления того же Жуковского, например, повтор этот неуместен. Причем неуместен, конечно, не в логическом своем аспекте. Такого в отношении к упомянутым элегическим «реалиям» не существовало в поэтическом мышлении Жуковского. Его загробный мир (даже в мировоззренческом плане) скорее образ, чем понятие, категория эстетическая, а не религиозная. Оценка «запредельного» мира с позиции истины тем более немыслима для Пушкина (306).

Речь, стало быть, идет не о логике, а о художественной системе. Именно художественная система старой элегии в «Заклинании» ущемляется сомнением, подвергаясь действию невольной иронии. Не следует понимать это прямолинейно. Ирония здесь — всего лишь «побочный» сопутствующий эффект. Ведь стихотворение Пушкина насквозь драматично: речь идет в нем о слишком серьезной для поэта внутренней коллизии чувства. В таком контексте всякий явный иронический выпад да еще со слишком внешней литературной адресацией выглядел бы лишним, распыляя сосредоточенную силу элегической эмоции. Пушкинская ирония, в сущности, непреднамеренна. Поэт как бы вскользь, мимоходом, но, однако, весьма болезненно задел старую элегию, задел хотя бы тем, что, определив ее шаблоны, он собрал их на тесном композиционном пространстве двух первых строф. Фиксированная очевидность шаблона лишь подтверждает, что отношение Пушкина к нему вольное — возникает ощущение поэтической дистанции.

Приди, как дальняя звезда,
Как легкий звук иль дуновение,
Иль как ужасное виденье,
Мне все равно: сюда! сюда!..

То, что в старой элегии было темой (тайны гроба), либо мотивом (дальняя звезда), либо необходимым аксессуаром элегического фона (тихие могилы, камни гробовые), у Пушкина стало отчужденным материалом, которому он смело навязывает свою художественную волю и «отстраняя» который он рельефней и резче проводит свою поэтическую мысль.

А мысль эта окрашена горячей страстью, жарким нетерпением. Каждая строфа «Заклинания» живет особой динамикой раскручивающейся пружины, которая лишь к концу своего разворачивания накапливает энергию удара. Так, впечатление нарастающего напряжения, передаваемое замедленным движением параллельно построенных периодов в первой строфе, разрешается призывным восклицанием последних строк. Ритмическая энергия здесь резко возрастает. Четырхстопный ямб, приторможенный пиррихиями, стянутыми к предпоследней стопе, в финале строфы возвращается к своей идеальной норме, к четко выраженной схеме размера. Интонация резкого восклицания, ускоренное обилием словоразделов ритмическое движение последних строк взрывают окаменевшую неподвижность элегических «формул». В пронизанный фаталистическим смирением мир (307) традиции, точно порыв ветра, врывается дыхание живой страсти. Пушкинское заклинание звучит словно настойчивый и нетерпеливый стук в запертую дверь, перед которой лирический герой Жуковского как бы тихо склонился в покорном ожидании.

И по мере того как нарастает от строфы к строфе это внутреннее напряжение страсти, ритмическое дыхание стиха становится все более неровным. Пиррихии, обладающие в первой строфе выраженной устойчивостью стиховой позиции, в дальнейшем начинают все чаще перемещаться внутри строки. Уже во второй строфе смещение пиррихия ритмически выделяет необычный на фоне традиционных атрибутов поворот лирической мысли:

Явись, возлюбленная тень,
Как ты была перед разлукой,
Бледна, холодна, как зимний день,
Искажена последней мукой...

В четырех строках здесь развернута психологическая ситуация, отмеченная резкой индивидуальностью изображения. Неожиданный и тонкий ракурс сравнения («как зимний день»), запечатленный с безбоязненной дерзостью драматизм земной горестной муки — эти штрихи складываются в образ, который своей непов-

торимостью и развернутостью отчетливо противостоит следующей за ним веренице традиционных сравнений. Он нейтрализует их действие, сильно ослабленное уже одной беглостью их перечисления и кощунственным пушкинским «*Мне все равно...*». Это «Мне все равно...» с непредумышленной иронией, адресованной традиции, сродни зачину первой строфы.

Лирическое беспокойство, растущее по мере развития поэтической мысли, в последней строфе «Заклинания» достигает апогея. Ритмическое движение стиха теперь затруднено неожиданными интонационными поворотами, перемещениями пиррихий, все более стягиваемых к началу строки, частыми переносами, почти отсутствовавшими прежде. Ничто уже не напоминает о той закругленно-плавной, медлительной, замкнутой четким единообразием ритмического рисунка, гармонически-уравновешенной мелодии, которая господствовала в первом шестистишье начальной строфы. Ритмические изменения сопутствуют в третьей строфе мощному сдвигу лирической мысли, которая до сих пор исподволь прокладывала себе дорогу через нагромождения элегических «формул». «Отстраняя» традиционный материал и утверждая право земной горячей страсти и земной жестокой боли там, где были узаконены лишь (308) элегические жалобы да робкая покорность судьбе, мысль эта, теперь уже не таясь, покончив счеты со старым элегическим «опытом» (от него остались лишь «тайны гроба»), заявляет наконец о своей индивидуальности, окончательно раскрываясь в своем существе.

С точки зрения композиционных принципов Пушкина характерно, что это происходит именно в финале. В пушкинских лирических финалах наблюдается не только своеобразная вспышка лиризма, его высвобождение из-под напластований изобразительной стихии. В них мысль нередко утверждается в своей диалектической полноте. Здесь она поднимается на огромную высоту, вбирая в себя полярные стихии духа, сливая их в новый синтез, отмеченный мудрой зрелостью и широтой жизнеощущения. Итак, не просто смена душевных состояний, при которой одно опровергается другим, но именно синтез. Глубина и сила скорбной пушкинской рефлексии слишком велики и органичны, чтобы какой-либо мгновенный порыв жизнелюбия был в состоянии перечеркнуть их. И в финалах пушкинских стихотворений печаль рефлексии не «отменяется», а входит в новое состояние души, просветляясь от соприкосновения с ним. В этом смысле «формула» пушкинской «Элегии» «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать» глубоко типологична.

У Пушкина есть и другой тип лирического финала, который строится на многозначительности сдержанного намека. Иногда ему сопутствует разрыв лирической композиции, драматический обрыв мысли, открывающий возможную перспективу лирического

движения. В условиях такого финала лирическое переживание оказывается в какой-то мере завуалированным. Дело в том, что оно с самого начала заведомо скрывает в себе как некий подтекст то контрастное состояние души, присутствие которого раскрывается в намеке. И когда мы, например, в произведении «Ненастный день потух» (1824) сталкиваемся с заключительным пушкинским «Но если...», столь чреватым возможными душевными катастрофами, мы понимаем, что это «если» уже давно таилось за «кулисами» лирического переживания. Невысказанное, оно скрывалось за настойчивым нагнетанием атрибутов воображаемого одиночества далекой возлюбленной, точно поэт гипнотической силой самовнушения стремился утвердиться в желаемом, приглушая внутреннюю тревогу.

...Теперь она сидит печальна и одна...

Одна... никто пред ней не плачет, не тоскует;

Никто ее колен в забвенье не целует; (309)

Одна... ничьим устам она не передает

Ни плеч, ни влажных уст, ни персей белоснежных.

.....
Никто ее любви небесной не достоин.

Не правда ль: ты *одна...* ты плачешь... я спокоен;

.....
Но если...

В подобных случаях лирический финал Пушкина бросает неожиданно новый свет на предшествующее движение лирической мысли, выявляя ее психологический подтекст, окутывая ее полнотою эмоциональных оттенков и в то же время приоткрывая возможность грядущих душевных коллизий.

С подобным построением лирической ситуации мы сталкиваемся и в «Заклинании», несмотря на то, что лирическая композиция здесь замкнута, а движение мысли не завершается явным обрывом.

Вернемся теперь к третьей строфе, в которой воплотилось предельное беспокойство лирической мысли, материализованное в ритмических затруднениях стиха. Подготовленная напряжением ритма, здесь появляется психологическая деталь, сосредоточившая в себе силу стихийно прорвавшегося намека:

Не для того, что иногда

Сомненьем мучусь... но, тоскуя,

Хочу сказать, что все люблю я,

Что все я твой: сюда, сюда!

Эта деталь появляется как бы случайно, будучи включенной в перечисление мотивов, отвергаемых поэтом. Но она завершает собой развернутую цепь отрицаний. На ней на какое-то время

задерживается лирическая мысль. Следует многозначительная пауза, подчеркнутая многоточием, и ритмическое движение стиха точно натывается на внутреннюю преграду. Дальнейший ход мысли стремится сгладить впечатление проскользнувшего намека, заглушить его лихорадочно напряженной клятвой любви. Но, предназначенные затушевать тревожный и многозначительный уже по стиховой позиции мотив сомнения, последние строки, в сущности, лишь отчетливей раскрывают его истинный смысл. Теперь ясно, что сомнение посягает на неувядаемость чувства. Ведь отвергнутый мотив продолжает жить и в самой клятве. Как семантически контрастный подтекст он прячется в интонационных акцентах стиховой фразы (310):

Хочу сказать, что все люблю я,
Что все я твой: сюда, сюда!

Сомнение, отвергнутое ранее как повод к заклинанию, по существу, утверждается в этой роли. И хотя Пушкин говорит «Не для того...», мы теперь понимаем, что именно «для того». Для того чтобы заглушить в себе яд сомнения, удержать неустойчивое — трагический в своих последствиях бег времени, — для этого лирический субъект сосредоточивает в заклинании всю энергию душевного порыва, для этого он вызывает к жизни мучительный образ последнего смертного томления возлюбленной: пусть видение памяти обостряет ощущение внутренней вины.

Так вскрывается «погасший» план лирического переживания, его сокровенный психологический импульс. Теперь все встает на свои места, и долгое, почти робкое, как бы кружное, движение мысли, нарастание ее тревоги получает мотивировку в самой трагичности ее истоков, в смятении перед их точным названием. А главное — лирическая ситуация стихотворения, построенная на обращении к «объекту», смещается во внутренний план, где заклятие оборачивается самовнушением, попыткой переломить равнодушие, подхлестнуть угасающее чувство, стремлением «будить мечту сердечной силой», как выразился Пушкин в стихотворении «Прощание», имея в виду тот же душевный конфликт.

В средневековом индийском эстетическом трактате «Дхваньялока», написанном Анандавардханой (IX в.), есть характеристика особого типа поэтической образности («дхвани»), предполагающего несовпадение (или неполное совпадение) смысла и внешней структуры выражения. Анализируя одну из разновидностей «дхвани» («дхвани смысла»), Анандавардхана фиксирует случай, когда скрытый смысл поэтического образа соседствует со структурно выраженным, подчиняя его себе. Мы позволили себе этот экскурс не для того, чтобы хоть на мгновение допустить возможность сознательного или несознательного применения Пушкиным образной структуры, берущей истоки в старой индийской поэзии.

Образ пушкинского «Заклинания» включает в себя структурно запечатленный (пусть маскируемый) намек на второй смысловой план лирического переживания, и это свидетельствует об отсутствии полного совпадения с упомянутым типом поэтической образности. Индийская (311) теория «дхвани» в интересующем нас плане примечательна тем, что она демонстрирует принципиальную возможность несовпадения в поэзии психологического импульса и запечатленной картины переживания, возможность контрастной связи между ними. И пушкинский пример показывает, что картина душевной борьбы, воплощенная в лирических формах нового времени, не обязательно выливается в зрелище открытого поединка страстей. Она может скрывать в себе завуалированные следы подавляемой, но не подавленной душевной стихии.

Вернемся, однако, к литературной традиции, на которую указывают рассыпанные в «Заклинании» элегические сигналы. Ни способ воплощения лирического переживания, ни душевная коллизия, питающая его, не имеют с этой традицией ничего общего.

В старой элегии Жуковского человеческое чувство неувядаемо именно потому, что она, в сущности, не знает иного времени, нежели время лирического «я»; утверждающего автономность и незыблемость своего душевного бытия. В этой художественной картине мира и сама смерть не в состоянии прервать бесконечно льющуюся музыку души. Не случайно лирического героя Жуковского интересуют только два временных измерения мира — минувшее и будущее. Настоящее при этом выпадает из живой связи времен, поскольку в нем-то как раз ощутимей всего пульсирует реальное время, напоминающее о себе ударами судьбы, тусклыми заботами дня; ведь «довлеет дневи злоба его». Между тем «минувшее» потому является для Жуковского областью идеала, что оно сохраняет красоту, очищая ее от налета повседневности, противостоя разрушительному потоку времени. Там (в воспоминании) все вечно и нетленно, там иллюзия полной свободы, безграничной независимости духа, здесь (в реальности) все преходяще, подвластно неизбежному разрушению, фатальному и тесному потоку бытия. «Воспоминание», «минувшее», «былое» — поэтическая утопия Жуковского, над которой не властны законы времени и пространства. С другой стороны, в «воспоминании» подтверждается могущество свободной воли субъекта, творящего свой мир, противопоставляющего себя в этом акте законам реальности.

У позднего Пушкина в душевной жизни личности и в объективном мире действительности господствует единый закон реального времени. В 1830 году пушкинская лирика буквально погружена в поток времени, биение которого исследуется в различных сферах: и на философских высотах (312), где мотив времени вплетается в раздумья о смерти и о смысле человеческого существова-

ния («Элегия», «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»), и в размышлениях о грядущей участи поэта, где настойчиво повторяется печальная нота забвения («Что в имени тебе моем?...»), и в драматических коллизиях чувства, где время оказывается повинным в увядании любви («Прощание», «Заклинание»). Пушкинская любовная лирика 1830 года, расставаясь с романтической иллюзией вечной любви, фиксирует опустошающий бег времени с мужественной бескомпромиссностью:

Бегут, меняясь, наши лета,
Меняя все, меняя нас,
Уж ты для своего поэта
Могильным сумраком одета,
И для тебя твой друг угас...

Эти строки из пушкинского «Прощания» в открыто медитативной форме воплощают тему, которая в «Заклинании» уйдет в подтекст. Здесь дана и «формула обоснования» («Бегут, меняясь наши лета, Меняя все, меняя нас»), мотивирующая угасание чувства. В «Заклинании» Пушкин не вспомнит о ней, ибо возможность объективной мотивировки сомнения будет отсечена острым ощущением трагической вины. Ведь ракурс темы изменится (хотя существо ее останется тем же): лирическая ситуация будет предполагать реальную (а не метафорическую, как в «Прощании») смерть возлюбленной.

Тесная внутренняя связь этих стихотворений Пушкина, близких и по времени написания, очевидна. Это связь такого рода, при которой одно лирическое высказывание дополняется другим, договаривается недоговоренное, уточняются акценты. И в «Прощании» новая трактовка лирического конфликта связана с переосмыслением жанровой стилистики, на этот раз энергично оттесняемой индивидуальными ассоциациями поэтического слова. Так, проскользнувший во второй строфе привычно элегический оборот «могильным сумраком одета», подключенный к иному психологическому контексту, обнаруживает неожиданное смещение смысла. Метафора семантически «удваивается». По традиции обращенная к реальности, она теперь целиком погружена в психологический план, живописуя умирание любви. Над старым, привычным метафорическим смыслом надстраивается непривычный, неповторимый, навеянный образными связями нового контекста. <...> (313)

Вопросы и задания

1. Что вы знаете о каноне жанра элегии?
2. Как происходит, по В.А. Грехневу, деканонизация элегии в творчестве Пушкина?
3. В чем своеобразие финалов пушкинских элегий?

4. Какую роль играет потаенный план лирического переживания и время в неканонической элегии Пушкина?

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ К ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ТЕКСТАМ

1. Что вы можете сказать о жанре этого стихотворения? Как оно связано с обрядом?

Божий бык! Божий бык!
На тебе нет пятен!
На тебе нет грязи!
К богу ты повернут!
Реки больше не текут,
А клинок готов для жертвы.

(Палайский гимн, Малая Азия, XVII—XVI вв. до н. э.; *пер. Вяч. Вс. Иванова*)

2. Что общего есть в этих стихотворениях, разделенных тремя с половиной тысячами лет? Чем объясняются эти сходные черты?

Сестра — на другом берегу.
Преграждая дорогу любви,
Протекает река между нами.
На припеке лежит крокодил.

Вброд я иду по волнам,
Пересекая течение.
Храбрости сердце полно.
Тверди подобна река.

Любовь укрепляет меня, —
Как от воды заклинанье,
Пропетое девой.
Я вижу ее приближенье — и руки простер.

Сердце взыграло,
Как бы имея вечность в запасе.
Царица моя, подойди,
Не медли вдали от меня!

(Египет, Новое царство, XVII—XVI вв. до н. э.;
пер. В. Потаповой)

* * *

Сумерки, сумерки вешние,
Хладные волны у ног,
В сердце — надежды нездешние,
Волны бегут на песок.

Отзвуки, песня далекая,
Но различить — не могу.
Плачет душа одинокая
Там, на другом берегу.

Тайна ль моя совершается,
Ты ли зовешь вдалеке?
Лодка ныряет, качается,
Что-то бежит по реке.

В сердце — надежды нездешние,
Кто-то навстречу — бегу...
Отблески, сумерки вешние,
Клики на том берегу.

(А. Блок. Из «Стихов о Прекрасной Даме»)

3. Определите жанр и проанализируйте жанровые признаки произведения, посвященного египетскому богу Амону и созданному приблизительно в 1600 г. до н. э. Какие параллели ему вы можете привести из древних священных книг — Вед, Авесты, Библии, Корана?

Ты — один, создавший все, что есть;
один единственный, сотворивший сущее;
тот, из чьих очей вышли люди;
тот, по слову которого возникли боги.

Создатель кормовых трав, поддерживающих жизнь скота,
и древа жизни для людей.
Творящий то, чем питаются рыбы в реке
и птицы, населяющие небо.
Дающий воздух тому, кто в яйце,
и сохраняющий жизнь змеи,
пищу дающий комарам,
а также червям и блохам,
заботящийся о мышке в ее норе
и сохраняющий жизнь жукам во всякого рода древесине.
Приветствие тебе, совершающему все это,
одному-единственному со многими руками,
проводящему ночь в бодрствовании,
когда весь мир спит, —
дабы измыслить то, что принесет благо его пастве!

(пер. Т. Баскаковой)

4. Что вы можете сказать о жанре этих стихотворений? Назовите их жанровые признаки.

Мимнерм (2-я пол. VII в. до н. э.)

Сразу меня затопил несказанный страх, заструился
Пот... как страшно мне знать, юности сила и цвет
Милый, желанный так скоро уйдет. Подольше б продлились!
Как быстролетна она, юность, о сладостный сон,
Чтимая нами, а вот безобразная, тяжкая старость
Над головою тотчас пагубой страшной встает;

Мужа она повергает внезапно, как враг ненавистный,
Вред наносит очам, ум поражает его...

(пер. Ю. Голубца)

Ср. пер. В. В. Вересаева (с 4-й строки):

Но пролетает стрелой, словно пленительный сон,
Юность почтенная; вслед безобразная, дикая старость,
К людям мгновенно явясь, виснет над их головой,
Старость презренная, злая; в безвестность она нас ввергает,
Разум туманит живой и повреждает глаза.

Каллимах (310—240 гг. до н.э.)

Скорбь об умершем друге

Кто-то сказал мне о смерти твоей, Гераклит, и заставил
Тем меня слезы пролить. Вспомнилось мне, как с тобой
Часто в беседе мы солнца закат провожали. Теперь же
Прахом ты стал уж давно, галикарнаасский мой друг!
Но еще живы твои соловьиные песни; жестокий,
Все уносящий Аид рук не наложит на них.

(пер. Л. Блуменау)

5. Расскажите об особенностях эпического повествования в этом фрагменте из 19-й песни «Одиссеи» в переводе В. А. Жуковского.

Так отвечал он. Сияющий таз, для мытья ей служивший
Ног, принесла Эвриклея; и, свежей водою две трети
Таза наполнив, ее долила кипятком. Одиссей же
Сел к очагу; но лицом обернулся он к тени, понеже
Думал, что за ногу взявши его, Эвриклея знакомый
Может увидеть рубец, и тогда вся откроется разом
Тайна. Но только она подошла к господину, рубец ей
Бросился прямо в глаза. Разъяренного вопреки клык он
Ранен был в ногу тогда, как пришел посетить на Парнассе
Автоликона, по матери деда (с его сыновьями),
Славного хитрым притворством и клятв нарушением, — Эрмий
Тем дарованьем его наградил, поелику он много
Бедр от овец и от коз приносил благосклонному богу.
Автоликон, посетив плодоносную землю Итаки,
Новорожденного сына у дочери милой нашел там¹.
(строки 386—400)

Эту-то рану узнала старушка, ощупав руками
Ног; отдернула руки она в изумленье; упала
В таз, опустившись, нога; от удара ее зазвенела

¹ Далее следует история наречения имени Одиссея, обещание ему подарка, когда он возмужает, приход Одиссея к деду за обещанным, его участие в охоте на вопреки и рассказ о ране, полученной на этой охоте (строки 401—466).

Медь, покачнулся водою наполненный таз, пролилася
На пол вода. И веселье и горе проникли старушку,
Очи от слез затуманились, ей не покорствовал голос¹.
(строки 467 — 472)

6. Сравните, как строится повествование в фрагменте из современного романа. Чем оно напоминает нам повествование у Гомера и чем отличается от него?

«— Да, — сказал тюремщик. Он повернулся и, отстегивая на ходу связку ключей от пояса под патронташем, поднялся еще на несколько ступеней, подошел к тяжелой дубовой двери, замыкавшей лестницу (это была добротная дверь из цельного теса толщиной два с лишним дюйма, запиравшаяся солидным современным висячим замком на кованом железном засове, вставлявшемся в железные пазы, которые, так же как и тяжелые завитки петель, были выделаны вручную, выкованы свьше сталетому назад в той самой кузнице напротив, где он стоял вчера; однажды прошлым летом какой-то сумасброд из столичных, архитектор, напомнивший ему даже чем-то его дядю, без шляпы, без галстука, в теннисных туфлях, заношенных фланелевых брюках, в машине с откидным верхом стоимостью три тысячи долларов, с ящиком шампанского или, вернее, с тем, что еще осталось в нем, не то чтобы заехал проездом, а намеренно пожаловал в наш город и вкатил, никого не задев, через тротуар прямо в витрину, пьяный, веселый, денег при нем меньше пятидесяти центов в кармане, но масса всяческих удостоверений, визитных карточек и чековая книжка, по корешкам которой выяснилось, что у него на счету в одном из нью-йоркских банков свьше шеститысяч долларов; он тут же потребовал, чтобы его посадили в тюрьму, хотя шериф и хозяин витрины оба старательно убеждали его пойти в отель и проспаться, а потом выписать чек за стену и витрину; в конце концов шерифу пришлось отвести его в тюрьму, где он и заснул сразу как младенец, а машину забрали чинить в гараж, а на следующий день тюремщик позвонил шерифу в пять утра, чтобы он тут же убрал этого типа, потому как он весь его приход перебудил, переключаясь из своей камеры с черномазыми в общей арестантской. Шериф явился и выпроводил его, тогда он пожелал примкнуть к партии арестантов, которые вели мостовые работы, но его к ним не допустили, и машина его была уже готова, но он никак не хотел уезжать и остался на эту ночь в отеле, а через два дня дядя привел его вечером к ужину, и они с дядей три часа сидели и говорили о Европе, о Париже, о Вене, а он и мама слушали, а отец извинился и ушел, и после этого еще через два дня он все еще был здесь и всячески старался добиться от дяди и мэра, и от городского совета, и под конец даже от самого Совета попечителей, чтобы ему разрешили купить целиком эту дверь, а уж если они никак не хотят ее продать, то хотя бы засов с пазами и петлями), отомкнул засов и распахнул дверь» (У. Фолкнер. «Осквернитель праха»; пер. М. Богословской-Бобровой).

¹ Всего этот эпизод занимает 86 строк.

7. Расскажите об особенностях эпического повествования в фрагменте из 8-й песни «Одиссеи» (строки 521—531).

Так об ахейнах пел Демодок; несказанно растроган
Был Одиссеей, и ресницы его орошались слезами.
Так сокрушенная плачет вдовица над телом супруга,
Падшего в битве упорной у всех впереди перед градом,
Сияясь от дня рокового спасти сограждан и семейство.
Видя, как он содрогается в смертной борьбе, и, прижавшись
Грудью к нему, злополучная, стонет; враги же, нещадно
Древками копий ее по плечам и хребту поражая,
Бедную в плен увлекают на рабство и долгое горе;
Там от печали и плача ланиты ее увядают.
Так от печали текли из очей Одиссеевых слезы.

8. Проанализируйте особенности эпического повествования.

Встала из мрака молодая с перстами пурпурными Эос.
Путников скликав, послал я их к дому Цирцеи, чтоб взять там
Труп Эльпеноров, его принести и свершить погребенье. <...>
Девы пришли; и богиня богинь, к нам приближась, сказала:
— Люди железные, заживо зревшие область Аида,
Дважды узнавшие смерть, всем доступную только однажды,
Бросьте печаль и беспечно едой и питьем утешайтесь
Ныне, во все продолжение дня; с наступленьем же утра
Далее вы поплывете; я путь укажу и благое
Дам наставленье, чтоб снова какая безумием вашим
Вас не постигла напасть ни на суше, ни на море темном.

(«Одиссея», песнь 12-я, строки 8—10, 20—27)

9. В чем проявляется жанровая модальность в этом стихотворении?

Ф. Тютчев

Последняя любовь

О, как на склоне наших лет
Нежней мы любим и суеверней...
Сияй, сияй, прощальный свет
Любви последней, зари вечерней!

Полнеба обхватила тень,
Лишь там, на западе бродит сиянье, —
Помедли, помедли, вечерний день,
Продлись, продлись, очарованье.

Пускай скудеет в жилах кровь,
Но в сердце не скудеет нежность...
О ты, последняя любовь!
Ты и блаженство и безнадежность.

10. Развернуто ответьте на вопрос: в чем неканоничность «Элегии» В. Ходасевича? Сравните стихотворение с каноническими образцами данного жанра, приведенными в настоящей подборке.

Деревья Кронверкского сада
Под ветром буйно шелестят.
Душа взыграла. Ей не надо
Ни утешений, ни усад.

Глядит бесстрашными очами
В тысячелетия свои,
Летит широкими крылами
В огнекрылатые рои.

Там все огромно и певуче,
И арфа в каждой есть руке,
И с духом дух, как туча с тучей,
Гремят на чудном языке.

Моя изгнанница вступает
В родное, древнее жилье
И страшным братьям заявляет
Равенство гордое свое.

И навсегда уж ей не надо
Того, кто под косым дождем
В аллеях Кронверкского сада
Бредет в ничтожестве своем.

И не понять мне бедным слухом
И косным не постичь умом,
Каким она там будет духом,
В каком раю, в аду каком.

11. К какому жанру относится это стихотворение Пушкина? Назовите канонические признаки этого жанра. Как они переосмыслены у Пушкина?

Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Вхожу ль во многолюдный храм,
Сию ль меж юношей безумных,
Я предаюсь своим мечтам.

Я говорю: промчатся годы,
И сколько здесь ни видно нас,
Мы все сойдем под вечны своды —
И чей-нибудь уж близок час.

Гляжу ль на дуб уединенный,
Я мыслю: патриарх лесов
Переживет мой век забвенный,
Как пережил он век отцов.

Младенца ль милого ласкаю,
Уже я думаю: прости!
Тебе я место уступаю:
Мне время тлеть, тебе цвести.

День каждый, каждую годину
Привык я думой провождать,
Грядущей смерти годовщину
Меж их стараясь угадать.

И где мне смерть пошлет судьбина?
В бою ли, в странствии, в волнах?
Или соседняя долина
Мой примет охладелый прах?

И хоть бесчувственному телу
Равно повсюду истлеть,
Но ближе к милому пределу
Мне все б хотелось почивать.

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

12. В чем жанровые особенности этого стихотворения С. Есенина?

По-осеннему кычет сова
Над раздольем дорожной рани.
Облетает моя голова,
Куст волос золотистый вянет.

Полевое, степное «ку-гу»,
Здравствуй, мать голубая осина!
Скоро месяц, купаясь в снегу,
Сядет в редкие кудри сына.

Скоро мне без листвы холодеть,
Звоном звезд насыпая уши.
Без меня будут юноши петь,
Не меня будут старцы слушать.

Новый с поля придет поэт,
В новом лес огласится свисте.
По-осеннему сыплет ветер,
По-осеннему шепчут листья.

ПРИМЕЧАНИЯ

Анандавардхана — средневековый индийский мыслитель и поэт IX в., автор трактата по поэтике «Дхваньялока» («Свет дхвани», или «Свет, [освещающий] дхвани»). Вызвавший первоначально резкую полемику, этот трактат с XI в. признан классическим. До Анандавардханы в центре внимания авторов поэтик были аланкары («украшения»). Введение и разработка эстетической категории дхвани подняли индийскую поэтику на новый уровень, определили одно из главных ее направлений и обусловили ее своеобразие по сравнению с европейской, арабо-персидской, китайской и японской традициями.

Античные теории языка и стиля / Под общ. ред. О. М. Фрейденберг (М.; Л., 1936; 2-е изд. — М., 1997) — наиболее авторитетное собрание фрагментов древнегреческих и римских авторов, писавших о языке, поэтике и риторике. Изложенное здесь понимание словесного образа требует (с точки зрения исторической поэтики) сопоставления с теорией аланкар и дхвани (см. приведенные работы Дандина и Анандавардханы), а также с библейским, арабо-персидским, китайским и японским подходом к слову.

Бахтин М. М. (1895—1975) — философ и филолог, один из крупнейших мыслителей, эстетиков и литературоведов XX в.

Работа «*Автор и герой в эстетической деятельности*» написана в 1921—1924 гг., опубликована с купюрами в сборнике трудов М. М. Бахтина «Эстетика словесного творчества» (М., 1979) и полностью в: Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. — М., 2003. — Т. 1. В ней на основе анализа категорий «я» и «другой» разработано понятие эстетического события и его субъектной архитектоники (отношения автора, героя, читателя). Благодаря этому, а также идеям, развитым в других трудах М. М. Бахтина — «Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924), «Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику» (1928), «Проблемы творчества Достоевского» (1929) и др., были заложены основы новой эстетики словесного творчества. Она явилась итогом обобщения традиций философской эстетики и искусствознания, теоретической и исторической поэтики и противостояла, по замыслу своего создателя, «материальной эстетике», в частности русской «формальной» школе.

«*Марксизм и философия языка*». Книга опубликована под именем В. Н. Володинова в 1929 г. В ней М. М. Бахтин обратился к изучению истории форм высказывания в конструкциях языка, рассмотрел проблемы чужой речи, косвенной и прямой, а также несобственно-прямой речи, разработал основы металингвистического подхода к высказыванию и его историческим формам.

«Проблемы поэтики Достоевского» (М., 1963) — второе, дополненное и переработанное издание книги «Проблемы творчества Достоевского» (Л., 1929). Одна из самых знаменитых книг XX в., открывшая новую страницу не только в изучении творчества Ф. М. Достоевского, но и в исследовании жанра романа и в исторической поэтике. Введенные М. М. Бахтиным категории полифонического романа, двуголосого слова, диалога автора и героя, серьезно-смеховых жанров и др. рассмотрены в этой работе в дополняющих друг друга аспектах теоретической и исторической поэтики.

«Проблема речевых жанров». Работа писалась в 1953—1954 гг. Публиковалась частично в 1978 (Литературная учеба. — 1978. — № 1) и 1979 гг. (Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества); полностью в: Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. — М., 1996. — Т. 5. Одно из крупнейших и до сих пор мало оцененных открытий ученого — первичные, или речевые, жанры — органически углубляет разработанную Бахтиным металингвистическую теорию высказывания.

«Эпос и роман» (1941). Опубликовано в: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. В работе дан образцовый сравнительный анализ двух жанров — канонического (эпопея) и неканонического (роман) в аспекте теоретической и исторической поэтики, выявлена внутренняя мера романа как неканонического жанра.

Боронина И. А. *Поэтика японского классического стиха (VIII—XIII вв.)*. — М., 1978. Наиболее основательный из существующих на русском языке труд, систематизирующий главные категории японской поэтики. Для исторической поэтики важна открывающаяся благодаря этому возможность сопоставления японской традиции с китайской, индийской и европейской.

Веселовский А. Н. (1838—1906), — крупнейший русский литературовед, основатель исторической поэтики. Параллельно с А. Н. Веселовским над созданием исторической поэтики работал его современник В. Шерер (Scheger W. Poetik. — Berlin, 1888), но результаты их усилий оказались несопоставим (см. об этом: Жирмунский В. М. Историческая поэтика А. Н. Веселовского // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — Л., 1940. — С. 27—28; Михайлов А. В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. — М., 1989. — С. 46—47, 195—213).

«От певца к поэту. Выделение понятия поэзии». Вторая из «Трех глав из «Исторической поэтики», впервые напечатанных в 1898 г. в «Журнале Министерства Народного Просвещения», № 4—5, ч. ССХII, отд. II. В нашей хрестоматии эта и другие работы А. Н. Веселовского печатаются по изданию: Веселовский А. Н. Историческая поэтика / Ред., вступ. ст. и примеч. В. М. Жирмунского. — Л., 1940. Во второй главе из «Исторической поэтики» (после проведенного в первой главе анализа синкретизма древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов) А. Н. Веселовский исследует чрезвычайно важный для исторической поэтики переход от хора к певцу, а от него к личному поэту и связанное с этим начало отделения поэзии от песни.

«Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля». Впервые опубликовано в 1898 г. в «Журнале Министерства Народного Просвещения», № 3, ч. ССХVI, отд. II. До сих пор мало оценен-

ная и почти не усвоенная новаторская работа А. Н. Веселовского, впервые предлагающая исторический подход к формам поэтической образности. В отличие от неисторического понимания тропов как вечных словесно-образных структур, ученый выявляет «дотропеический» образный язык параллелизма, вскрывает его историческую семантику и описывает его эволюцию, итогом которой явилось рождение современных условно-поэтических, «тропеических» типов словесного образа.

«*Поэтика сюжетов*». Незавершенный многолетний труд А. Н. Веселовского, работа над которым шла начиная с 1870-х гг. Опубликован посмертно в 1913 г. во втором томе (вып. 1) собрания сочинений ученого. Ученый ввел в этой работе понятие мотива в его соотношении с сюжетом, поставил вопрос о явлении сюжетного схематизма в архаической и современной литературе, тем самым задав программу теоретического и исторического изучения сюжета, которая до сих пор еще не выполнена нашей наукой.

«*Синкретизм древнейшей поэзии и начало дифференциации поэтических родов*». Первая из «Трех глав из “Исторической поэтики”». Эта глава — наиболее систематическое изложение одного из главных открытий А. Н. Веселовского — исходного синкретизма будущих видов искусства, а также будущих литературных родов и жанров в лоне архаического обрядового действия.

Гинзбург Л. Я. (1902 — 1990) — известная исследовательница, автор книг «Творческий путь Лермонтова» (Л., 1940), «“Былое и думы” Герцена» (Л., 1957), «О психологической прозе» (Л., 1971), «О литературном герое» (Л., 1979), «О старом и новом: Статьи и очерки» (Л., 1982), «Литература в поисках реальности» (Л., 1987) и др.

«*О лирике*» (1-е изд. — М., 1964; 2-е изд., доп. — Л., 1974). Работа Л. Я. Гинзбург описывает важнейший для исторической поэтики факт рождения в русской лирике нового типа словесного образа — простого (нестилевого) слова, или прозаизма, качественно отличающегося как от риторического («тропеического»), так и от архаического (мифологического) слова.

Грехнев В. А. (1938 — 1998) — исследователь русской поэзии, один из лучших отечественных пушкинистов, автор книг «Болдинская лирика Пушкина. 1830» (Горький, 1980), «Лирика Пушкина. О поэтике жанров» (Горький, 1985), «Этюды о лирике Пушкина» (Нижний Новгород, 1991), «Мир пушкинской лирики» (Нижний Новгород, 1994) и др.

Приведенный в хрестоматии фрагмент из итоговой книги В. А. Грехнева «*Мир пушкинской лирики*» посвящен малоизученной, но чрезвычайно важной для исторической поэтики проблеме деканонизации жанров. С присущей ему тонкостью автор показывает, как преобразается под пером Пушкина традиционная элегия.

Гринцер П. А. (р. 1928) — крупный индолог, переводчик, автор книг «Древнеиндийская проза (обрамленная повесть)» (М., 1963), «“Махабхарата” и “Рамаяна”» (М., 1970), «Древнеиндийский эпос: Генезис и типология» (М., 1974), «Основные категории классической индийской поэтики» (М., 1987).

Фрагмент из книги *«Древнеиндийский эпос: Генезис и типология»* посвящен мотивам похищения и поиска жены в эпическом сюжете. На основе широкого сравнительного материала (греческие и индийские эпические поэмы, архаическая эпика, угаритский эпос, скандинавский эпос, русские былины и др.) П. А. Гринцер выводит архетипическую схему циклического сюжета — «потеря-поиск-обретение». Это чрезвычайно важное для исторической поэтики открытие перекликается с описанием двух вариантов циклического сюжета в более ранней работе О. М. Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра».

Дандин (VII в.) — автор одного из первых классических индийских трудов по поэтике *«Зеркало поэзии»* (*«Кавьядариша»*). Наряду со своим предшественником Бхамахой (VII в.) Дандин разработал теорию украшений (аланкар), которая в индийской поэтике занимает такое же место, как теория тропов и фигур — в европейской.

Лотман Ю. М. (1922—1993) — глава отечественной структурно-семиотической школы в литературоведении. Начиная с первых книг — «Лекции по структуральной поэтике» (Тарту, 1964), «Структура художественного текста» (М., 1970), «Анализ поэтического текста» (Л., 1972) — до поздних сборников — «Культура и взрыв» (1992), «Внутри мыслящих миров» (1996) и др., труды Ю. М. Лотмана дают ценнейший материал для исторической поэтики.

«Происхождение сюжета в типологическом освещении». Впервые опубликовано в: Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры: В 2 т. — Тарту, 1973. — Т. 2. Работа представляет интерес для исторической поэтики как один из первых подходов к выявлению двух исторических типов сюжета — кумулятивного (в терминологии ученого — линейного) и циклического. Преимущественный интерес автора к типологическому аспекту проблемы происхождения сюжета вызвал необходимость в исследованиях, развивающих историческую точку зрения.

Мелихова Л. С., Турбин В. Н. *Поэмы Лермонтова*. — М., 1969. В работе описано качественное своеобразие неканонической (лироэпической) поэмы и показана архитектурная роль в ней «встречи» героя с символически изображенным миром. «Встреча» позволяет увидеть в современной поэме ее структурное сходство и различие с эпической поэмой и ее центральным сюжетным элементом — «поиском».

Михайлов А. В. (1938—1995) — крупнейший отечественный теоретик искусства, германист, переводчик, один из классиков исторической поэтики, оставивший необозримое научное наследство. При жизни напечатал огромное количество статей, переводов, комментариев и лишь одну книгу — «Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры: Очерки из истории филологической науки» (М., 1989). Посмертно его труды собраны в книгах: «Музыка в истории культуры: Сборник статей» (М., 1997), «Языки культуры» (М., 1997), «Обратный перевод» (М., 2000).

«Из истории характера». Впервые опубликовано в сб.: Человек и культура: Индивидуальность в истории культуры. — М., 1990; перепечатано в: Михайлов А. В. — Языки культуры. — М., 1997. В работе рассмотрен

начальный этап становления образа-характера, который впоследствии станет одной из ключевых категорий литературоведения.

Пинский Л. Е. (1906—1981) — крупный исследователь западной литературы, автор книг «Реализм эпохи Возрождения» (М., 1961), «Шекспир. Основные начала драматургии» (М., 1971) и вышедших посмертно: «Магистральный сюжет» (М., 1989), «Ренессанс. Барокко. Просвещение» (М., 2002).

«Сюжет *«Дон Кихота»* и конец реализма *Возрождения*». Впервые опубликовано под этим названием в книге «Реализм эпохи Возрождения». Фрагмент «Сюжет-фабула и сюжет-ситуация» был напечатан в «Магистральном сюжете». Работа Л. Е. Пинского освещает чрезвычайно важный для исторической поэтики момент рождения нового типа сюжета, пришедшего на смену так называемому «готовому сюжету».

Потебня А. А. (1835—1891) — выдающийся отечественный филолог, автор фундаментальных трудов по лингвистике и работ «Мысль и язык» (опубл. в 1862 г. в «Журнале Министерства Народного Просвещения»), «Из лекций по теории словесности» (Харьков, 1894), «Из записок по теории словесности» (не завершены, опубл.: Харьков, 1905) и др.

Книга «*О некоторых символах в славянской народной поэзии*» (Харьков, 1860) — магистерская диссертация А. А. Потебни, в которой он одним из первых поставил проблему эволюции форм образности в поэзии.

Пропп В. Я. (1895—1970) — крупнейший отечественный фольклорист, автор ряда классических работ: «Морфология сказки» (Л., 1928), «Исторические корни волшебной сказки» (Л., 1946), «Русский героический эпос» (Л., 1955), «Русские аграрные праздники: Опыт историко-этнографического исследования» (Л., 1963) и др.

«*Кумулятивная сказка*». Написана в 1967 г., опубликована посмертно в: Пропп В. Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. — М., 1976. В статье В. Я. Проппа кумулятивная сказка рассмотрена как один из жанров, но при этом осознан ее «реликтовый», глубоко архаический характер, что дало впоследствии толчок к реконструкции архаического кумулятивного сюжета (см. ниже работу Н. Д. Тамарченко).

Тамарченко Н. Д. (р. 1940) — автор работ по теоретической и исторической поэтике, русскому классическому роману, теории литературных родов и жанров, эстетике словесного творчества М. М. Бахтина.

«*Принцип кумуляции в истории сюжета: К постановке проблемы*» (1986) — статья, в которой впервые введено понятие кумулятивного сюжета и поставлен вопрос о двух архетипических сюжетных схемах — кумулятивной и циклической. Вошла в книгу автора «Типология реалистического романа» (Красноярск, 1988); 2-е изд.: «Русский классический роман XIX века: Проблемы поэтики и типологии жанра» (М., 1997).

Топоров В. Н. (р. 1928) — ученый энциклопедического размаха, работающий в областях славистики, балканистики, индологии, индоевропеистики, лингвистики, фольклора, общей и исторической поэтики, срав-

нительного литературоведения. Автор работ: Славянские языковые моделирующие семиотические системы: Древний период. — М., 1965 (совместно с Вяч. Вс. Ивановым); Исследования в области славянских древностей. — М., 1974 (совместно с Вяч. Вс. Ивановым); О ритуале: Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклоре и раннелитературных памятниках. — М., 1988; Святость и святые в русской духовной культуре. — М., 1995. — Т. 1; «Бедная Лиза» Карамзина: Опыт прочтения. — М., 1995; Предыстория литературы у славян: Опыт реконструкции (Введение к курсу истории славянских литератур). — М., 1998; Петербургский текст русской литературы. — СПб., 2003); и многих других.

«К происхождению некоторых поэтических символов». Опубликовано в: Ранние формы искусства. — М., 1972. В этой работе ученый, анализируя и сопоставляя палеолитическую живопись, заговоры, восходящие предположительно к палеолиту, и кумулятивную сказку, описывает древнейший, «присоединительный» тип связи, важный для реконструкции первичных образных и сюжетных структур.

Фрейденберг О. М. (1890—1955) — исследовательница, чьи труды наряду с работами А. Н. Веселовского и М. М. Бахтина являются классикой исторической поэтики.

«Образ и понятие» (1953, опубли.: М., 1978). Поздний труд исследовательницы, подводящий итог ее научной деятельности. О. М. Фрейденберг снабдила его в 1954 г. таким эпиграфом: «Приходится начинать все с того же. С тюремных условий, в которых писалась эта работа.

У меня нет прав на научную книгу, а потому я писала на память. От научной мысли я изолирована. Ученики и друзья отвернулись, аудитория отнята.

В этих условиях я решила синтезировать свой 37-летний исследовательский опыт, чтоб на этом заглохнуть.

Прохожий!

Помолись над этой работой за науку».

Капитальная работа О. М. Фрейденберг еще не оценена в должной степени и недостаточно усвоена современной наукой.

«Поэтика сюжета и жанра» (1927, опубли.: Л., 1936). Первоначально была теоретическим продолжением работы О. М. Фрейденберг «Происхождение греческого романа» (1919—1923). Для исторической поэтики первостепенный интерес представляют описание двух вариантов циклического сюжета (солярного и вегетативного), а также выявление «основного закона мифологического и фольклорного сюжетосложения», согласно которому действия архаического героя вытекают из семантики его имени.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- Аарне А. А. — 204
 Абеляр П. — 75
 Авеста — 323
 Алиханова Ю. М. — 131, 166, 167
 Алкей — 278, 279
 Алкман — 112, 275—277, 279
 «Алпамыш» — 208, 284
 «Алып-манаш» — 207
 Аммиан Марцеллин — 11
 Анакреонт — 105, 110, 112, 113, 278, 279
 Анандавардхана — 131, 137, 167, 329
 Анненский И. Ф. — 179
 «Октябрьский миф» — 179
 Аполлодор — 27
 Апулей — 24, 27, 186
 Аривара Нарихира — 139
 Арион — 266
 Аристид — 27
 Аристотель — 83, 122
 Архилох — 113, 252, 277, 279
 Афанасьев А. Н. — 284
- Байрон Д. Н. Г. — 239
 Бальмонт К. Д. — 179
 «Был Змеем каждый дух когда-нибудь...» — 179
 Барбье О. — 158
 Басё — 172
 «Как безмолвен сад!..» — 172
 «Летние травы!..» — 172
 «На голой ветке...» — 172
 «О, этот путь в глуши...» — 172
 «Перед могильным холмом поэта Иссе» — 172
 «С ветки на ветку...» — 172
 «Стебли морской капусты...» — 172
 Баскакова Т. А. — 323
 Баура С. М. — 287
- Бахтин М. М. — 36, 46, 61, 157, 161, 183, 222, 225, 292, 296, 308, 329, 330, 333, 334
 Бейшлаг С. — 280
 Белый Андрей (наст. им. и фам. Б. Н. Бугаев) — 42, 51, 57, 152, 153
 «Беовульф» — 6
 Библия — 241, 247, 323
 Бытие — 246—247
 Книга Иова — 164
 Песнь песней — 164, 257
 Блок А. А. — 67, 177—178, 181, 212, 322—323
 «Бушует снежная весна...» — 67
 «Ночь, улица, фонарь, аптека...» — 212
 «Сумерки, сумерки вешние...» — 322—323
 «Осенняя воля» — 181
 «Тишина цветет» — 177—178
 Бова — 274
 Богословская-Боброва М. — 71
 Бо Цзюй-и — 167—170
 «Засыпал Ланьцяо весенний снег...» — 170
 «Осенние цикады» — 168
 «Расстаемся на южном заливе» — 167—168
 «Расстаюсь с ивовыми ветками» — 170
 «Цветы — не цветы (Предутренняя дымка)» — 169—170
 Боккаччо Д. — 271
 Борисова А. — 71
 Боронина И. А. — 138, 171, 330
 Бродский И. — 72
 Брюсов В. Я. — 180—181
 «Сонет к форме» — 180—181
 Бунин И. А. — 183
 «Легкое дыхание» — 183

- Вакхилид — 252
 Вальмики — 133, 255
 Веды — 13, 25, 323
 Вельфлин Г. — 50
 Верлен П. — 84
 Вертоградова В. — 161, 166
 Веселовский А. Н. — 5, 14, 73, 90, 113, 114, 118, 184, 190—191, 198, 243, 249, 267, 289, 290, 330—331, 334
 Видсид — 6, 255
 Винер Н. — 221
 Волошинов В. Н. (М. М. Бахтин) — 46
 Вордсворт У. — 85
 Вундт В. — 280

 Габричевский А. — 64, 176
 Гальфрид Монмутский — 242
 Гао Ци — 167, 170—171
 «Котловица Байюнь — Белых Об-
 лаков» — 170—171
 «Осенняя ива» — 167
 Гаспаров М. Л. — 29
 Гегель Г. В. Ф. — 221, 233
 Гейне Г. — 84—86, 158
 Геродот — 20, 27, 28
 Гесиод (Гезиод) — 13, 20, 24, 256
 Гёте И. В. — 84, 85, 187, 298
 «Горные вершины» — 84, 112
 «Фауст» — 190, 240
 «Гимн Амону» — 323
 Гинзбург Л. Я. — 147, 156, 312, 331
 Гиппонакт — 112
 Гиппократов роман — 306
 Гитович А. — 168, 169
 «Глиняный паренек», сказка — 205, 236
 Гнедич Н. И. — 163
 Гоголь Н. В. — 50, 53, 306
 Голдсмит О. — 240
 Голубиная книга — 85, 86
 Гомер — 14, 17, 20, 28, 94, 98, 99, 108, 163, 242, 256, 279, 300
 «Илиада» — 82, 103, 163—164, 208, 209, 267, 288, 290, 303
 «Одиссея» — 6, 22, 208, 211, 267, 272—274, 288, 290, 324—326
 Гораций — 255, 279

 Горький (наст. фам. Пешков) А. М. — 109, 215
 Гоцци К. — 185
 Греймас А. Ж. — 281
 Грехнев В. А. — 311, 321, 331
 Гринцер П. А. — 131, 165, 206, 280, 292, 331—332
 Гуро Е. — 69

 Давид, царь — 8
 Даль В. И. — 148
 Дандин — 128, 329, 332
 «Кавьядарша» — 128—131, 165
 Данте Алигьери — 309
 «Девятнадцать древних стихотворе-
 ний» — 161
 Деметрий — 123
 Демодок — 5
 Державин Г. Р. — 151, 152
 «Деяния апостолов» — 227
 Джейнс Дж. — 31
 Джекобс — 186
 Джойс Дж. — 68, 177
 «Улисс» — 68, 177
 Дигенис Акрит — 284, 290
 Дизельдорф — 285
 Диоген — 306
 Диодор Сицилийский — 11
 Добролюбов А. М. — 180
 «Стихи о Мадонне» — 180
 «Долгий путь я прошел», песня — 62
 Достоевский Ф. М. — 42, 53—56, 66, 157, 215, 222—223, 225—227, 330
 «Бедные люди» — 182
 «Бесы» — 223—225
 «Братья Карамазовы» — 53, 54, 216
 «Игрок» — 226
 «Идиот» — 53, 56
 «Преступление и наказание» — 66, 182, 226
 Дыренкова Н. П. — 218
 Дубровкин Р. — 67

 Едзэй-ин — 173
 Ершов П. П. — 229
 Есенин С. А. — 328
 «По-осеннему кычет сова...» — 328

Есикава Хидэо — 143

«Жадная старуха», сказка — 244—245

Жирмунский В. М. — 207, 290, 330

Жуковский В. А. — 315, 316, 320

«Узник» — 314

«Эолова арфа» — 314—315

Золя Э. — 57

Иванов Вяч. Вс. — 62, 63, 244, 245, 322, 334

Иванов Вяч. И. — 179—180

«Любовь» — 179—180

«Поэзия» — 180

«Интермедия о романсах» — 328

«Исэ-моногатари» — 247

Кавара-но Садайдзин — 173

«Калевала» — 76, 207, 258

Калидаса — 166

«Шакунтала, или Перстень-примета» — 272

Каллимах — 324

«Скорбь об умершем друге» — 324

«Камрусеп освобождает природу» — 243—244

Караджич В. — 74

Квинтилиан — 122, 125—127

Керай — 173

Киевара-но Мотосукэ — 174

«Кодзики» — 63, 140

«Кокинвакасю» — 171

«Кокинсю» — 174

Кольцов А. В. — 150

Коран — 323

Короленко В. Г. — 85

Краледворская рукопись — 88

Ксенофан — 31

Кэйтю — 142

Кэмпбелл Дж. — 207

Лафонтен Ж. де — 60

Леви-Брюль Л. — 235

Ленау Н. — 84

Лермонтов М. Ю. — 84, 308, 310, 331

«Демон» — 308, 310

«Летопись Хатгусилиса 1» — 62

Ли Бо — 168, 169

«Белая цапля» — 168

«Беседка Лаолао» — 168—169

«Думы тихой ночью» — 169

«Ссылаемый в Елан, пишу о подсолнечнике» — 169

Лорд А. — 290, 291

Лотман Ю. М. — 212, 230, 234, 235, 332

Лукиан — 306

«Луна, упавшая с неба» — 245

Любимов Н. — 68, 177

Майков В. И. — 148

Макиавелли Н. — 241

Малларме С. — 67

«Игитур, или Безумие Эльбенона» — 67

«Манас» — 284

Мандельштам О. Э. — 70—71, 175, 181—182

«Веницейская жизнь» — 181—182

«Звук осторожный и глухой...» — 175

«И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьем гаме...» — 175

«На розвальнях, уложенных соломой...» — 70—71

«Шестого чувства крошечный придасток...» — 175

«Маньёсю» — 171

Маркес Г. Г. — 71

«Другая сторона смерти» — 71

Маркова В. — 172, 173

Марло К. — 240

Маруяма Римпэй — 140

«Махабхарата» — 206, 210, 256, 288, 289

Маяковский В. В. — 153, 308

Мелетинский Е. М. — 207, 282, 290

Мелихова Л. С. — 308, 332

«Мена», сказка — 200—202

Менандр — 215

Менендес Пидаль Р. — 238

Менипп — 306

Метерлинк М. — 187

Мимнерм — 278

«Сразу меня затопил несказанный страх, заструился...» — 323—324

- Михайлов А. В. — 29, 36, 330
 Мольер (наст. имя и фам. Ж. Б. Поклен) — 240
 Монтень М. де — 241
 «Опыты» — 241
 Моравиа А. — 219—220
 «Неповиновение» — 219—220
 Моцарт В. А. — 240

 «Надпись Аниттаса» — 62
 «Назидательные рассказы» — 63
 Некрасов Н. А. — 148, 151, 152, 158
 «Влас» — 228—229
 «Кому на Руси жить хорошо» — 152
 «Коробейники» — 150
 «Мороз, Красный нос» — 151
 «Размышления у парадного подъезда» — 148
 «Юбиляры и триумфаторы» — 151
 «Ничего ты, поле, не спородило» — 61—62
 Новалис (наст. имя и фам. Ф. фон Харденберг) — 175—176
 «Ученики в Саисе» — 64, 175—176
 Ньюто Саки-но Дайдзедайдзин — 174

 Овидий — 279
 Оно-но Комати — 174
 «Отрывки из надписей времен Хаттусилиса» — 62

 Панцер Ф. — 280
 Пастернак Б. Л. — 77, 177
 «Доктор Живаго» — 177
 «Когда Реликвимини вспоминалось детство» — 77
 «Песнь о Роланде» — 187, 257, 261—262
 Петрарка Ф. — 82, 265
 «Петушок подавился», сказка — 201, 205
 Пиндар — 13, 14, 19, 24, 29, 105, 276, 280
 Пинский Л. Е. — 237, 243, 333
 Пинус Е. М. — 63
 Плавт — 215
 Платон — 221, 266

 «Пир» — 20
 Плиний — 241
 Плутарх — 20, 241
 Польти — 189
 Понтано Дж. — 254
 Потапова В. — 322
 Потенба А. А. — 86, 90, 118, 333
 Проперций — 279
 Пропп В. Я. — 198, 205, 208, 215, 218, 231, 232, 234—237, 280, 281, 285, 288, 290, 333
 Пруст М. — 177
 «В поисках утраченного времени» — 67, 177
 Псевдо-Лонгин — 121, 124
 «О возвышенном» — 121, 124
 Псевдо-Тюрпин — 242
 «История Карла Великого и Роланда» — 242
 Путилов Б. И. — 290
 Пушкин А. С. — 13, 110, 148, 149, 153, 156, 312, 315, 317, 320, 321, 331
 «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» — 327—328
 «Вновь я посетил...» — 154, 311
 «Возрождение» — 229
 «Для берегов отчизны дальней...» — 311
 «Евгений Онегин» — 64, 111, 309
 «Заклинание» — 311—318, 321
 «Медный всадник» — 55, 308, 309
 «Ненастный день потух...» — 318
 «Осень» — 13, 148, 155—156, 312
 «Под небом голубым страны своей родной...» — 311
 «Поэт» — 111
 «Пророк» — 218—219
 «Прощание» — 311, 319, 321
 «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» — 321
 «Элегия» — 321

 «Рамаяна» — 166, 206, 208—211, 280, 288, 289
 Рансэцу — 173
 «Предсмертная песня» — 173
 Ремизов А. М. — 51
 «Репка», сказка — 199, 201

«Роман о Трое» — 188

«Сага о Гудрун» — 274

«Садко» — 208

Сакаида Сиро — 142

Саккетти Ф. — 238, 239

Санги Хитоси — 174

Сафо — 25, 108, 112, 113, 276—278

Семонид — 279

Сенека — 16

Сервантес Сааведра М. де — 215, 305

«Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский» — 215, 237—242

«Сестра — на другом берегу...» — 322

«Слово о полку Игореве» — 82, 162—163, 218

Смоллетт Т. Дж. — 240

Сократ — 20, 306

Сологуб (наст. фам. Тетерников) Ф. К. — 51

Соссюр Ф. де — 221, 293

Софокл — 97, 101, 208

Стеблин-Каменский М. И. — 236

Стерн Л. — 240

«Жизнь и мнения Тристрама Шенди» — 240

Стесихор — 266, 275

Тайра-но Накаки — 144

Тамарченко Н. Д. — 231, 237, 333

Твардовский А. Т. — 308—310

Тейлор А. — 199

Теофраст — 122

«Теремок», сказка — 201, 203

Терпандр — 275

Тибулл — 279

Тиё-Ни — 173

Тик Л. — 64

«Жизнь льется через край» — 64

Тирсо де Молина — 238, 240

«Севильский озорник» — 238, 240

Тиртей — 277

Толстой И. — 280

Толстой Л. Н. — 53

«Власть тьмы» — 232

«Воскресение» — 229

«Смерть Ивана Ильича» — 66

«Фальшивый купон» — 232

Топоров В. Н. — 114, 118, 333

Тракль Г. — 69, 176

«Псалом» — 176

«DE PROFUNDIS» — 69

«Тристан и Изольда» — 273

Труа К. де — 274

Турбин В. Н. — 308, 332

Тургенев И. С. — 53

«Гамлет Шигровского уезда» — 242

«Дворянское гнездо» — 229

Тынянов Ю. Н. — 149

Тютчев Ф. И. — 110, 221

«Певучесть есть в морских волнах» — 222

«Последняя любовь» — 178, 326

Уэда Акинари — 142

Федин К. А. — 33

Фемий — 5

Феогнид — 277

Фет А. А. — 153

«Моего тот безумства желал, кто смежал...» — 178

Филдинг Г. — 240

Фирдоуси — 256

Флобер Г. — 60

«Флуар и Бланшефлер» — 270

Фолкнер У. — 71, 325

«Осквернитель праха» — 71, 325

Фофанов К. М. — 85

Фрейденберг О. М. — 15, 61, 91, 113, 114, 118, 191, 198, 205, 231, 234, 268, 280, 329, 334

Фрэзер Дж. Дж. — 285

Фудзивара Кинто — 138

Фукуи Кюдзо — 139, 140

Хала — 161, 165—166

«Саттасаи» — 161, 165—166

Хаавио М. — 199

Хиткинс В. — 68, 177

Хлебников Велимир — 69—70

«Гонимый — кем, почему я знаю?...» — 69—70

Ходасевич В. Ф. — 327

«Элегия» — 327
Хоружий С. — 68, 177
Церетели Г. — 278
Цицерон — 118, 119, 121, 124
Цураюки — 140
Чехов А. П. — 67
 «Попрыгунья» — 67
 «Скрипка Ротшильда» — 67
Чэнь Цзы-лун — 171
 «Переправляюсь через Ишуй...» —
 171
Шейн П. В. — 200
Шекспир У. — 85, 105, 215, 242
 «Гамлет» — 242
Шерер В. — 330
Шиллер Ф. — 185, 298
Шкловский В. Б. — 231 — 233
Шницер К. Ф. — 34
Штернберг Л. Я. — 285
Эврипид — 19, 24, 208

«Эдда» — 76, 256, 257, 259, 288
Эйдлин Л. — 161, 168, 170
Эккерман И. П. — 187
Элиаде М. — 218
Энгельгардт Б. М. — 225
«Эпос об Акхате» — 211, 285, 288
«Эрек и Энида» — 274
Эренбург И. Г. — 57
Эрманарих — 6
Эсхил — 99 — 102, 237, 240
 «Хоэфоры» — 208
Эшенбах В. фон — 85
Юнгер Е. — 33
Bally G. — 57
Eulaliaseguenz — 59
Hallfredr — 74
Huysmans J. K. — 76
La-Bruyère J. — 60
Lerch G. — 59
Rustebuef — 254
Rückert F. — 85
Tobler A. — 57 — 58

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя	3
I. СУБЪЕКТНАЯ АРХИТЕКТОНИКА (АВТОР-ГЕРОЙ) В ИСТОРИИ ПОЭТИКИ	5
<i>А. Н. Веселовский.</i> Три главы из «Исторической поэтики»	5
<i>О. М. Фрейденберг.</i> Образ и понятие	15
<i>А. В. Михайлов.</i> Из истории характера	29
<i>М. М. Бахтин.</i> Автор и герой в эстетической деятельности	36
<i>В. Н. Волошинов (М. М. Бахтин).</i> Марксизм и философия языка	46
Вопросы и задания к художественным текстам	61
II. СЛОВЕСНЫЙ ОБРАЗ В ИСТОРИИ ПОЭТИКИ	73
<i>А. Н. Веселовский.</i> Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля	73
<i>А. А. Потебня.</i> О некоторых символах в славянской народной поэзии	86
<i>О. М. Фрейденберг.</i> Образ и понятие	91
<i>В. Н. Топоров.</i> К происхождению некоторых поэтических символов (Палеолитическая эпоха)	114
<i>Античные теории языка и стиля</i>	118
<i>Дандин.</i> Зеркало поэзии (Кавьядарша)	128
<i>Анандавардхана.</i> Дхваньялока (Свет дхвани)	131
<i>И. А. Боронина.</i> Поэтика классического японского стиха (VIII—XIII вв.)	138
<i>Л. Я. Гинзбург.</i> О лирике	147
<i>М. М. Бахтин.</i> Проблемы поэтики Достоевского	157
Вопросы и задания к художественным текстам	161
III. СЮЖЕТ В ИСТОРИИ ПОЭТИКИ	184
<i>А. Н. Веселовский.</i> Поэтика сюжетов	184
<i>О. М. Фрейденберг.</i> Поэтика сюжета и жанра	191
<i>В. Я. Пропп.</i> Кумулятивная сказка	198
<i>П. А. Гринцер.</i> Древнеиндийский эпос: Генезис и типология	206
<i>Ю. М. Лотман.</i> Происхождение сюжета в типологическом освещении	212
<i>Н. Д. Тамарченко.</i> Принцип кумуляции в истории сюжета: К постановке проблемы	231
<i>Л. Е. Пинский.</i> Сюжет «Дон Кихота» и конец реализма Возрождения	237
Вопросы и задания к художественным текстам	243

IV. ЛИТЕРАТУРНЫЕ РОДЫ И ЖАНРЫ	249
<i>А. Н. Веселовский.</i> Три главы из «Исторической поэтики»	249
<i>О. М. Фрейденберг.</i> Поэтика сюжета и жанра	268\
<i>П. А. Гринцер.</i> Древнеиндийский эпос: Генезис и типология	280 ✓
<i>М. М. Бахтин.</i> Проблема речевых жанров	292 ✓
<i>М. М. Бахтин.</i> Эпос и роман: О методологии исследования романа	296 ✓
<i>Л. С. Мелихова, В. Н. Турбин.</i> Поэмы Лермонтова	308
<i>В. А. Грехнев.</i> Мир пушкинской лирики	311
Вопросы и задания к художественным текстам	322
 Примечания	 329
 Указатель имен и названий произведений	 335

Учебное издание

Бройтман Самсон Наумович

Историческая поэтика

Учебное пособие

Редактор Е. П. Пронина

Ответственный редактор Т. В. Козьмина

Технический редактор Е. Ф. Коржуева

Компьютерная верстка: Е. Ю. Матвеева

Корректоры Е. В. Кудряшова, Э. Г. Юрга

Диапозитивы предоставлены издательством

Изд. № А-1109-1. Подписано в печать 12.04.2004. Формат 60×90/16. Гарнитура «Таймс». Бумага тип. № 2. Печать офсетная. Усл. печ. л. 22,0. Тираж 5100 экз. Заказ № 13525.

Лицензия ИД № 02025 от 13.06.2000. Издательский центр «Академия». Санитарно-эпидемиологическое заключение № 77.99.02.953.Д.003903.06.03 от 05.06.2003. 117342, Москва, ул. Бутлерова, 17-Б, к. 328. Тел./факс: (095)330-1092, 334-8337.

Отпечатано на Саратовском полиграфическом комбинате. 410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, 59.