

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI
TOIMETISED

УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

746

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
СЕМИОТИКИ КУЛЬТУРЫ

ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ

XX

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS
ALUSTATUD 1893 a. VIHİK 746 ВЫПУСК ОСНОВАНЫ в 1893 г.

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
СЕМИОТИКИ КУЛЬТУРЫ**

**ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ
XX**

ТАРТУ 1987

Редколлегия: М. Л. Гаспаров, Б. Ф. Егоров, Вяч. Вс. Иванов,
Ю. М. Лотман (ответственный редактор), З. Г. Минц, М. Б. Плюханова,
П. Х. Тороп, Л. Э. Мьяль, Б. У. Успенский, И. А. Чернов.
Секретарь редколлегии С. Г. Барсуков.
Редактор тома Ю. М. Лотман.

ОБ ИТОГАХ И ПРОБЛЕМАХ СЕМИОТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

В связи с тем, что семиотические исследования в нашей стране приближаются к своему 25-летию (промежуток для истории науки незначительный, но все же дающий возможность подвести некоторые итоги), редколлегия «Трудов по знаковым системам» решила уделить некоторое место ответам на вопросник, который был задан ряду исследователей. Мы обратились с такими вопросами:

1. Какие научные результаты, достигнутые за это время, Вы считаете наиболее значительными?
2. Какие направления исследований Вы считаете наиболее перспективными в будущем?
3. Какие научные надежды, которые возлагались в 1960-е гг. на семиотику, по Вашему мнению, не оправдались?

Участникам была предоставлена свобода отвечать лишь на те из вопросов, которые их заинтересуют. По недостатку места редколлегия не может публиковать все полученные ответы. Поэтому те, в которых выражаются мнения, сходные с публикуемыми, мы не сочли возможным печатать. Приносим извинения авторам, чьи ответы остались неопубликованными.

Редколлегия

Вяч. Вс. Иванов

Едва ли не самое примечательное в исследованиях двух последних десятилетий — это то, что было открыто попутно, в тех разных областях (мифе, обряде, литературе, кино), куда отправлялись в поисках знаков. К таким неожиданным открытиям принадлежат и многие работы предшествующего полувека, впервые обнаруженные и опубликованные. Из выявившихся общих положений подчеркну два: на смену разделению синхронии и диахронии всюду приходит реконструкция истории, отправляющаяся от современной данности; вместо знака как

такового, с занятий которым все начиналось, все больше исследователя, в том числе и лингвиста, увлекает целостный текст, переплавляющий в себе входящие в него отдельные знаки.

Типологическая классификация знаков, в деталях намеченная еще Пирсом, нуждается в усовершенствовании, как все более специальные части семиотики, которые нужно развивать, в том числе и для того, чтобы избежать растущей опасности замены ее как науки популярными журналистскими разговорами о знаках, число и тиражи которых все увеличиваются. Но вместе с тем появляется и надежда на возможности классификации разного рода текстов (начиная с паремиологических классификаций текстов малой величины, в том числе и однословных, как *Symbolarium*ы Флоренского [1] и Коха [2], которые открываются минимальным непустым графическим текстом — точкой, что дает возможность построения относительно полных классификаций типа тех, какие дает теория симметрии). Следующим шагом, о котором многие мечтали еще в 60-е годы, могла бы явиться разработка математического языка для семиотики; одним из первых подходов являются работы Р. Тома, где в качестве такого языка предлагается аппарат теории катастроф, одновременно прилагаемый и к семиотике, и к этнологической теории дара [3].

Успехи нейросемиотики за последние годы позволяют надеяться, что одной из действенных сторон описания психики человека в ее индивидуальных и коллективных проявлениях могут стать характеристики используемых знаковых последовательностей. Самое понятие денотата или референта при этом уточняется, т. к. имеется в виду некоторый образ в зрительно-теменных долях обоих полушарий. Иначе говоря, все стороны знака находятся внутри человека, за исключением выводимых из человека, которые и нужны для объективации знака вовне. Но структура знака только из описаний данных вовне последовательностей (как это пытались сделать многие направления, начиная с дескриптивной лингвистики) не может быть выведена. Поэтому значительная часть семиотики переплетается с нейрофизиологией, с одной стороны, с другой — с когнитивной психологией, причем именно семиотика может помочь уяснить, какие именно архетипические образы, на основании которых опознаются предметы, и являются заложенными генетически. Роль биологических основ для семиотики культуры все возрастает. С помощью знаков, передаваемых архетипически и вводимых начиная с рождения, коллектив организует внутренний мир личности и ее поведение. Поэтому нейросемиотическая структура внутреннего диалога связана и со всей диалогической структурой коллектива. Расширение семиотики в сторону социологии культуры осуществляется одновременно с нейросемиотическими достижениями.

Согласно принятому в теоретической физике антропологическому принципу, значения параметров в космологии благоприятны для развития жизни и разума [4]. Существенно выяснить, каким образом в истории культуры реализуется (или на отдельных ее интервалах нарушается) аналогичный семиотический принцип, по которому социальные факторы благоприятны для развития знаковых систем и создания и отбора текстов. Стохастический процесс отбора текстов, подготавливающих создание такого итогового текста, на который согласно этому же принципу телеологически ориентирована история культуры, может быть изучен экспериментально. Точно так же статистически может быть изучен (и моделируется на ЭВМ) процесс создания новых текстов со все возрастающим количеством передаваемой информации. Отбор текстов и история текста описываются во времени, тогда как сам по себе текст (в особенности итоговый) существует безотносительно к временной протяженности; при рассмотрении такого текста вне времени статистические и теоретико-информационные характеристики его несущественны. Важна только содержащаяся в нем семантическая информация, которую можно описать по отношению ко всем возможным мирам, для которых текст дает описание (т. е. в которых есть мировые линии, отвечающие тексту).

В соответствии с идеей трех вселенных К. Поппера объектом семиотики являются все три: первая с точки зрения архетипических символов, через которые описываются предметы, вторая как набор семиотических текстов, третья как потенция будущих семиотических текстов. Всякий содержательный текст является реализацией объекта третьей вселенной во второй. Культурно-историческая эволюция и нейросемиотическое развитие личности направлены на ускорение такой реализации, но в условиях ослабления действия семиотического принципа она затрудняется.

Если вслед за А. Н. Колмогоровым предположить существование ряда наук, посвященных объектам, менее абстрактным, чем классическая математика, то одной из них и окажется семиотика. Ее объекты включают в себя и математические тексты, поэтому иерархия этих наук не предполагает подчиненного положения семиотики по отношению к какой-либо другой дисциплине.

Примечания

¹ Некрасова Е. А. Неосуществленный замысел 1920-х годов создания «Symbolarium'a» (словаря символов) и его первый выпуск «Точка». — В кн.: Памятники культуры: Ежегодник 1982. М.: Наука, 1984, с. 99—115.

² Koch R. Das Zeichen. Frankfurt am Main, 1984.

³ Petitot J., Thom R. Sémiotique et théorie des catastrophes. — Actes sémiotiques — documents du groupe de Recherches sémio-linguistiques, 1983, V. 47—48.

⁴ Журнал экспериментальной и теоретической физики, 1984, т. 87, вып. 2 (8), с. 378.

М. Л. Гаспаров

Я позволю себе судить только о той области, в которой чувствую себя относительно сведущим, — о стиховедении. Правда, я заранее рад, что одним из самых перспективных его участков представляется сейчас именно тот, где стиховедение теснее всего смыкается со смежными и более общими проблемами семиотики, — вопрос о семантическом ореоле стихотворных размеров (об этом — ниже, § 2а).

1. **Что достигнуто.** Оживление стиховедческих исследований, начавшееся около 1960 г., началось с большого события: А. Н. Колмогоров усовершенствовал вероятностную модель стиха, предложенную Б. Томашевским еще в 1917 г., и она впервые стала надежным рабочим орудием в руках стиховедов. Все, что было сделано ценного в стиховедении за прошедшие годы, было связано с использованием точных методов анализа — теории вероятностей и статистики.

а) *Вглубь.* Одним из главных достижений этих лет мне кажется работа М. А. Красноперовой о механизме центрального события истории русской ритмики — возникновения альтернирующего ритма в русском четырехстопном ямбе. В этой и смежных работах впервые предпринят дифференцированный анализ ритма отдельных словесных категорий в составе стиха; и выделение одной из них (длинных, «пиррихиеобразующих» слов) дало возможность ответить, наконец, на вопрос, оставшийся загадкой со времен Андрея Белого. Я знаю, что многое в работе М. А. Красноперовой вызывает серьезную критику специалистов; но того, что мне представляется главным в ее работе, эта критика, как мне кажется, не затрагивает.

б) *Вширь.* Здесь проведены большие подсчеты (по метрике чисто статистические, по ритмике — с использованием вероятностной модели Томашевского — Колмогорова), во много раз увеличившие материал для стиховедческих обобщений. При этом обследовался не только русский стих, но и эстонский (Я. Р. Пылдымяэ), литовский (Л. Саука, Ю. Гирдзияускас), латышский, армянский, украинский, белорусский. Для всех этих стихосложений мы получили более или менее полную картину сдвигов в метрическом репертуаре и (часто) в ритме основных размеров хотя бы для конца XIX и XX в. На очереди теперь переход к более общим вопросам сравнительно-теоретической метрики (см. ниже §2б).

2. **Что перспективно.** а) *Семантика стихотворных размеров.* Этот вопрос выдвинулся на первый план почти неожиданно (после статьи К. Тарановского 1963 г. о 5-ст. хорее) и привлек общее внимание, потому что именно здесь стиховедение сопрягается с тематикой и другими областями литературоведения («форма» — с «содержанием»). Накапливаемый материал представляется удивительно живым и интересным, хорошо ис-

пользуется при интерпретации конкретных текстов (особенно для поэзии XX в.) и уже дает материал для первых теоретических обобщений (Ю. И. Левин). Однако здесь особенно видно, как отстает формализация тематического уровня поэзии от формализации ее метрического уровня: из-за этого разрыва слишком многие определения приходится делать на глаз, интуитивно, и поэтому исследование этой области во многом остается еще искусством, а не наукой. Решающие сдвиги здесь еще впереди.

б) *Сравнительно-историческая метрика*. Этот предмет тесно связан с предыдущим: задаваясь вопросом, «откуда явилась в таком-то размере такая-то семантическая окраска», неминуемо восходишь к заимствованию этого размера из западного (или русского народного) стихосложения с его семантикой и т. д. вплоть до гипотетической индоевропейской древности. Прояснение путей эволюции и миграции основных стихотворных размеров требует выхода за пределы более или менее изученных европейских стихосложений и рассмотрения истории европейского стиха как целого. Работ такого рода почти нет; подготовительный материал по отдельным областям довольно богат, но тем заметнее зияющие белые пятна. Хочется думать, что время для первых обобщений здесь уже настало.

3. **Что не оправдалось.** Здесь можно перечислить многие направления работ, по которым хотелось бы видеть больше достижений, чем имеется, но систематизировать причины этих неудач мне трудно. Пожалуй, главное в том, что возможности и ограничения в применении точных методов исследования еще недостаточно осознаны и освоены стиховедами. Часто, глядя на подсчеты, показывающие такие-то сдвиги таких-то явлений от периода к периоду, не чувствуешь уверенности, что эти сдвиги статистически значимы (этот мой упрек — прежде всего самому себе). Пока обследуемый материал достаточно обширен, с этими трудностями еще можно справляться. Но как только он становится слишком дробен или слишком ограничен, трудности возрастают. Слишком дробен — например, при изучении семантики ритма (ритмическая окраска, ритмические перебои) или связи ритма с синтаксисом (этим вопросом я занимаюсь, но результатами своими очень недоволен). Слишком ограничен — например, при определении переходных метрических форм в небольших стихотворениях (особенно это чувствуется в таком актуальном вопросе, как ритмическая типология верлибра), или при исследовании фоники, которое, как мне кажется, за эти 25 лет ни на пядь не сдвинулось с мертвой точки. Многому мешает также недостаточность и разобщенность стиховедческих сил: так, исследуя историю русской рифмы, я должен был сам подсчитывать громадный материал только потому, что не было уверенности, примут ли другие исследователи те

же критерии подсчета и вследствие этого будут ли сопоставимы их результаты с моими.

4. **Что угодно.** Здесь приходится быть неоригинальным и пожаловаться прежде всего на трудности публикации самого ценного материала — справочного. Издание сводных индексов метрики и строфики русской поэзии XVIII—XX вв. — дело давно назревшее и вполне осуществимое. Подготовка метрических справочников по отдельным поэтам (по типу сборника «Русское стихосложение XIX в.», М., 1979) может быть продолжена быстрее и лучше прежнего; ценнейшая картотека К. Д. Вишневского по метрике и строфике 100 русских поэтов XVIII—XIX вв. может быть подготовлена для компактного издания в самое краткое время; но издательствам такой материал неинтересен. По той же причине у нас никто не занимается составлением словарей рифм русских поэтов; немногие существующие составлены в Америке. Между тем, совершенно очевидно, насколько такие издания сэкономят время и организуют силы для любых исследований — не только по метрике, ритмике и строфике, но и по семантике стиха.

Ю. И. Левин

1. Не берясь, по некомпетентности, выделить наиболее значимое из сделанного в области семиотики за 20—25 лет ее более или менее оформленного существования, я могу сказать только, что, с моей точки зрения, наиболее важным результатом возникновения и развития семиотики в нашей стране было влияние, оказанное семиотическими исследованиями на весь комплекс гуманитарных наук. Результатом этого влияния было осознание некоторого единства наук этого комплекса — как наук о культуре; развитие интереса к междисциплинарным исследованиям; расширение точки зрения на объект каждой данной науки и стремление увидеть с новых, нетрадиционных точек зрения и в единстве с культурным контекстом объект данного исследования; тенденция к использованию точных, или хотя бы более точных, чем это было принято, методов, к формализации и вообще к повышению уровня стандартов точности и эксплицитности, к по возможности исчерпывающему охвату материала (если уж не дедукция, то полная индукция), к «понимающему» анализу. Конечно, все эти тенденции «носились в воздухе», — но именно в лучших работах московско-тартуской школы они нашли наиболее полное выражение, что и обусловило ее стимулирующее влияние, в результате которого изменили свой облик и такие дисциплины, представители которых не было среди участников семиотического движения, — как, напр., синология (новейшие работы по истории китайской культуры и анализу древнекитайских текстов, дискуссия о категориях древ-

некитайской культуры и о проблеме «перевода» этих категорий на язык европейской культуры и мн. др. — вряд ли были бы возможны без воздействия соответствующих семиотических исследований). Не будет большим преувеличением сказать, что тартуские летние школы (и сопутствующие публикации) были школой не только для их участников, но и для большого числа ученых, особенно молодых, в разных областях гуманитарного знания и в нашей стране, и за рубежом. Наибольшую роль тут, как мне кажется, сыграли работы В. Н. Топорова, В. В. Иванова, Ю. М. Лотмана, Б. А. Успенского, И. И. Ревзина, А. М. Пятигорского.

2. Мне кажется, что ждут своего продолжения некоторые направления исследований, интенсивно развивавшиеся в начальную пору, но как-то увядшие в последнее десятилетие. Сюда я отношу, в частности, исследования «простых» семиотических систем, «малых» и массовых жанров, а также исследования в области семиотической персонологии и семиотических аспектов поведения.

Перспективным представляется дальнейшее выявление и анализ «гиперсемиотических» культурных образований (из уже изученного, хотя бы частично, назову в качестве примеров таких явлений этикет, драматургию Ионеско, явление «текста в тексте», акмеизм).

Очень нужными представляются дальнейшие исследования в направлении семиотического осмысления историко-культурных комплексов — таких, напр., как Ренессанс или первоначальное христианство (и мн. др.) — подобно тому, как в работах, прежде всего, Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского был осмыслен ранний петербургский период русской истории, от Петра I до декабристов.

С другой стороны, ждет своей разработки «метасемиотика». Я имею в виду то, что уже накопленный огромный материал публикаций по семиотической проблематике взывает к обобщениям — как в отношении предмета, так и методов. Речь идет, напр., о разработке «кросстематической» типологии предметных единиц семиотического исследования (отдельный объект, пара объектов, так или иначе — экстенционально или интенционально — определенный класс объектов, так или иначе заданный концепт, метаобъект и т. д.) и соответствующей типологии методов исследования (статистика, построение «действующей» модели, генеративный метод, выявление сети внутренних и/или внешних связей, собственно типология, феноменологический метод и т. д.).

3. С моей точки зрения, не оправдались надежды (если они были) на отыскание семиотического философского камня, т. е. универсальной отмычки (метода, аппарата и т. д.), которая позволила бы описать и понять с единой точки зрения

если не все вообще семиотические явления и объекты знаковой природы, то, по крайней мере, объекты определенного достаточно широкого класса (миф, поэзия и т. д.). Так, не оправдались надежды на построение единого и адекватного формального языка для записи (и анализа) мифа, — как, соответственно, и ожидание, что построение такого языка и запись на нем достаточно представительного массива мифологических текстов решит фундаментальные проблемы, связанные с изучением мифов. Не оправдались надежды на отыскание универсального аппарата в поэтике — будь то аппарат бинарных семантических оппозиций, «приемов выразительности» как операторов переработки «темы» в «текст», или понятия ритма, монтажа и т. д. Не оправдались надежды на построение достаточно строгой, богатой и при этом «действующей» модели «культуры вообще». Не оправдались «искусствоветрические» надежды, и шире, ожидания, связанные с применением количественных (и вообще математических, включая, скажем, топологию) методов. Наконец, не оправдались надежды (опять-таки, если они были) на построение единого концептуального аппарата, и, соответственно, единой по методам и предмету изучения дисциплины («теория вторичных моделирующих систем» вообще).

Сказанное ни в коей мере не означает, что попытки в указанных направлениях были бесплодными. Напротив, все они были плодотворными *в своей сфере*. Благодаря предпринимавшимся в соответствующих направлениях исследованиям мы теперь, бесспорно, лучше, чем 20 лет назад, понимаем, «что такое миф» или «что такое поэзия» и даже «что такое культура». Не оправдались лишь универсалистские претензии (если они были). Но и эта, условно говоря, неудача имеет свою ценность (подобно «доказательствам невозможности» и другим отрицательным результатам в математике и логике), ибо она показала (не доказала — и вряд ли точные результаты типа гёделевских в этой сфере возможны), что, по-видимому, природа культурных объектов достаточно высокого уровня такова, что не допускает полной формализации и вообще достаточно адекватного описания с *единой* точки зрения (тут особенно показательны такие «блестательные неудачи», как сверхсложные модели типа «тема — приемы выразительности — текст»: оказалось, что для «порождения» нехитрого авторского текста объемом в несколько слов требуются десятки страниц сложнейшего исследовательского текста: парадокс, достойный Борхеса). Теперь скорее может быть поставлен вопрос, существует ли такой *конечный* набор различных и не сводимых друг к другу точек зрения (подходов, «аппаратов»), который позволил бы дать адекватное описание (анализ) данного объекта. Что, в свою очередь, вызывает вопрос — м. б., неразрешимый — о том, что мы делаем с (семиотическим) объектом, давая его описание

или анализ, и каковы (и существуют ли) критерии адекватности и полноты, — вопрос, между прочим, также относящийся к сфере семиотики (или метасемиотики). Заметим, кстати, что ситуация в семиотике — не уникальна и достаточно близка той, которая описывается как «скандал в философии», — с той разницей, что последний продолжается не 25 лет, а более 25 столетий.

Остановлюсь на проблеме формализации или математизации. Если некто X не может приспособить (в некотором смысле) вещь Y к вещи Z , то, вообще говоря, возникает вопрос — кто виноват: X , Y или Z ? В нашем случае X — совокупность исследователей, Y — логика, математика, Z — культура (или хотя бы некоторое множество культурных /семиотических/ объектов). Оставляя в стороне вопрос о виновности X (это вопрос о его компетентности или, напротив, профнепригодности), можно сказать, что на начальной стадии развития семиотики уважение гуманитариев к мало знакомому им Y -у заставляло их думать, что виноват Z (если не они сами, X -ы). Теперь же скорее можно говорить о виновности Y -а. В самом деле, можно ли сказать, что культура «слишком сложна»? Культура создана человеком, чтобы жить в ней, она создана по человеческим меркам; по его (духовному) размеру, в (духовный) рост ему; в ней, конечно, могут развиваться и болезненные, отклоняющиеся явления, но в целом она не может («по определению») характеризоваться словом «слишком». Обращаясь же к Y -у, мы видим — именно соотнося математику и логику с культурой в целом — что она развивалась и продолжает развиваться некоторым специализированным образом, обслуживая определенный, достаточно узкий круг человеческих нужд (технических — в широком смысле слова) и очень специфическую сферу духовных интересов (родственную той, которую обслуживают, скажем, шахматы), — если отвлечься от почти не давшей собственно математических результатов мистики пифагорейского типа. Пытаться осмыслить и достаточно полно описать Z с помощью Y — то же, что строить аппарат для полета в космос из деталей холодильника или пылесоса (как бы отличны они ни работали каждый в своей сфере); заметим, что этот пример показывает, что «взаимная (не)приспособленность» Y -а и Z -а не так относительна, как может представиться: можно сказать, что пылесос «не приспособлен» для космического полета (соств., «математика» для «культуры»), но нельзя сказать, что космос «не приспособлен» для полета в него на пылесосе.

4. Круг явлений, ставших объектами зародившейся у нас на грани 50—60-х гг. семиотики, сформировался в значительной степени случайно и был обусловлен 1) научными интересами и пристрастиями нескольких крупных ученых, «отцов-основателей», стоявших у колыбели этой науки (или, скорее, научного

движения) и 2) структурой и тематическим кругом сложившихся к тому времени «академических» исследований в гуманитарных дисциплинах: семиотика стала приютом для безнадзорных в академических кругах тем и проблем.

Иллюстрация к п. 1: большой удельный вес индологических штудий, особенно в начальный период; повышенный интерес к русскому 18 — нач. 19 вв.; в области поэтики — интерес к символизму и, особенно, акмеизму. С другой стороны — отсутствие, скажем, синологических или, из другой сферы, социологических исследований.

Иллюстрация к п. 2: первоначально в круг семиотических исследований входило изучение некоторых аспектов естественного языка, которые потом ушли в круг ведения таких (позже сформировавшихся) дисциплин, как лингвистика текста, паралингвистика или теория речевых актов. Далее, ни в каких «официальных» науках не изучались такие явления, как этикет, вообще структура знакового поведения, как карточные гадания или алхимические тексты; в рамках академического искусствоведения не было места структурному анализу живописного произведения и т. д.; с другой стороны, социология нашла в это время академическое прибежище в ИКСИ.

Но эта относительная случайность формирования семиотического движения, вместе с отсутствием какой-либо институционализации, сослужила хорошую службу. Образовалось — «не по программе» и «вне школ и систем» — свободное научное сообщество, в котором объединение научных интересов было необычайно широко (а пересечение, во всяком случае, не пусто). Возможность свободного выбора обусловила преобладание *интересной* тематики. Существенно было то обстоятельство, что в центре движения стояли и «задавали тон» ученые чрезвычайно широкого профиля. Всё это, вместе с определенными социальными обстоятельствами, создавало, через взаимный интерес к работам других (в том числе далеким по тематике от специализации данного ученого), и личные контакты, ощущение некоего единства, почти что коллективного авторства, — чему не мешала ни гетерогенность «школы», ни даже, скажем, некоторые методологические разногласия.

Ю. М. Лотман

1. Важнейшими результатами за прошедшие четверть века (т. к., хотя московский симпозиум произошел в 1962, а Первая летняя школа в Кяэрику в 1964 г., осознанный интерес к этим проблемам, работу научных семинаров и т. д. следует датировать более ранними сроками; так, работу над курсом лекций по структурной поэтике я начал в 1959—60 уч. г.) я считаю следующие:

Соссюрианско-пражское лингвистическое направление, опыт русской формальной школы оказались полезной исходной точкой, однако, очень скоро перестали играть роль единственной и основной базы структурно-семиотических исследований. С одной стороны, явственно ощущалось стремление осмыслить *все* движение предшествующей гуманитарной мысли (отсюда интерес к столь различным именам, как Бахтин, Пумпянский, Фрейденберг, Шпет, Гуковский, Эйхенбаум, Томашевский, Андрей Белый и др.), с другой — заметное влияние оказывала смена школ и идей в современной лингвистике, имевшая место за протекшие десятилетия. Это привело к динамичности исследований в области семиотики. Положительной стороной быстрого развития явилось обилие идей и выдвинутых проблем, отрицательной — малое количество фундаментальных исследований (тут, конечно, роль сыграли и внешние трудности).

Один из аспектов сдвига научных интересов я вижу в перемещении интереса от описания общих структур (языков, кодов) к проблеме текста и конкретным текстам и от строго синхронного подхода — к историческому. Но дело не просто в перемещении сферы интересов, а в выработке другой концепции текста. Первоначально естественным казалось исходить из того, что текст — материализованная реализация кода. Только то, что имеет соответствие в коде, делает текст семиотическим объектом. Логическими следствиями были представления о том, что 1) код (язык) первичен, а текст — вторичное от него производное; 2) что, с точки зрения семиотики, нет ничего в тексте, чего не было бы до этого в коде; 3) что процесс коммуникации схематически может быть представлен так: некоторая информация («смысл») пропускается через кодирующее устройство и материализуется в тексте. Получатель текста декодирует его с помощью кода и извлекает из него исходную информацию. Таким образом, текст оказывается некоторой упаковкой смысла, семиотическая актуальность которого теряется сразу же, как только информация из него извлечена.

Пересмотр этих представлений начался с исследований в области художественного текста, т. к. именно здесь была наиболее очевидна их схематичность. Сделалось ясно, что эти представления работают лишь в области текстов на искусственных языках и обнаруживают лишь одну функцию семиотических систем: хранить и передавать константную информацию. Функция эта полнее всего обслуживается метаязыками и искусственными языками. Находящиеся на другом полюсе языки искусства обслуживают другую функцию — выработку новой информации. Здесь, как правило, текст 1) предшествует языку (художник создает текст на еще не существующем для аудитории языке, и именно «обучение» этому языку и является художественным новаторством); 2) текст богаче в семиотиче-

ском отношении, чем язык, поскольку может декодироваться в контексте нескольких (многих, в том числе, еще не существующих) кодов. Внесистемные элементы текста (с точки зрения существующих кодов) могут в истории его функционирования в веках оказаться релевантными элементами будущих кодов; 3) текст — не пассивная «упаковка», а генератор информации. Значительно большая сложность структуры текста, чем кодов, снимающих с него тот или иной смысловой пласт, делает этот объект более трудным для анализа, но и, одновременно, исключительно интересным.

Представление о смысловом содержании текста как о процессе генерирования и информационного развертывания естественно превращает понимание текста в анализ его истории. В результате работ Р. О. Якобсона противопоставление синхронии диахронии утратило первоначальный смысл и сохранилось лишь как эвристический прием обучения первичным основам структурного мышления. Это естественно превращает исследователей семиотических систем в их историков.

Во всякой развитой семиотической системе можно выделить три аспекта: 1. Передача информации (коммуникация); 2. Выработка информации (интеллектуальная деятельность); 3. Хранение информации (память). Каждый из этих аспектов опирается на различные семиотические механизмы. Функция передачи информации подразумевает в идеале константность ее характера и объема в процессе коммуникации. Она подразумевает наличие единого кода у передающего и принимающего и однозначность содержания используемых ими знаков. В предельном случае эта функция реализуется в метаязыках и искусственных языках, предназначенных для передачи команд. Однако как тенденция она присутствует в той или иной мере в любой семиотической системе.

Функция выработки информации, создания новых нетривиальных сообщений связана с неполной идентичностью кодов передающего и принимающего и с коллизией неполной или не до конца адекватной переводимости. Таким образом, наличие в контексте данной культуры разных языков, не находящихся в отношениях взаимно-однозначной переводимости и одновременно определенных в некотором контексте как эквивалентные, позволяет построить генератор *новых сообщений*. Таким минимальным генератором смысла является биполярная асимметричная система, состоящая из двух связанных структур, работающих на различных кодовых режимах. На основании выделения такого инварианта возможно сопоставление функциональной асимметрии больших полушарий головного мозга человека, художественного текста (двукодовость как минимальная структура) и культуры с ее бинарно-оппозиционными механизмами.

Функция памяти семиотической системы также требует специального механизма. Метафора, подсказывающая образ хранения в виде некоторого склада, содержимое которого (тексты) хранится в неизменном, всегда самому себе равном виде, глубоко ошибочна. Семиотическая память — не склад, а механизм регенерирования. Сохранять прошлую информацию — означает ее постоянно воссоздавать, т. е. фактически превращать прошлое в новое. Неизбежность присутствия творческого (генеративного) элемента сближает механизмы третьей функции со второй. Однако у семиотической памяти имеются и специфические механизмы. Если знаки искусственных языков конструируются как терминологически-однозначные, а естественные языки оперируют словами, полисемантизм которых в контексте редуцируется до уровня однозначности, являющейся необходимым условием понимания, то художественные тексты и вообще тексты культуры оперируют семантическими единицами, исторически прошедшими через многие контексты и сохраняющими способность их регенерировать, даже будучи включенными в контексты совсем другой эпохи. Единицы текста в этом случае приобретают характер символов, поле значений которых сохраняет глубинное инвариантное значение на протяжении веков. При этом накопленное символом значение может актуализироваться читателем на большую глубину, чем создателем текста. В этом смысле каждый символ обладает собственным объемом памяти, актуализация которой часто зависит от непредсказуемых случайностей исторической судьбы текста. Одновременно она подлжит и сознательному контролю как со стороны автора, так и кодов данной культуры, ее жанров и объема ее общей памяти. Таким образом, семиотическая память всегда реализуется через некоторый новый, только что созданный текст. Но словарь этого текста строится из символов «с памятью», причем новый контекст не отсекает до него накопленные значения, а, напротив, актуализирует какие-то их пласты.

При этом следует добавить, что разделение всех этих трех функций и их механизмов возможно лишь в эвристических целях. В реальных текстах они переплетены и осуществляются с помощью одних и тех же знаковых элементов. Именно переплетение их характеризует такие семиотические образования, как художественный текст или культура.

Исследования в этой области мне представляются наиболее перспективными. Не случайно семиотика культуры и семиотика художественного текста становятся ведущими направлениями семиотических студий.

Что же касается до трудностей и разочарований, то они, для меня лично, за эти годы имели, в основном, вненаучный характер и связаны были с усилиями, потраченными — не всегда

плодотворно — на организацию научных встреч и изданий. Но об этом не стоит говорить.

А. Я. Гуревич

Что дала школа семиотики мне, историку, занятому изучением социальной жизни средневековья и вынужденному самой логикой научного поиска обратиться к проблемам социальной психологии, ментальности людей той эпохи, к попыткам реконструкции их картины мира? В двух словах: новый взгляд на старые проблемы, подходы к ним под иным углом зрения, и новые вопросы, которые я мог бы поставить своим источникам, т. е. — расширение кругозора, чувство освобождения. В какой мере я смог преодолеть профессиональную ограниченность, зависит от меня самого, но общение с учеными этого направления дало мне предметный урок междисциплинарности, которая ныне столь часто и охотно декларируется, хотя при этом на практике сохраняется робость нарушить цеховые уставы.

Четверть века — немалый срок для существования научного направления, нашедшего для себя некоторые организационные формы. За это время оно, несомненно, завершило стадию становления и вступило в стадию зрелости со всеми ее особенностями, достижениями, а возможно и издержками. Юности свойственны экспансия и вера в свое всемогущество — зрелость более осмотрительна и осторожна; она яснее сознает свои возможности и пределы.

Мне кажется, что ныне было бы бесполезно осмыслить границы, разумеется, текучие и проницаемые, но тем не менее разделяющие семиотику и смежные дисциплины, изучающие культуру. В частности, я имею в виду культурологию, которая ищет внутренние смыслы выработанных человеком текстов, изучает органически присущие им диалогические отношения, их жизнь в контексте культуры, равно как и трансформацию их смысла в процессе истории, в «большом времени» культуры (М. М. Бахтин). Не существует ли опасности смещения универсальных понятий «информации», «кода», «знака», «знаковой системы», опирающихся на лингвистику, теорию информации и семиотику, с понятием «смысла культуры» — понятием культурологической герменевтики, действительным только для анализа мира человека и его творчества? Не назрела ли потребность вновь продумать — в свете накопленного в завершающемся столетии опыта — различия, я бы осмелился сказать, противоположность наук о природе и наук о культуре?

Но, считая желательным логическое и методологическое размежевание между родственными направлениями гуманитарной мысли, я бесконечно далек от рекомендации как-то сузить тема-

тику будущих «тартуских встреч» (под какими бы широтами они ни происходили). Конференции семиотиков послужили основой, на которой встретились представители разных отраслей нашей науки, школой, в которой они получили колоссальный запас интеллектуальной энергии и стимулы для новых исканий, и такими творческими стимуляторами они, конечно, должны оставаться и впредь.

К ПРОБЛЕМЕ ГЕНЕЗИСА ТАРТУСКО-МОСКОВСКОЙ СЕМИОТИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ *

Б. А. Успенский

Задача, стоящая передо мною, — одновременно и легкая, и трудная. Легкая она потому, что я являюсь представителем тартуско-московской школы с самого ее возникновения и, конечно, хорошо знаю ее историю. Но именно это обстоятельство — моя принадлежность к данному исследовательскому направлению — определяет и трудность этой задачи. Для того, чтобы говорить о нем, необходимо известное отстранение.

Что же такое тартуско-московская школа? Начну с анализа названия.

Говоря вообще о школе, кружке, направлении, можно иметь в виду, с одной стороны, корпоративное объединение, связанное некоторой программой и осмысляющее себя как единое целое, т. е. результат программного самоопределения. В этом случае говорят обычно о кружке (в XVIII в. в России говорили о собрании). Конечно, совсем не всякий кружок такого рода образует реальное научное направление — иногда это скорее желаемое, чем действительное.

С другой стороны, может иметься в виду нечто другое — когда на деятельность некоторой группы исследователей смотрят со стороны, оценивая ее тем или иным образом; когда видят в ней некоторое единство, на которое сами члены кружка, вообще говоря, не претендуют. В этом случае говорят обычно о направлении или о школе. Применительно к тартуско-московской школе речь идет именно об этом случае.

Тартуско-московская школа объединяет представителей двух городов — Москвы и Тарту¹. Это не просто личное объединение, как, например, в случае львовско-варшавской школы. Это объединение двух культурных традиций, двух направлений филологической мысли. Мы, москвичи, как правило, лингвисты и пришли к семиотике от лингвистики. В дальнейшем некото-

* Доклад, прочитанный в 1981 году на заседании Института языка и литературы АН ГДР (Берлин).

рые из нас более или менее специально занялись литературой, но лингвистическая платформа, лингвистические интересы всегда оставались на первом месте. Мы смотрели на мир глазами лингвиста. Ю. М. Лотман и З. Г. Минц — литературоведы, которые пришли к тем же проблемам, так сказать, с другой стороны. Если москвичи — лингвисты, в какой-то мере занявшиеся литературоведением, то представители тартуской группы — литературоведы, в какой-то мере занявшиеся лингвистикой. Это различие в культурной платформе на первых порах очень чувствовалось, но оно оказалось и очень плодотворным — обе стороны взаимно обогащали, заражали друг друга своими интересами. Так, в частности, встреча с литературоведением определила интерес москвичей-лингвистов к тексту и к культурному контексту, т. е. к условиям функционирования текста. Между тем, встреча с лингвистами определила интерес литературоведов к языку как к генератору текстов, механизму их порождения.

Само различие это — совсем не случайно и основано на достаточно старых и устойчивых традициях. Для того, чтобы понять это различие, надо иметь в виду, что Ю. М. Лотман и З. Г. Минц — по происхождению и культурному воспитанию — ленинградцы: они принадлежат ленинградской культурной традиции. Различная ориентация петербургской и московской научных школ имеет давнюю традицию: Фортунатов в Москве — Веселовский в Петербурге. Дурново, Трубецкой, Якобсон, Шамапов связаны с Москвой и московской научной традицией. Одновременно традиционен был низкий уровень московского литературоведения, выразителями которого были Стороженко и Алексей Веселовский. Андрей Белый вспоминал: «Характерно, что на протяжении 20 лет весьма часто посещая стороженковские воскресники, прислушиваясь к разговорам «великих», я ни разу не слышал упоминаний о бытии Потебни, Александра Веселовского, трудов Кирпичникова»².

Традиционное различие филологических школ явно обозначилось в начале XX в. В Москве образовался Московский лингвистический кружок (его преемником в дальнейшем становится Пражский лингвистический кружок, сыгравший столь значительную роль в развитии современной лингвистики), в Петрограде-Ленинграде функционирует ОПОЯЗ. Опять-таки члены Московского лингвистического кружка (как в дальнейшем и члены Пражского лингвистического кружка) могут заниматься и литературой, но делают это как лингвисты, с лингвистических позиций. Вместе с тем члены ОПОЯЗА могли заниматься языком, но поэтическим языком, с литературоведческих позиций. Различие, как видим, примерно то же, что и у представителей тартуской и московской группировки.

К лингвистике как таковой Петербург-Ленинград был в

целом равнодушен. Не случайно именно здесь процветал марризм, который в Москве встретил сильную оппозицию и в общем, можно сказать, не имел успеха. Теория Марра не имеет смысла с точки зрения лингвиста. Среди последователей Марра не было сколько-нибудь крупных лингвистов (исключение составляют разве что Н. Ф. Яковлев и Б. Л. Рифтин, но они вряд ли могут быть названы типичными марристами). Тем не менее в Ленинграде идеи Марра получили определенный резонанс — и именно потому, что лингвисты там были по преимуществу слабые, а литературоведам эти проблемы либо были вовсе чужды, либо они могли черпать из марризма то, что им было стратегически выгодно, то, что имело для них известный смысл. Они могли воспользоваться марристской идеей стадильности — бессмысленной с точки зрения лингвиста, но имеющей некоторое отношение к диахроническому литературоведению. Более того, бессмысленные для лингвиста, идеи Марра имели значение для этнолога, культуролога, специалиста по мифологии и литературоведа, т. к. ставили, пусть на ложной основе, глобальные проблемы истории сознания. Примером литературоведа, апеллировавшего к Марру, может служить О. М. Фрейденберг.

Таким образом, в Ленинграде при относительно слабой лингвистике было блестящее литературоведение. Эйхенбаум, Жирмунский, Томашевский, Пумпянский, Бахтин, Фрейденберг, Пропп, Тынянов, Гуковский — вот только некоторые имена, но за каждым, в сущности, стоит целое направление теоретической мысли. Этот расцвет литературоведения продолжался до начала 1950-х гг. Блокада, а затем некоторые последующие события нанесли ленинградскому литературоведению если не невозможный, то пока еще не восполненный ущерб.

Между тем московские представители тартуско-московской школы столь же непосредственно связаны с традицией Московского лингвистического кружка. Одновременно историческое положение филологической науки в Тартуском университете делало его естественным местом «научных контактов» обеих школ. Московцы проф. А. С. Кайсаров и петербуржец проф. П. А. Висковатов как бы символизируют «срединное положение» создававшейся здесь традиции, а работа в Тарту Бодуэна-де-Куртенэ может рассматриваться как историческое предвестие тартуской семиотики.

Необходимо подчеркнуть в этой связи, что речь идет не только об истоках той или иной культурной традиции, но о непосредственной преемственности. Так, Ю. М. Лотман учился у Гуковского, Жирмунского, Проппа. Вместе с тем, мы непосредственно общались с Р. О. Якобсоном, П. Г. Богатыревым, М. М. Бахтиным. П. Г. Богатырев до самой своей смерти был непременным участником наших конференций и занятий.

Р. О. Якобсон принимал участие в одной из тартуских летних школ (в 1966 г. — мы справляли его 70-летие) и пристально следил за нашими занятиями. М. М. Бахтин не мог принимать участия в наших встречах (у него не было ноги, и он был практически немобилен), но живо интересовался нашими работами. Все они оказали на нас большое влияние и служили как бы связующим звеном между нами и нашими предшественниками.

Итак, тартуско-московская семиотическая школа объединяет две традиции — московскую лингвистическую и ленинградскую литературоведческую, которые взаимно обогащают друг друга. Этот симбиоз традиций оказался чрезвычайно плодотворным для каждой стороны. Если правомерно вообще говорить о некотором успехе данного направления, то он в значительной мере обусловлен этим сочетанием.

Отклоняясь несколько в сторону, я хотел бы заметить, что культурная двуцентровость, биполярность — т. е. сосуществование двух культурных традиций, восходящих к двум культурным центрам, — характерна вообще для русской культуры, определяя ее типологическую специфику. Действительно, самый общий взгляд на русскую историю позволяет увидеть в ней изначальное и стабильное сосуществование двух культурных центров, противостоящих друг другу и друг от друга отталкивающихся, — центров с отчетливо различающимися культурными традициями. Сначала это Киев и Новгород, культурные уклады которых были очень различны. Затем на рубеже XII и XIII вв. — в результате татаро-монгольского завоевания — киевская митрополия и, можно сказать, киевская культура перемещается во Владимир, который мыслится как копия Киева, как второй Киев. Оппозиция Киев—Новгород превращается в оппозицию Владимир—Новгород. В XIV в. преемником Владимира становится Москва, и оппозиция Владимир—Новгород становится оппозицией Москва—Новгород. Москва явно связана именно с киевской культурной традицией (через Владимир), и, таким образом, оппозиция Москва—Новгород восходит к противостоянию Киева и Новгорода. Москва стремится подавить Новгород, и в XVI в. (после походов Ивана III и Ивана IV) это ей удается: Новгород прекращает свое существование, но очень скоро, в начале XVII в., вновь расцветает Киев, уже совсем было пришедший в упадок. Опять мы видим два культурных центра, две традиции — на этот раз это Киев и Москва. Москве удается — к концу XVII в. — справиться и с этим соперником, но уже в начале XVIII века появляется новый культурный центр — Петербург. И снова мы видим наличие двух культурных центров — Москвы и Петербурга.

Итак, на протяжении всей истории русской культуры мы наблюдаем ту биполярность, которая создает своеобразное на-

пряжение, нечто аналогичное электрическому полю, образуемому двумя магнитными полюсами. На каждом этапе один центр стремится подавить другой, но фактически он стремится и к самоуничтожению: наличие противостоящей культурной традиции является формирующим моментом в самоопределении. Петербурга (и петербургской культуры) не было бы или он был бы совсем другим, если бы он не противостоял Москве, не был бы на нее негативно ориентирован. То же, в сущности, может быть сказано и о Москве. Стремление к унификации культуры и подавление чужой традиции — это стремление к самоуничтожению. Наличие двух культурных центров и двух культурных традиций, взаимно обогащающих друг друга, является формирующим моментом в культурной эволюции.

Этот историко-культурный экскурс имеет прямое отношение к нашей теме, поскольку в деятельности тартуско-московской семиотической школы нашло отражение именно сосуществование двух культурных традиций. Здесь, повторяю, произошел сплав московской лингвистической и ленинградской литературоведческой мысли.

Как же возникла тартуско-московская семиотическая школа? Основной вехой следует считать симпозиум по структурному изучению знаковых систем (1962 г.). Этот симпозиум был организован совместно Институтом славяноведения, в котором только что (в 1961 г.) образовался сектор структурной типологии (его возглавлял тогда В. Н. Топоров, позднее удалившийся от организационных работ), и Советом по кибернетике. Первое заседание открыл ныне покойный академик и адмирал А. И. Берг. Следует иметь в виду, что и структурная лингвистика, и кибернетика еще совсем незадолго до этого считались сомнительными научными дисциплинами: в энциклопедических словарях начала 1950-х гг. кибернетика определялась как лженаука, то же говорилось и о структурной лингвистике. Таким образом, симпозиум был в нашей науке явлением совершенно новым, и это привлекало к себе интерес. Здесь прозвучали доклады по семиотике языка, логической семиотике, машинному переводу, семиотике искусства, мифологии, описанию языка невербальных систем коммуникации (в частности таких, как дорожные сигналы, язык карточного гадания и т. д.), семиотике общения со слепоглухонемыми, семиотике ритуала. В симпозиуме приняли участие П. Г. Богатырев, В. Вс. Иванов, В. Н. Топоров, Л. Ф. Жегин, А. А. Зализняк и некоторые другие. К симпозиуму был выпущен небольшим тиражом сборник тезисов, где излагалась наша программа и формулировались основные положения каждого из докладов. Этим тезисам было суждено сыграть важную роль в распространении наших идей. Именно из этой книжечки о нас узнали как наши оппоненты, так и наши будущие сторонники и коллеги.

Немедленно после выхода в свет тезисов в наш адрес раздалась критика. При этом если тезисы вышли тиражом в 1000 экземпляров (фактически была распространена только половина тиража, остальную часть дирекция Института славяноведения удержала от распространения), то критика раздалась в многотиражных журналах, имевших достаточно широкое распространение, таких, как «Вопросы литературы» и другие. В критических статьях подробно пересказывались основные положения наших докладов, приводились обширные цитаты из них; журналы эти неожиданным образом создали нам рекламу, распространяя нашу программу и наши идеи. Именно отсюда наша будущая аудитория узнала о нашей деятельности, что заставило ее обратиться к первоисточнику.

В Тартуском университете, на кафедре русской литературы, к этому времени сложился активный научный коллектив (фактическим создателем его был Б. Ф. Егоров, участниками — Ю. М. Лотман, З. Г. Минц, И. А. Чернов и группа студенческой молодежи), интересовавшийся методами анализа поэтического текста, а также исследованием идеологических моделей культуры. В 1960/61 учебном году Ю. М. Лотман начал читать курс лекций по структурной поэтике. Чтение курса продолжилось в последующие годы, и в 1962 г. в печать была сдана книга «Лекции по структуральной поэтике», которая вышла в 1964 г. и стала первым выпуском «Трудов по знаковым системам».

Вскоре после московского симпозиума 1962 г. в Москву приехал И. Чернов и, вступив в контакт с его участниками, привез в Тарту тезисы. Так эта книжечка тезисов попала в руки Ю. М. Лотмана (который не был участником симпозиума, но независимо пришел к сходным проблемам). Он очень заинтересовался ею и, приехав в Москву, предложил сотрудничать на базе Тартуского университета. С этого времени (1964 г.) началось издание «Трудов по знаковым системам» (сейчас — 14 выпусков, в типографии — 15-й)* и проведение конференций. Конференции 1964, 1966, 1968 гг. проходили в Кяэрику, 1970 и 1974 гг. — в Тарту. Обстановка на конференциях была исключительно непринужденной. Они сыграли большую роль в выработке единых взглядов, единой платформы, в сплочении

* В настоящее время вышло 20 выпусков, в производстве 21-й и 22-ой. (примеч. редакции).

** Редакция не может согласиться с этим утверждением Б. А. Успенского: помимо чисто организационных и хозяйственных хлопот, падавших в основном на плечи И. Чернова, Е. Душечкиной и А. Малыц, научно-организационная работа, начавшаяся еще до Школы изданием ее тезисов и не прекращавшаяся до ее закрытия, носила непрерывный и весьма напряженный характер. Однако одной из главных забот Оргкомитета было создание непринужденной атмосферы спонтанного научного творчества. Ошибка Б. А. Успенского доказывает, к удовольствию членов Оргкомитета, что это стремление успешно реализовалось (примеч. редакции).

разнородных идей в единое направление. Доклады естественно переходили в дискуссии, и основную роль играли не монологические, а именно диалогические формы. Что отличало эти собрания — это полное отсутствие какой бы то ни было организации**. Характерен следующий эпизод. На 2-й летней школе был Р. О. Якобсон, принимавший живейшее участие в наших занятиях. После этого мне довелось довольно много времени провести с Романом Осиповичем в Москве и в Грузии. Однажды мне пришлось слушать его беседу с представителями академической общественности, которые спросили его, в частности, о его впечатлениях от тартуской летней школы. Роман Осипович очень высоко о ней отозвался, сказал, что на него произвели большое впечатление не только идеи, прозвучавшие на данном симпозиуме, но и его организация. «Знаете, — сказал он, — я за свою жизнь принимал участие в довольно большом количестве всякого рода съездов, конференций и симпозиумов, но я никогда не видел ничего подобного. Мне никогда не приходилось видеть подобной организации. У присутствующих на конференции могло создаться впечатление, что никакой организации вообще нет — доклады и выступления происходят как бы сами собой, дискуссии возникают как бы спонтанно. Но за всем этим, — заключил Роман Осипович, — стоит железная рука Ю. М. Лотмана, направляющего ход конференции, — замечательного, несравненного организатора!». Я с особым удовольствием слушал этот отзыв, потому что мне было доподлинно известно, что никакой организации и не было — все шло само собой. Организующим моментом была скорее сама личность Ю. М. Лотмана, но не его железная рука.

Итак, все началось с симпозиума 1962 г. Конечно, и ему кое-что предшествовало. В частности, особое значение имел семинар по структурной лингвистике, который вели проф. П. С. Кузнецов, В. В. Иванов и В. А. Успенский, по специальности математик. Этот семинар — сначала в Московском университете, затем, после ухода В. В. Иванова из университета, в Институте иностранных языков — имел большое значение для развития структурной лингвистики. Но участников семинара интересовали и более широкие вопросы. Именно на этой базе и был организован симпозиум 1962 г.

Определенными вехами были также семинар проф. И. А. Соколянского по работе со слепоглухонемыми (сама проблема представляет чрезвычайный практический и теоретический интерес) и кетская экспедиция (помню, что по пути в Сибирь я дописывал тезисы для симпозиума 1962 г. и на промежуточных станциях отсылал их в Москву). Экспедиция ставила перед собой прежде всего лингвистические задачи — описать этот неизвестный язык, не находящийся в родстве ни с одним другим языком земного шара, но также и более широкие, семиотические

задачи. Именно здесь проявился тот интерес к фольклору и мифологии, который характерен для всех наших штудий.

Итак, тартуско-московская школа началась с деятельности московской группы, и это определило ее первоначальную направленность. Как уже говорилось, московские представители — профессиональные лингвисты, каждый со своей специальностью (Иванов — хеттолог, Топоров — балтист и индолог, Ревзин — германист, Лекомцев — специалист по вьетнамскому языку, Зализняк и я — слависты, хотя Зализняк может в равной мере считаться также индологом, семитологом). Однако всех нас объединяет интерес к структурной лингвистике, у каждого есть работы в этой области, и наши занятия семиотикой непосредственно восходят к занятиям структурной лингвистикой, представляя собой их естественное логическое продолжение. Это обстоятельство изначально определило наш подход и, я бы сказал, специфику нашего направления — то, что я предложил бы называть лингвистическим подходом к семиотике.

Целесообразно различать вообще семиотику знака и семиотику языка как знаковой системы. Первая восходит к Пирсу и Моррису, вторая — к Соссюру. Соответственно можно различать две тенденции в семиотике, которые могут быть определены как логическая и лингвистическая. В одном случае внимание исследователя сосредоточивается на изолированном знаке, т. е. на отношении знака к значению, к адресату и т. п. В этом смысле мы можем говорить о семантике, синтактике и прагматике знака, о структуре знака; различать иконические и символические знаки и исследовать процесс семиозиса, т. е. превращения не-знака в знак. Во втором же случае исследователь сосредоточивает свое внимание не на отдельном знаке, но на языке как механизме передачи содержания, пользующемся определенным набором элементарных знаков. Язык, вслед за Соссюром, понимается как генератор текста, но уместно заметить в этой связи, что само понятие текста в принципе может пониматься как в первом, так и во втором смысле: текст может рассматриваться как знак с самостоятельным, независимым содержанием; и вместе с тем, текст может рассматриваться как последовательность элементарных знаков, когда содержание (значение) текста определяется значением составляющих его знаков и правилами языка. Этот комплекс идей, как мне представляется, и определил направление семиотической мысли в нашей стране.

Поскольку нас интересовала в первую очередь система знаков, структурные отношения между ними, а не знак сам по себе, постольку нас привлекало скорее исследование формы, а не содержания. Содержание знака сводилось в общем к его структурной значимости (*valeur value*), определяемым его местом в

системе, т. е. его функциональной нагрузкой. Иное содержание — внеязыковое (content) нас не интересовало. Поэтому самостоятельные проблемы семантики, как правило, не привлекали нашего внимания. Содержание, поскольку оно не облечено в форму, не является предметом семиотического исследования, и при этом форма гораздо более доступна семиотическому анализу: форма дана нам непосредственно, содержание же — через форму.

На первых порах эта связь со структурной лингвистикой, т. е. лингвистическая платформа наших штудий, очень ясно чувствовалась (я имею в виду 1960-е гг.). 1960-е гг. — это период поисков, прежде всего — расширения объекта исследования, экстраполяции лингвистических методов на все новые и новые объекты. В свою очередь, привлечение нового материала неизбежно оказывало влияние на наши методы, стимулируя в конечном итоге отрыв от чисто лингвистической методологии. Я упоминал уже о возможности двоякого подхода к тексту — текст как знак и текст как определенная организация знаков. Так вот, привлечение нового материала как раз и продемонстрировало возможность двоякого отношения между текстом и знаком: с одной стороны, текст может пониматься как вторичное понятие, производное от понятия знака, с другой стороны, возможна ситуация, когда текст выступает как первичное понятие по отношению к знаку — так обстоит дело в случае недискретных текстов (например, в языке кино). Это только один пример того, как обращение к новому материалу заставляло отказываться от чисто лингвистической методики.

Первоначально мы ставили перед собой задачу: взглянуть на мир глазами лингвиста — найти и описать язык везде, где это было возможно. Так, например, Зализняк описал язык дорожных сигналов, его грамматику (поскольку словарь здесь изначально задан). Мы (с М. И. Лекомцевой) описали язык карточного гадания:³ здесь несколько иная специфика, т. к. словарь здесь не задан непосредственно, но могут быть выделены элементарные семантические множители (семантические дифференциальные признаки), которые актуализируются в зависимости от контекста: одна и та же карта в разных контекстах (в разных синтагматических рядах) получает различный смысл, и механизм этого варьирования довольно любопытен.

Наконец, мы занялись исследованием языка искусства, и здесь сразу же обнаружилась своя специфика⁴. Предполагалось, что как нельзя понять книгу, не зная и не понимая языка, на котором она написана, так невозможно постигнуть произведение живописи, кино, театра, литературы, не владея специфическими языками этих искусств. Предполагалось далее, что подобно тому, как изучение грамматики составляет необходимое условие понимания смысла текста, так структура худо-

жественного произведения раскрывает нам путь к овладению собственно художественной информацией. Не отказываясь вовсе от изучения содержания, мы стремились изучать те смысловые связи, которые определяются языком искусства и конкретной структурой данного произведения.

Итак, первый период (1960-е гг.) — поиски путей, этот период характеризуется отчетливо осознаваемой связью с лингвистикой. Связь эта отразилась и на терминологии. Тартуские летние школы назывались школами по исследованию вторичных моделирующих систем. «Вторичные моделирующие системы» — термин, предложенный В. А. Успенским отчасти потому, что термин «семиотика» мог вызвать ненужные ассоциации. Язык понимался как первичная моделирующая система — язык моделирует действительность. Над ним надстраиваются вторичные системы, моделирующие частные аспекты этой действительности. Таким образом, знаковые системы понимались как вторичные, надстроенные над языком.

Эти поиски новых и разнообразных объектов семиотического исследования сыграли важную роль в выработке семиотических методов. Привлекая новые объекты исследования, мы сталкивались со специфическими семиотическими проблемами. Результатом этих поисков явился постоянный интерес к смежным областям науки (смежным с филологией) — не только к искусствоведению, но и к этнографии, истории, мифологии. Семиотика оказывалась таким образом как бы узловой наукой, связывающей различные области гуманитарных знаний.

Вместе с тем, в процессе такого рода поисков постепенно определился и стабилизировался тот круг проблем, который концентрировал наши интересы. Эта общая тема, объединяющая наши занятия, — я бы сказал даже, объединяющая нас как направление и отличающая тартуско-московскую семиотическую школу от других семиотических школ (польской, французской, американской и т. д.), — эта общая тема может быть определена как семиотика культуры.

С точки зрения своей организации культура предстает как совокупность разнообразных, относительно более частных языков. В этом смысле культура включает в себя языки искусства (язык литературы, живописи, кино), язык мифологии и т. п. Функционирование этих языков находится в сложной взаимосвязи, самый характер которой, вообще говоря, культурно обусловлен, т. е. оказывается не одинаковым в различных конкретно-исторических условиях. Некоторые из нас посвятили специальные исследования этим частным языкам. Так, В. В. Иванов и В. Н. Топоров занимались славянской, балтийской и хеттской мифологией, В. В. Иванов и Ю. М. Лотман — языками кино, Ю. М. Лотман и я, — языками литературы, я занимался кроме того языком живописи. Существенно для характеристики

данного направления мысли, что такого рода исследования каждый раз вписываются во все более широкий круг проблем, т. е. исследование и описание соответствующих языков интересует нас не только и не столько само по себе, но именно как реализация более общего культурного механизма.

Культура понимается при этом как некая система, стоящая между человеком (как социальной единицей) и окружающей его действительностью, т. е. как механизм переработки и организации информации, поступающей из внешнего мира. При этом какая-то информация оказывается существенно значимой, а какая-то — игнорируется в рамках данной культуры. Напротив, на языке другой культуры эта нерелевантная для данной культуры информация может быть очень существенной. Таким образом, одни и те же тексты могут быть по-разному прочитаны на языках разных культур.

Опять-таки и в этом случае правомерна аналогия с естественными языками, где также какая-то информация оказывается исключительно релевантной для одних языков и совершенно нерелевантной для других. Например, когда мы говорим на индоевропейских языках, мы, называя какой-либо объект, непременно должны указать, идет ли речь об одном объекте или о нескольких (а в некоторых языках даже и более конкретно: об одном, двух объектах или о числе, превышающем два). Между тем для китайского, вьетнамского или индонезийских языков эта информация не является обязательной (хотя и может при желании быть выражена). Когда мы называем действие на индоевропейском языке, считаем необходимым указать, в каком отношении оно находится к моменту речи — совпадает с ним, было до него, будет после него. Опять-таки и эта информация может быть нерелевантной для других языков. И напротив, другая информация, релевантная для этих языков, может быть нерелевантной для нашего языка.

Итак, культура в широком семиотическом смысле понимается как система отношений, устанавливаемых между человеком и миром. Эта система, с одной стороны, регламентирует поведение человека, с другой — определяет то, как он моделирует мир. Частный случай отношений между человеком и миром — система отношений между человеком и коллективом. В этом смысле отношения между человеком и коллективом предстают как коммуникационный диалог: социум реагирует на поведение человека, определенным образом его регламентирует, человек реагирует на социум (и вообще на окружающую его действительность). Это, между прочим, позволяет взглянуть на историю в семиотической перспективе: под определенным углом зрения исторический процесс предстает как система коммуникации между социумом и окружающей его действительностью, в частности, между разными социумами и, вместе с тем, как

диалог между исторической личностью и социумом. В этой связи особенно интересными являются конфликтные ситуации, когда участники коммуникационного процесса говорят на разных (культурных) языках, т. е. когда одни и те же тексты читаются различным образом. Так, например, обстоит дело в эпоху петровских преобразований. Петр и его сторонники говорят на ином языке (это даже не метафора), чем их аудитория, что обуславливает глубокий культурный конфликт, последствия которого ощутимы и много позднее.

Заканчивая этот очень общий обзор деятельности тартуско-московской семиотической школы, я хотел бы подчеркнуть, что время для окончательного подведения итогов еще не наступило: мы движемся дальше, наши научные интересы динамически развиваются, точка еще не поставлена. Вместе с тем эта школа насчитывает уже почти 20 лет своего существования (если считать ее началом симпозиум 1962 г.), и это дает право оглянуться назад и охарактеризовать прошедший путь. Если подытожить сказанное, за это время имел место переход от экстраполяции лингвистических методов на нелингвистические объекты к семиотике культуры как некоей имманентной области исследования. Иначе говоря, за это время выкристаллизовался самый объект нашего исследования. Соответственно, если на первых порах нас интересовали прежде всего проблемы языка описания (метаязыка) — как описывать тот или иной объект, — то в настоящее время нас преимущественно интересует именно сам объект семиотического исследования, т. е. культура в тех или иных ее реализациях — не как можно описывать, но что описывать. Это обстоятельство объясняет более или менее конкретный характер наших семиотических штудий, которые всегда так или иначе связаны с анализом конкретных текстов культуры, т. е. всегда имеют в конечном счете характер интерпретации. Абстрактной методологией семиотического анализа мы в общем не занимаемся, и это, кажется, еще одна черта, специфическая для наших семиотических исследований.

Примечания

¹ В работе школы принимают, конечно, участие и ученые других городов, например, проф. Б. Ф. Егоров из Ленинграда.

² Белый А. На рубеже двух столетий. 2-е изд. М.—Л., Земля и фабрика, 1931, с. 124.

³ Одновременно описанием карточных гаданий занялись в Ленинграде Б. Ф. Егоров и С. А. Николаева.

⁴ Путь тартуских исследователей был несколько иным: не будучи профессиональными лингвистами, они шли от изучения художественного текста и художественных языков. Даже, когда исследователи московской группы обратились к аналогичной проблематике, определенное время наблюдалось различие: москвичи интересовались, в первую очередь, такими жанрами, как детектив, дающими стабильные коды, тартусцев же с самого начала интересовали языки, создаваемые ad hoc. Памятна дискуссия на Первой школе с И. И. Ревзиным, сомневающимся, что уникальный художественный текст вообще может быть объектом структурно-семиотического описания.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТЕКСТА КАК СРЕДСТВА ПСИХИЧЕСКОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ

(по материалам «Аштасахасрики Праджняпарамиты»)

Л. Э. Мяль

Как известно, построение текста и логическая структура «Аштасахасрики Праджняпарамиты» чрезвычайно сложны, настолько сложны, что на первый взгляд эта сутра может показаться даже нагромождением противоречий и бессмыслиц¹. Представляется, что это и было целью автора (или авторов) «Аштасахасрики», т. к. данный текст должен был играть роль духовного наставника (гуру²) читающего. Точнее, роль гуру должна была сыграть система текст «Аштасахасрики» — читающий, но при этом благодаря особой организации текста «Аштасахасрика» имеет возможность активно влиять на сознание читающего.

Эта особая организация выражается в инструкциях, которые встречаются в некоторых текстовых ситуациях. Все они обращены прямо к человеку, читающему именно предшествующую инструкции часть текста. Инструкции имеют в виду состояние сознания читающего в данный момент и непригодны при других текстовых ситуациях.

Часть инструкций «Аштасахасрики» можно свести к единой формуле:

«Если у бодхисаттвы-махасаттвы³ при чтении данного места не возникает состояния X, то он может продолжать чтение».

Инструкции такого типа приводятся после особых текстовых ситуаций, которые в самой «Аштасахасрики» называются «разговорами о глубоких дхармах». Вот два примера:

1. Говорят, о Бхагават, «бодхисаттва», «бодхисаттва». Названием какой дхармы, о Бхагават, служит этот «бодхисаттва»? Я не вижу, о Бхагават, эту дхарму — «бодхисаттва». И я не вижу, о Бхагават, эту дхарму — «праджняпарамита». Так как я не нахожу, не воспринимаю и не вижу бодхисаттву, или дхарму «бодхисаттва» и не нахожу, не воспринимаю и не вижу

праджняпарамиту, — о каком бодхисаттве, о какой праджняпарамите я буду говорить и учить? ⁴

11. Бодхисаттва-махасаттва, о Субхути, который действует в праджняпарамите, не увеличивается и не уменьшается ⁵. Как, о Субхути, пуста праджняпарамита, и она не увеличивается и не уменьшается, так, о Субхути, пуст и бодхисаттва-махасаттва. И он не увеличивается и не уменьшается. Так, о Субхути, бодхисаттва-махасаттва приближается к просветлению; так он принимает наивысшее совершенное просветление ⁶.

Приведенные примеры типологически очень похожи на коаны дзен-буддизма: и те и другие основаны на т. н. парадоксальной логике ⁷. В практике дзен-буддизма наставник стремится при помощи парадоксов довести учеников до состояния психического шока, который должен ускорять процесс достижения сатори и будто бы является преддверием просветления.

В «Аштасахасрике» отсутствие состояния X полагается непременным условием достижения просветления. На мой взгляд, шок дзен-буддизма и состояние X «Аштасахасрики» — типологически похожие состояния психики. Если это так, то в этом заключается коренное различие практики дзен-буддизма и праджняпарамиты.

В санскритском тексте можно выделить восемь разных способов описания отсутствия состояния X:

1. *cittam na avalīyate na samlīyate na viśīdati na viśādam-āpadyate, na-asya viprsthī-bhavati mānasam, na bhagna-prsthī bhavati, na-uttrasyati na samtrasyati na samtrāsam-āpadyate* ⁸;

2. *na-avalīyate na samlīyate na viśīdati na viśādam-āpadyate, na-asya viprsthī-karoti mānasam, na bhagna-prsthī-karoti, na-uttrasyati na samtrasyati na samtrāsam-āpadyate* ⁹;

3. *na uttrasyati na samtrasyati na samtrāsam-āpadyate* ¹⁰;

4. *na uttrasyati na samtrasyati na samtrāsam-āpadyate na samsīdati* ¹¹;

5. *na samsīdati* ¹²;

6. *na-avalīyate na samlīyate na viprsthī-bhavati, na uttrasyati na samtrasyati na samtrāsam-āpadyate, na kāṅksati na vicikitsati na dhandhyāyate* ¹³;

7. *cittam na-avalīyate na samlīyate na prsthī-bhavati* ¹⁴;

8. *na bhavati cittasya-avalīnatvam, na bhavati dhandhāyitatvam, na bhavati cittasya-anyathātvam* ¹⁵.

Как видно, расхождения между разными вариантами довольно велики, отчасти и настолько велики, что предположение,

будто бы мы имеем дело с описанием одного и того же состояния, может показаться неправдоподобным.

Существующие переводы «Аштасахасрики» на европейские языки, т. е. перевод М. Валлезера на немецкий язык и перевод Э. Конзе на английский язык, показывают, что переводчики не представляли с достаточной точностью содержание интересующего нас состояния. Во-первых, они перевели непоследовательно: один и тот же санскритский вариант выглядит в их переводах по-разному (напр., вариант 1 имеет и в переводе Валлезера и в переводе Э. Конзе три разных облика). Во-вторых, они (а Конзе и в большинстве случаев) дали сокращенный перевод. Не служит ли это косвенным доказательством того, что и они стремились к единому переводу для всех вариантов?

Перевод Валлезера неполный, и поэтому в его переводе не отражены все варианты.

1. ... (wenn) der Gedanke niedersinkt, nicht zusammensinkt, nicht ängstlich wird, (wenn) nicht seinem Geiste das Rückgrat genommen, das Rückgrat gebrochen wird, er nicht erschrickt, nicht in Schrecken gerät...¹⁶

2. ...Gedanke nicht ängstlich wird und erschrickt...¹⁷

... nicht erschrickt und nicht sich fürchtet...¹⁸

3. ... werden sie nicht erschrecken und zittern...¹⁹

... nicht erschrickt und nicht fürchtet...²⁰

4. ... nicht erschrickt, erzittert, nicht in Schrecken gerät, nicht verzagt...²¹

6. ... duckt sich nicht, kauert sich nicht zusammen, verliert nicht das Rückgrat, erzittert nicht, erschrickt nicht, gerät nicht in Schrecken, schwankt nicht, zweifelt nicht, ist nicht verwirrt...²²

7. ... Gedanke nicht sich duckt, nicht niedersinkt, nicht zusammenbricht...²³

8. ... das Denken ... nicht niedersinkt, nicht ängstlich wird, nicht in Zweifel gerät, nicht Verwirrung, nicht Veränderung des Gedankes eintritt...²⁴

Перевод Э. Конзе, пожалуй, будет для наших целей более показателен:

1. ... heart does not become cowed, not stolid, does not despair nor despond, does not turn away or become dejected, does not tremble, is not frightened or terrified...²⁵

... does not become afraid...²⁶

... do not make him afraid...²⁷

2. ... will not become cowed nor stolid, will not become cast down nor depressed, will not turn their minds away from it nor have their backs broken, will not tremble, be frightened, be terrified...²⁸

... will not be demoralised...²⁹

3. ... they will not tremble...³⁰

... without fear...³¹

... he remains unafraid...³²

4. ... is not afraid nor loses heart...³³

5. ... he does not lose heart...³⁴

6. ... he does not become cowed, or stolid, nor does he turn his back on it; he will not tremble, be frightened, or terrified; he does not hesitate, or doubt, or get stupefied...³⁵

7. ... does not become cowed or stolid in mind, does not turn back...³⁶

8. ... remains unafraid...³⁷

Перевод Кумардживы на китайский язык более последователен³⁸. Там встречаются два варианта: один состоит из четырех единиц, другой — из пяти; в то же время выбор того или

иного варианта не обуславливается там санскритским текстом:

1) бу цзин бу бу бу вэй бу мо бу туй;

2) бу цзин бу бу бу мо бу туй.

Основные значения приведенных иероглифов следующие (номера означают порядок иероглифа в словаре Ошанина, «бу» («не») соответствует санскритскому «па») ³⁹.

а) цзин — 4717 — испугаться, бояться

б) бу — 3948 — испугаться, перепугаться

в) вэй — 5761 — бояться, трусить

г) мо — 6256 — утонуть, исчезнуть, кончиться, не остаться, выйти, спрятаться, скрываться

д) туй — 6749 — отступать, отойти назад, спадать, терять, отказываться

Как видно, хотя Кумарджива и не следует точно оригиналу, он пользуется, в отличие от Валлезера и Конзе, строгой матрицей (различие между вариантами 1 и 2 несущественно). По-видимому, это должно значить, что и для Кумарадживы санскритские варианты 1—8 казались описаниями одного и того же состояния ⁴⁰.

Большинство значений и в переводе Валлезера и переводе Кумарадживы связаны с понятием страха. Значит ли это, что интересующее нас состояние — страх? По-видимому, переводчики сами не думали так, хотя перевес в сторону «страха» налицо. Но Конзе один раз переводит и без понятия «страх»: «... will not be demoralised...» отрывок, где в оригинале многие слова обозначают «страх» — вариант 2 ⁴¹.

Переходим к санскритским словам, которые встречаются в приведенных вариантах. Все их можно сгруппировать по трем основным значениям:

а) неуверенность (которая включает в себя непонимание и сомнение) — *avalīyate*, *viśīdati*, *viśādam-āpadyate*, *kāṅkṣati*, *vicikitsati*, *samsīdati*;

б) депрессия — *viprsthī-bhavati* (-karoti), *bhagna-prsthī-bhavati* (-karoti), *prsthī-bhavati*, *dhandhāyate*;

в) страх — *uttrasyati*, *saṁtrasyati*, *saṁtrāsam-āpadyate*.

Харибхадра, основной комментатор «Аштасахасрики», толкует слова, обозначающие «страх», так:

na *uttrasyati* *asthānatrāsena* ⁴².

na *saṁtrasyati* *saṁtatitrāsena* ⁴³.

tatra-asthānatrāsa uttrāsaḥ ⁴⁴.

saṁtatya trāsaḥ saṁtrāsaḥ ⁴⁵.

Как видно, у Харибхадры *saṁtrāsa* равняется *saṁtati-trāsa*, значение которого есть «прочный, продолжительный страх». Но

нам будет интереснее толкование *uttrāsa*, которое по Харибхадре имеет смысл «страх перед непостоянством», «страх перед непостоянством» (*asthāna-trāsa*). Непостоянство, по пониманию авторов «Аштасахасрики», — нормальное состояние бодхисаттвы-махасаттвы: для него не должно существовать постоянных норм, на которые можно полагаться, его сознание должно находиться в непрерывном процессе изменения и развития. Поэтому кажется вполне понятным, что сознание бодхисаттвы-махасаттвы должно остаться уравновешенным и в таких ситуациях, которые должны возбуждать в нем острое ощущение непостоянства.

Толкование Харибхадры позволяет сблизить группу слов с основным значением «страх» с другими лексическими группами. «Страх» «Аштасахасрики» имеет оттенок «неуравновешенность перед непостоянством».

Мне кажется, что интеграция понятий «неуверенность», «депрессия» и «страх» в одно понятие «шок» вполне допустима, поскольку «шок» в европейских языках в своих значениях может иметь те же оттенки. В то же время это понятие удовлетворяет нашему исходному требованию, так как оно действительно способно покрывать все варианты описания интересующего нас состояния. Но, что самое главное, «шок» соответствует еще одному аспекту «состояния X» — это состояние охватывает не только сознание читающего, а его психику целиком, и оно в принципе — состояние неконтролируемое.

Состояние шока — это своеобразный защитный механизм человека, не обладающего такой структурой сознания, которую «Аштасахасрика» обозначает термином «праджняпарамита»⁴⁶. Поэтому нельзя сказать, что «шок» — явление нежелательное. Он определяет только ту категорию людей, которые не способны вникать в тексты праджняпарамитского цикла⁴⁷.

Следующую часть инструкций «Аштасахасрики» можно свести к формуле:

«А» есть маракарма, поэтому следует от него избавиться.

В 11 и 21 главах «Аштасахасрики» перечисляются многие маракармы, общее число их остается неопределенным: *subahīni māraḥkaṅgāni* (маракарм очень много)⁴⁸. По содержанию можно их разделить на две группы:

а) негативные состояния сознания (напр., невнимание во время чтения праджняпарамитского текста⁴⁹; чувство гордости по отношению к другим бодхисаттвам-махасаттвам⁵⁰; недоверие к праджняпарамитским сутрам⁵¹);

б) определенные внешние обстоятельства, которые мешают распространению учения Праджняпарамиты (напр., ссоры между учителем и учеником⁵²).

Весь смысл инструкций такого типа заключается в том, что

какие-то явления следует обозначить словом māṅakaṅga, после чего становится возможным избавление от них: «Бодхисаттва-махасаттва должен понимать эти (маракармы). Поняв, должен отбросить их».

Термин «маракарма» можно понимать по-разному. Первая возможность — построить теорию, основанную на идее переходного этапа от мифопоэтического мышления к научному. Ведь «Аштасахасрика» несомненно своеобразный научный текст, имеющий строгую терминологию и развитую систему доказательств. Но ее можно рассматривать и как мифологический текст: ведь там действуют мифологические существа: боги (Шакра, Брахма и др.), демоны, девапутры и т. п. Но можно ли по материалу «Аштасахасрики» построить хотя бы в какой-то мере удовлетворительную модель мифологической структуры? Можно ли в этом тексте найти все нужные оппозиции, вроде «Мара и Будда»?⁵³ На первый взгляд это кажется возможным. Будда (Бхагават, Татхагата, Архат, Самьяксамбуддха) стремится помогать бодхисаттвам-мехасаттвам⁵⁴, Мара — препятствовать⁵⁵. Мара может принять облик Будды, прийти к бодхисаттвам и проповедовать лжеучение⁵⁵. Но разве этого достаточно для построения вышеупомянутой оппозиции? Бодхисаттвам помогают и шраваки и Шакра, а мешают — прежде всего собственные эмоции.

Мара как мифологический персонаж характеризуется в «Аштасахасрике» очень неполно. Он способен манифестироваться, моментально передвигаться в пространстве⁵⁶, обладает эмоциями. Если предположить, что слово «маракарма» относится непосредственно к мифологическому персонажу Мара, то его следует перевести как «деяние Мары», т. е. дурное влияние зложедающего мифологического существа на человека.

Э. Конзе, если судить по его переводу, думал именно так. В его интерпретации перевод слова «маракарма» связан именно с мифологическим персонажем Мара. Часто встречающаяся в «Аштасахасрике» фраза «*idam-āpi subhūte māra karma vedita-vuam*» выглядит в его переводе то «This also should be known as done by Mara»⁵⁷, то «It is also a deed of Mara»⁵⁸

Несмотря на то, что этот подход обладает определенной притягательной силой и опирается на полную традицию, автор этих строк предпочитает другой, психологический подход, в рамках которого «маракарма» понимается прежде всего как единый термин, а не простое сложное слово. То, что «маракарма» термин, видно хотя бы в строгом пользовании этим словом даже в текстовых ситуациях, где при нетерминологическом значении считалась бы нормальной иная конструкция. Например в предложении: *evam subhūte mārah pāriyāṅ-avam-ādi-*

kāni subahūni anyāny-āpi māra-karmāny-utpādayisyati⁵⁹. (Так, о Субхути, порождает Мара эти и другие такие же маракармы.)

В нетерминологическом пользовании словом «маракарма» данное предложение имело бы вид: *evam subhūte mārah pāpūyān-evaṃ ādikāni subahūni anyāny-āpi 'karmāny-utpādayisati.*

Конечно, «маракарма» — не термин уровня шастр, т. е. она не получила дальнейшего теоретического развития в эпоху возникновения философских школ буддизма. Возможно, что причина этого кроется уже в самом характере этого термина — он имеет смысл только в контексте инструкций праджняпарамитских сутр.

Представляется, что «маракарму» следует рассматривать прежде всего как дхьянический символ. Только тогда становится понятным, почему в плане терминологического анализа текста «маракарма» выступает как единый, нерасчлененный термин. При дхьянической визуализации «маракармы» происходит действительно возникновение образа «злого божества» Мары, но Мара дхьяны является только объектом совершения дхьянических действий и не имеет никаких связей с мифологическими построениями. Мара как дхьянический символ находится под полной властью создавшего его человека, который имеет цель аннигилировать его. То, что происходит при аннигиляции символа, — исчезновение явления, которое обозначалось этим символом, известно исследователем дхьянического процесса давно⁶¹. Это и позволяет думать, что введение в текст «Аштасахасрики» термина «маракарма» имело своей целью освободить человека от разных психических недостатков при помощи дхьяны.

Примечания

1. Настоящее исследование основывается на следующем издании Аштасахасрики Праджняпарамиты: *Astasāhasrikā Prajñāpāramitā*. Ed. by P. L. Vaidya. Darbhanga, 1960. (Далее — AP).
2. О понятии гуру в буддизме см. *Guenther H. V. The Teacher and the Student*. — In: *Maitreya*. 1974, vol. 5, p. 39—49; *Guenther H. V. Tibetan Buddhism in Western Perspective*. Emeryville, 1977.
3. Об этом понятии см. мою статью «К буддийской персонологии». — Труды по знаковым системам. Тарту, 1971, т. V, с. 124—132.
4. AP, I, p. 3.
5. В смысле духовного развития.
6. AP, XXII, p. 201.
7. См. напр. *Fromm E. Zen Buddhism and Psychoanalysis*. London, 1960, p. 10 ff. Д. Судзуки считал дзен-буддизм прямым продолжением учения Праджня-парамиты. (*Suzuki D. T. The Philosophy and Religion of the Prajñāpāramitā*. — *Essays in Zen Buddhism*. III Series. London, 1953, p. 239—331.)
8. AP, I, p. 3, 4, 5.

9. AP, X, p. 104, 112.
10. AP, I, p. 9, 11; X, p. 106.
11. AP, XXII, p. 201.
12. AP, XVII, p. 163.
13. AP, XV, p. 150.
14. AP, XVI, p. 159.
15. AP, I, p. 15.
16. *Walleser M.*, Prajñāpāramitā. Die Vollkommenheit der Erkenntnis. Göttingen, 1913. S. 35—36. (=AP, I, p. 3)
17. Ibid., S. 37 (=AP, I, p. 4).
18. Ibid., S. 39 (=AP, I, p. 5).
19. Ibid., S. 44 (=AP, I, p. 9).
20. Ibid., S., 46 (=AP, I, p. 11).
21. Ibid., S. 89 (=AP, XXII, p. 201).
22. Ibid., S. 93 (=AP, XV, p. 150).
23. Ibid., S. 130 (=AP, XVI, p. 159).
24. Ibid., S. 54 (=AP, I, p. 15).
25. *Conze E.* Astasāhasrikā Prajñāpāramitā. Calcutta, 1968, p. 2 (=AP, I, p. 3)
26. Ibid., p. 3 (=AP, I, p. 4).
27. Ibid., p. 4. (=AP, I, p. 5).
28. Ibid., p. 73 (=AP, X, p. 104).
29. Ibid., p. 80 (=AP, X, p. 112).
30. Ibid., p. 6 (=AP, I, p. 9).
31. Ibid., p. 8 (=AP, I, p. 11).
32. Ibid., p. 75 (=AP, X, p. 106).
33. Ibid., p. 162 (=AP, XXII, p. 201).
34. Ibid., p. 122 (=AP, XVII, p. 163).
35. Ibid., p. 111 (=AP, XV, p. 150).
36. Ibid., p. 119 (=AP, XVI, p. 159).
37. Ibid., p. 13 (=AP, I, p. 15).
38. Перевод Кумарадживы опубликован в издании: Taisho Issaikyo. Tokyo, 1928, vol. 8.
39. Значения взяты из издания: Ошанин И. М. Китайско-русский словарь. М., 1955.
40. Что касается тибетского перевода, то он едва ли сможет помочь в разрешении этой проблемы: стремление к формальной передаче структуры санскритского оригинала вытесняет возможность свободной интерпретации.
41. Слова, обозначающие страх, встречаются в «Аштасахасрике» и в текстовых ситуациях, не связанных по содержанию с ситуациями, являющимися предметом нашего анализа. (См. AP, XIX, pp. 178—180).
42. AP, p. 289.
43. AP, p. 289.
44. AP, p. 305.
45. Ibid.
46. См. мою статью «Четыре термина праджняпарамитской психологии» — Труды по востоковедению. Тарту, 1973, т. II.
47. Наряду с «Аштасахасрикой» существует еще огромное число других праджняпарамитских сутр.
48. AP, XI, p. 123.
49. AP, XI, p. 115.
50. AP, XXI, p. 191.
51. AP, XI, p. 115.
52. AP, XI, p. 120 ff.
53. Об этой оппозиции в буддизме см.: *Windisch E.* Māra und Buddha. Leipzig, 1895.
54. AP, XII, p. 125.
55. AP, XXIV, p. 206.

56. AP, III, p. 39.
57. *Conze E.* *Aṣṭasāhasrikā Prajñāpāramitā*, p. 84.
58. *Ibid.*, p. 87.
59. AP, XI, p. 123.
60. Характерно, что Конзе переводит, будто бы исходя именно из такого варианта: «Mara, the Evil One produces these deeds, which I have mentioned, and many others also.» (*Conze E.*, *Aṣṭasāhasrikā Prajñāpāramitā*, p. 91.)
61. См. напр.: *Govinda L. A.* *Foundations of Tibetan Buddhism*. London, 1960; *Wayman A.* *The Buddhist Tantras*. London, 1974; *Naranjo C.*, *Ornstein R. E.* *On the Psychology of Meditation*. London, 1971.

ЗАПАДНЫЙ ПОРТАЛ ЦЕРКВИ СЕН-ЛАЗАР В ОТЕНЕ И ПАРАДОКСЫ СРЕДНЕВЕКОВОГО СОЗНАНИЯ

А. Я. Гуревич

Сцена Страшного суда на тимпане западного портала церкви Сен-Лазар в Отене (Бургундия) имеет существенные отличия от подобных скульптурных рельефов других храмов XII и XIII веков. Ее создатель, как гласит надпись, высеченная у ног грандиозной фигуры Христа-судии, — Гислеберт (*Gislebertus hoc fecit*), и сам факт увековеченья имени мастера, не тривиальный (хотя и не уникальный) для первой половины XII в., когда был создан тимпан (в 30—40-е гг.), свидетельствует о том, что он обладал определенным авторским самосознанием и гордился своим творением.

Особенность композиции Страшного суда в отенском храме прежде всего заключается в своеобразном расчленении пространства тимпана. Доминирующая в центре огромная мандорла с фигурой Христа делит тимпан пополам. По его правую руку мы видим группу апостолов и, далее, избранников божьих, устремляющихся в Небесный Иерусалим; по левую его руку изображены сцена взвешивания душ архангелом и ад со страховидными бесами и мордой Левиафана. В нижнем регистре, под ногами Христа, расположена длинная вереница небольших фигурок — это выходящие из гробов люди, которые должны предстать пред Судией.

Масштабы изображения людей и апостолов совершенно различны, и уже вовсе несоизмеримы фигуры Христа и святых и ангелов, окружающих мандорлу. Тела апостолов удлинены, с явным нарушением пропорций, что дало Э. Малю повод писать о «дикой неправильности» изображений и «неудачном распределении» пространства, — для того чтобы его заполнить, мастеру якобы и пришлось удлинить фигуры¹. Таково же мнение другого авторитетного французского искусствоведа А. Фосийона². Однако едва ли можно разделить эти суждения, продиктованные личным вкусом. Деформация фигур явным образом входила в идейно-художественный расчет Гислеберта, и в

этом отношении более правы Д. Гриво и Ж. Зарнецкий, авторы наиболее капитального исследования о Гислеберте³.

Вся сцена суда производит сильнейшее впечатление. По контрасту с покоящейся фигурой Судии, который слегка развел руки в стороны, все другие фигуры кажутся изломанными бурным движением; источником его служит Христос, и сам же Маль признает: сцена пронизана исключительным драматизмом, все трепещет, перед нами — застывший в камне «ураган страстей и криков»⁴.

Необычность этой сцены столь велика, что отенские каноники XVIII в., обескураженные ужасом, который внушал этот скульптурный рельеф, приказали скрыть его под гипсом — восприятие радикально изменилось со времен средневековья. Маль замечает по этому поводу: ведь они вообще могли разрушить тимпан!⁵ Отбитая при гипсовке тимпана голова Христа была обнаружена в 30-е годы нашего столетия и водворена на место в 1948 г.⁶.

Но главная особенность Страшного суда в отенском храме состоит в другом, и ее опять-таки, насколько мне известно, впервые отметил Маль. Воскресшие из мертвых в момент, когда они покидают могилы, уже разделены на оправданных и осужденных. Это явствует из их поз и жестикюляции, из выражения их лиц: преисполненные радости и надежды размещаются справа от ног Христа, пребывающие в отчаянии — слева. Проклятые как бы колышными ужасом, их тела скрючены, голову одного из отвергнутых богом грешников охватывают огромные, напоминающие клещи лапы демона. Границу между добром и злом обозначает ангел с мечом в руке, стоящий как раз посредине чреды восставших из мертвых.

Пытаясь объяснить, каким образом только что воскресшие из мертвых оказываются уже оправданными или осужденными, Маль высказал гипотезу, согласно которой Гислеберт, видимо, разделял учение о предопределении. Однако Маль признает, что теологи XII в. должны были осудить подобную еретическую интерпретацию⁷. Но главное заключается в том, что восставшие из гробов несомненно подлежат божьему суду, — изображению его и посвящен тимпан. Души подвергаются взвешиванию, и одна из них прячется в складках одежды архангела, ища спасения от беса, который ухватился за чашу весов и жаждет очередной добычи. По другую сторону Христа в райских палатах уже появились первые их обитатели.

Таким образом, никакое «предопределение» не избавляет от суда. И поэтому В. Зауерлендер, которого не убедило толкование Маля, вновь обратился к исследованию отенского тимпана⁸. Он согласен с тем, что одни восставшие из могил уже осуждены, а другие оправданы, но, исходя из содержания и смысла изображения, подчеркивает, что их всех, тем не менее,

будет судить Христос. В отличие от композиции сцен Страшного суда в других соборах, где рай и ад изображены ниже восставших из гробов и где, следовательно, «чтение» этого скульптурного текста идет сверху вниз (Конк, Макон, Лан, Реймс и др.), в Отене воскресшие расположены ниже изображений ада и рая, и эта компоновка порождает своего рода обратное движение. Своеобразное «удвоение» суда Зауерлендер толкует как «тавтологическую ситуацию». Предвосхищающая Страшный суд реакция, по Зауерлендеру, непосредственно связывает фигуры, расположенные справа от ног Христа, с раем, а фигуры, располагающиеся слева, — с адом. В этой «тавтологической ситуации» четко обнаруживается, по его мнению, присущее средневековому искусству расхождение между символическим и сценическим, изобразительным уровнями⁹. Однако наблюдаемая в отенском тимпане несообразность остается все же необъясненной.

Новая попытка преодолеть зафиксированное в тимпане Гислеберта странное противоречие между Страшным судом и тем фактом, что представшие пред ним люди уже заранее осуждены или оправданы, принадлежит современному искусствоведу из ФРГ О. К. Веркмайстеру. Его предшественники не обращали внимания на то, что сама идея суда таила в себе возможную двойственность: Страшный суд понимался не только как акт справедливости, но и как акт милосердия, а потому, полагает Веркмайстер, было мыслимо и освобождение от него. При этом он ссылается на Григория Великого, который в *Moralia in Iob* указывает, что существуют такие грешники, которые уже прокляты и не предстанут пред Судией, и праведники, для которых Страшный Суд излишен¹⁰. Соответствующим образом он толкует и отенский тимпан. Если восставшие из мертвых, которые расположены по правую руку Христа, уже спасены, что явствует из их поведения и облика, то фигуры людей на другой стороне портала, на взгляд этого ученого, еще только подлежат высшему суду. Ссылаясь на литургию о мертвых, якобы предполагающую освобождение от Страшного суда, Веркмайстер дает такую интерпретацию надписей на тимпане: Христос выступает в роли судии лишь в отношении одной части воскресших, и они выражают не отчаянье осужденных, а страх перед предстоящим судом и потому противятся своему воскрешению, что уникально в иконографии Страшного суда. Ликованье же другой части восставших из гробов — свидетельство их избранности¹¹. Нужно заметить, однако, что выражение радости и надежды вообще обычно свойственно покидающим свои гробы людям, которых изображали в романских и готических соборах.

Но что же именно гласят надписи отенского тимпана? — Надпись, относящаяся к избранникам:

«Quisque resurget ita
quem non trahit impia vita
et lucebit ei
sine fine lucerna diei»

(«Так воскреснет каждый, кто не ведет неправедной жизни, и для него навеки будет светить свет дня»).

Надпись, относящаяся к отверженным:

«Terreat hic terror
quos terreus alligat error
nam fore sic verum
notat hic horror specierum»

(«Да ужаснет здесь страх тех, кто связан с земными заблуждениями, ибо ужас этих изображений означает, что таков будет их удел»).

Эти тексты адресованы не изображенным на тимпане фигурам, а зрителю, и имеют характер увещаний и предостережений: награда ожидает праведников, а осуждение — упорствующих грешников. Нет возможности толковать эти надписи в предложенном Веркмайстером смысле; обещания и угрозы равно вложены в уста Христа-Судии. И это подтверждается надписью, вырезанной на мандорле:

«Omnia dispono
solus meritos coronabo
quos scelus exercet
me iudice poena coercet»

(«Один я всех сужу и вознаграждаю по заслугам, а кто преступил, тот мною как Судией будет покаран»).

Непредвзятое чтение всех трех стихотворных надписей тимпана, как кажется, не оставляет сомнения в том, что, по мысли его создателя, Христос судит всех, и на суде отделит проклятых от избранных. Награды воспоследуют лишь после суда (*dispono... coronabo*). Следовательно, никакого исключения из судебной процедуры ни для кого быть не может (*Omnia dispono*). В отличие от крайне ограниченного числа посвященных в теологию, которым был доступен упомянутый Веркмайстером текст Григория Великого (этот папа писал как в жанре ученой литературы, так и в более популярном житийно-нравоучительном жанре, но *Moralia in Iob*, несомненно, относились к литературе для образованных), прихожане едва ли могли помыслить о том, что кто-то неподсуден суду Господа. Между тем церковная иконография, представлявшая собой «Библию для неграмотных», должна была разъяснять им основы веры на доступном им уровне, без каких-либо теологических тонкостей. Поэтому и самый замысел изображения Страшного суда, на котором кого-то не судят, выглядел бы в их глазах предельно нелепым.

Итак, трудность, связанная с истолкованием отенской версии Страшного суда, остается неразрешенной. И причина, на мой взгляд, заключается в том, что искусствоведы, которые столкнулись с противоречивой трактовкой суда Гислебертом, не желали принять как данность запечатленную здесь ситуацию: происходит Страшный суд, между тем как люди, воскресшие, дабы предстать пред Судией, покидают гробы свои заранее осужденными или оправданными... Это, безусловно, нелогично, более того, — бессмысленно — с точки зрения человека, мыслящего по законам противоречия. Такая точка зрения и породила охарактеризованные выше толкования ученых, пытающихся разрешить указанное противоречие.

Я полагаю, что к преодолению трудностей, связанных с интерпретацией творения Гислеберта, нужно подходить, принимая во внимание специфические особенности средневекового сознания. Это сознание не боится парадокса и способно объединять, казалось бы, совершенно непримиримые представления и суждения. Мы имеем в данном случае дело не с «тавтологической», а с парадоксальной ситуацией. Мне уже приходилось писать об этом¹², и сейчас можно ограничиться немногим. В сознании средневекового христианина действительно сосуществовали, соприкасались обе версии суда над умершими: Страшный суд над родом людским «в конце времен» и суд индивидуальный, происходящий в момент кончины отдельного человека. Собственно, суд мыслился как один-единственный, но характер его (коллективный, над всеми людьми, или частный, над индивидом), равно как и срок, когда он состоится (по завершении земной истории или же непосредственно после смерти индивида), в контексте «народного христианства» отличались неопределенностью и двойственностью.

Искусствоведы сопоставляют интересующий нас иконографический памятник с теми или иными теологическими текстами, и если истолковывать творение Гислеберта в качестве реализации заказа церкви, то в подобном подходе есть определенный резон¹³. Но попытаемся мысленно включиться в позицию рядового верующего, который при входе в собор видел картину Страшного суда. Его сознание не отягощено богословскими знаниями и не натренировано в оперировании абстракциями. Этот человек жил в стихии устной культуры, и собор с его скульптурными рельефами был единственной «книгой», которую он мог по-своему «читать» — читать, руководствуясь кругозором и критериями, заданными именно устной культурной традицией, с присущими ей особенностями мировосприятия, запоминания и трансляции знаний.

Человек средневековья (имеется в виду, подчеркну это вновь, не интеллектуал, ум которого был изощрен чтением философско-теологических сочинений, а носитель обыденного созна-

ния) не отдавал себе ясного отчета в том, когда состоится суд над его душой. Церковь внушала ему: Страшный суд настанет после второго пришествия Христа, в неопределенном будущем, когда завершится земная история рода человеческого. Но представить себе это будущее как отдаленную перспективу, как финал хода времени, который неведомо когда наступит, было чрезвычайно трудно. Не случайно хилиастические ожидания немедленного наступления конца света пользовались популярностью на протяжении всего средневековья: людям, которые жили на «костровке времени» и оперировали временными категориями лишь в ограниченном кругу ближайшего прошедшего и настоящего, было несравненно легче понять, что расплата наступит ныне, незамедлительно, нежели мысленно откладывать ее в неведомое и невообразимое будущее. Не следует забывать, что историческое сознание было в ту эпоху неразвито, и подобно тому, как события и персонажи древности воспринимались чуть ли не в качестве современных, грядущее вплотную приближалось к текущему времени, — прошедшее и будущее как бы «сплющивались» в настоящем. Вместе с тем существовало твердое убеждение в том, что кары и награды должны следовать непосредственно за деяниями. В результате усиленная страхами и надеждами фантазия переносила Страшный суд из будущего в настоящее время, и человек жил в уверенности, что этот суд свершится в час его смерти. Сцены такого суда многократно описаны в видениях загробного мира, которые возникали на протяжении всего средневековья.

Но подобный радикальный сдвиг во времени — приближение суда над душой к моменту человеческой кончины — сопровождался изменением характера самого суда: из коллективного, вселенского, распространявшегося на род людской в целом, суд превращался в индивидуальное рассмотрение заслуг и грехов каждого отдельного человека. Я сказал: «превращался», — но это весьма неточно. Ибо никто не отменял идеи Страшного суда в финале истории рода человеческого, и все так или иначе знали, что «в конце времен» грозный Судия воссядет на престоле и вынесет свой приговор. Однако эта идея, с трудом воспринимаемая верующими, заслонялась другим представлением, несравненно более близким и доступным разумению, — представлением о тяжбе между ангелами-заступниками за умершего и его душу, с одной стороны, и бесами, обвиняющими его во всех совершенных им при жизни грехах, с другой. Образ Страшного суда, как он изображался на западных порталах соборов, будучи завуалирован этим иным представлением, тем не менее как бы просвечивал сквозь него, и в результате в религиозном сознании возникла ситуация соприсутствия обеих эсхатологий — «малой» и «великой». В этой парадоксальной ситуации можно усмотреть усиленный акцент на личном аспек-

те спасения — на каждого смертного заведен особый реестр заслуг и прегрешений, и над каждым состоится особый суд, где именно он, его личность, будет в центре внимания. «Завершение истории рода человеческого отнесено в этом сознании индивидуальной конечной верующего и мыслью о его персональном спасении. Биография как бы торжествует над историей»¹⁴.

Как правило, в том или ином памятнике средних веков фиксируется представление только об одной из этих судебных процедур. В рассказах о видениях и посещениях потустороннего мира и в других произведениях церковно-дидактических жанров, адресованных массе верующих, т. е. прежде всего ориентированных на «невежественных», «простецов», «идиотов», обычно речь идет об индивидуальной, «малой» эсхатологии: у одра смерти происходит тяжба из-за души умирающего между ангелами и демонами. Позднее, в гравюрах XV века, иллюстрирующих тексты на тему *memento mori*, мы находим именно подобные сцены¹⁵. На западных же порталах романских и готических соборов, напротив, разворачивается картина «великой» эсхатологии — Страшный суд. Вместе обе эти эсхатологические версии обычно в одном памятнике не встречаются. Хотя известны и исключения.

Так, в «Видении Готшалька», голштинского крестьянина (конец XII в.), рассказано, что души грешников на том свете подвергаются очистительным процедурам и пыткам, а души избранников пребывают в блаженном ожидании момента, когда они будут допущены в царство небесное, — следовательно, ангел, который встречает души умерших и распределяет их по разным отсекам загробного мира, каким-то образом уже определил меру их греховности или святости, и тем не менее все, от праведников до закоренелых грешников, ожидают судного дня¹⁶. Иначе говоря, суд над отдельной душой, казалось бы, уже имел место, но вместе с тем он все еще ожидается... Автор видения предпринял попытку примирить обе версии эсхатологии¹⁷, и не так важно, в какой мере это примирение ему удалось, как то, что у него возникла подобная потребность.

Но вот другой, пожалуй, еще более любопытный пример интерпретации соотношения этих эсхатологических версий. На одном листе гравюры, датируемой 1465—1475 гг. (Бавария), изображены оба варианта суда. На левой стороне гравюры перед нами сцена смерти индивида. К его постели слетелись ангелы, предъявляющие тексты с перечнями его заслуг перед богом, и бесы, держащие в лапах записи о его грехах. Между силами добра и зла происходит тяжба из-за обладания его душой. На правой же стороне листа изображен Страшный суд: Христос—Судия, стоящий пред ним грешник, архангел, который взвешивает душу, ангел и демон, ожидающие, кому из них она

достанется¹⁸. Здесь оба варианта суда преспокойно соседствуют. Это их соседство, разумеется, не может быть интерпретировано, вслед за Р. Шартье, как отражение «старого» и «нового» взглядов на эсхатологию («старая» идея коллективного суда и «новая» идея суда индивидуального; Шартье следует точке зрения Ф. Ариеса о постепенной индивидуализации представлений о суде над душами, которая якобы происходила на протяжении средневековья¹⁹), — зачем бы понадобилось автору этого произведения воссоздать «устаревшую» к XV веку концепцию Страшного суда?!

В творении Гислеберта налицо по существу такое же совмещение обеих версий суда. Но если на рассмотренной сейчас гравюре две сцены суда даны все же отдельно, то отенский тимпан их окончательно объединяет в противоречивое, немьслимое целое. В подобном совмещении, казалось бы, несовместимого — в наличии в контексте одного изобразительного комплекса обеих сторон средневековой христианской эсхатологии — заключена исключительная эвристическая ценность этого памятника. Прошедший школу схоластики теолог едва ли мог оставить такого рода свидетельство, — Аристотелева логика воспретила бы ему раскрыть одновременно обе стороны этого парадокса. Иконография давала больше возможностей для того, чтобы культура могла «проговориться» о своей тайне, и скульптор, видимо, сам того не сознавая, выразил указанную неискоренимую двойственность восприятия загробного суда.

«Не сознавая»... — не в этом ли все дело? Как мы видели, двоящееся представление о загробном суде содержит в себе по меньшей мере две характеристики, на которые нельзя не обратить внимания: во-первых, безразличие к противоречию, отсутствие боязни парадокса и, во-вторых, невнимание ко времени, доходящее до его отрицания. Но ведь именно эти специфические черты — отсутствие противоречий и вневременной характер — с точки зрения современной психологии, суть коренные признаки бессознательного!

Рельефы на западных порталах соборов изображают Страшный суд. Но когда он происходит? Для церковного заказчика здесь нет вопроса: суд этот свершится по завершении земной истории. Так, естественно, воспринимает подобные картины и современный зритель. Но есть ли уверенность в том, что и носитель средневекового народного христианства видел в этих композициях неопределенное будущее? Все зависит от того, какой комплекс образов и идей содержался в его сознании, определяя характер восприятия запечатленных в камне эсхатологических обетований.

Возникает предположение: зная рассказы о визитах временно умерших на тот свет, где они становились свидетелями адских мук грешников и слышали доносившиеся из рая славо-

слова Творцу, рядовые верующие были склонны объединять эти образы со сценами на западных порталах и воспринимать их как происходящие скорее в настоящем, нежели в будущем. Лучше сказать: будущее и настоящее сливались в их представлении, и это их неразличение само по себе есть несомненное доказательство индифферентности в отношении ко времени.

Теологи, схоласты бились над поставленным еще Августином вопросом: «что есть время?», — перед массою же прихожан такой вопрос не возникал. Именно в ту эпоху, когда философская мысль Запада добивалась «распрямления» времени в линию необратимой последовательности, коллективное сознание спрессовывало настоящее с прошедшим и будущим в некое вневременное состояние и не было склонно различать между временем и вечностью.

Подчеркну еще раз: мы обращаемся сейчас не к отрефлектированной теоретической мысли, оперирующей абстракциями и четкими понятиями, а к иному, глубинному уровню общественной психологии, на котором доминируют неосознанные, спонтанные мыслительные структуры. На этом уровне субъект и мир не противостоят один другому, но объединяются в первозданной нерасчлененности; на этом уровне рушатся и четкие векторные концепции времени, и логика, не терпящая противоречий и парадоксов. Психолог сказал бы: мы вступаем в сферу бессознательного с его специфической логикой, принципиально отличной от логики аристотелевой. Но на этом пороге историк, пожалуй, вынужден остановиться. Едва ли он обладает средствами для проникновения в глубь этого пласта психики людей далекого прошлого. Самое большее, что он может сделать, — это выявить симптомы своеобразия коллективного сознания, не пытаясь «отобъяснить» их с позиций позитивизма, который не принимает в расчет парадоксальности сознания людей средневековой эпохи.

«Страшный суд», созданный Гислебертом, передает состояние чувств и мыслей человека начала XII века перед «последними вещами» — смертью, судом, адом и раем. Тимпан отенского собора воплощает существенные аспекты ментальности верующих, о которой они сами не были в состоянии сообщить²⁰.

Примечания

¹ *Mâle E.* L'art religieux du XII^e siècle en France. 2^e éd. Paris, 1924, p. 416.

² *Focillon H.* L'art des sculpteurs romans. Paris, 1964, p. 181.

³ *Griwod D., Zarnecki G.* Gislebertus Meister von Autun. Wiesbaden, 1962.

⁴ *Mâle E.* Op. cit., p. 417.

⁵ *Ibidem.*, p. 416.

⁶ *Griwod D.* Autun. Paris-Lyon, 1953, p. 6.

⁷ *Mâle E.* Op. cit., p. 417. Ср. *Даркевич В. П.* Путиями средневековых мастеров. М., 1972, с. 135.

⁸ В работе Гриво и Зарнецкого интересующая нас проблема не обсуждается, как не упомянута она и в статье В. Н. Тяжелова «Мастер Жильбер и некоторые проблемы высокой романики». — В кн.: Культура и искусство западноевропейского средневековья. М., 1981, с. 213—232.

⁹ *Sauerländer W.* Über die Komposition des Weltgerichts-Tympanons in Autun. — *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1966, Bd. 29, H. 4, S. 261—294.

¹⁰ *Moralia in Iob*, XXVI, 27, 50—51. PL, t. 76, sp. 378—379.

¹¹ *Werckmeister O. K.* Die Auferstehung der Toten am Westportal von St. Lazaire in Autun. — *Frühmittelalterliche Studien*, 1982, Bd. 16, S. 208—236.

¹² *Gurevič A.* Au Moyen Age: Conscience individuelle et image de l'au-delà. — *Annales. É. S. C.*, 1982, 37^e année, N 2, p. 255—275; *Gurjewitsch A.* Die Darstellung von Persönlichkeit und Zeit in der mittelalterlichen Kunst (in Verbindung mit der Auffassung vom Tode und der jenseitigen Welt). — *Architektur des Mittelalters. Funktion und Gestalt*. Hg. von Möbius und E. Schubert. Weimar, 1983, S. 87—104. См. также Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981.

¹³ Однако нужно согласиться с точкой зрения, согласно которой «рискованно... превращать творение скульптора в иллюстрацию к сочинениям богослова». *Тяжелов В. Н.* Цит. соч., с. 228.

¹⁴ *Гуревич А. Я.* Проблемы..., с. 237.

¹⁵ *Tenenti A.* La vie et la mort a travers l'art du XV^e siècle. Paris, 1952.

¹⁶ *Godeschalchus und Visio Godeschalci*. Hg. von E. Assmann (Quellen und Forschungen zur Geschichte Schleswig-Holsteins, Bd. 74). Neumünster, 1979.

¹⁷ *Гуревич А. Я.* Устная и письменная культура средневековья (два «крестьянских видения» конца XII — начала XIII в.). — *Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка*, 1982, т. 41, № 4, с. 356—357.

¹⁸ *Chartier R.* Les arts de mourir, 1450—1600. — *Annales. É. S. C.*, 1976, 31^e année, N 1, p. 54.

¹⁹ *Ariès Ph.* L'homme devant la mort. Paris, 1977.

²⁰ В книге Б. Бренка при анализе рельефа на саркофаге в Жуарре (меровингская эпоха), на котором изображена сцена Страшного суда, показано то же самое противоречие, какое обнаруживается в тимпане Гисльберта: часть вышедших из пробов уже избрана для спасения, тогда как другие осуждены еще до вынесения приговора Судией. Бренк замечает попутно, что в данном случае налицо «контраст между теологическим и вульгарно-христианским сознаниями», но не углубляется в рассмотрение этого контраста (*Brenk B.*, Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes. Wien, 1966, S. 43—44, Anm. 22).

ИМЕНЕМ — НАРИЦАЕМЫ — ЕЖЕ ЕСТЬ СКАЗАЕМОЕ

(текстовые функции метакомпонентов в Маринском Кодексе)*

Т. М. Николаева

1. В цепи непрерывного повествования метатекстовые компоненты, обращенные на структуру текста, его организацию, не только обнажают внутреннюю структуру текста: *во-первых, во-вторых, как мы уже говорили, сейчас я скажу* и т. д., но и вносят некий дополнительный смысловой «этаж» в содержание текста. «Они проясняют семантический узор основного текста, соединяют его различные элементы, усиливают, скрепляют. Иногда их можно выдернуть, не повредив остального. Иногда — нет»¹. Метатекстовые компоненты не стоят категорически особняком, в разворачивании своих внутритекстовых функций они смыкаются функционально с чисто языковыми, строевыми компонентами. Самоцитирование, переключка текста с самим собой соотносится с собственно цитированием, передачей чужой речи, также организующей данный текст и проясняющей его структуру. Контактными по смыслу оказываются: *О нем сказано X, Его называют X, Он — так называемый X, Он — X*. Таким образом, чистая дескрипция сближается с цитацией: *Покорительница сердец сегодня выглядела неважно* → *Кто-то назвал ее покорительницей сердец; Шелопай оказался замечательным работником* → Его считали шелопаем. Как пишет в этой связи А. Вежбицка, всякое неидентифицирующее имя, употребленное как идентифицирующее, является элементом чужой речи². За введением чужой речи стоит отношение к ней, модальность текста. За приблизительным наимено-

* По техническим причинам в настоящей статье произведены следующие графические замены: *юс большой* заменен на *у*, *юс малый* — *я*, *юс большой йотированный* — *ю*, *юс малый йотированный* — *йя*, *фита* — *ф*, *ять* — *е*, *и десятиричное* — *и восьмиричное*, *ижица* — *й*; все эти буквы набраны курсивом. Титла раскрыты, слова, бывшие под титлами, набраны с заглавной буквы. — *Ред.*

ванием *Так называемый, похожий на, вроде* стоит неопределенность имени, связанная в свою очередь с категориями экзистенциальности, интродуктивности. Выражения типа *Так называемый* отражают чужую речь, чужую номинацию неоднозначным образом: *Так называемый* — это говорят все, *Так называемый* — это говорят не все³. Именно в последнем случае, как пишет Л. С. Сахно, возникает желание не присоединиться к указанной точке зрения, полемизировать с ней. Тенденция к приблизительному именованию — это рефлекс стремления к именованию точному, это «своеобразная диалектика именования в языке»⁴. В этом плане обращение к чужой речи есть результат заботы о точности своего кода. Это же коммуникативное стремление обнаруживаем и за толкованием, переводом слова (выражения) чужого языка: *Terra* — это значит *Земля*.

В широком функциональном плане, чужим словом является и элемент метаязыка, вводимый в текст: Дом — это существительное; Напишите слово «дом» и т. д. Система метаязыка имеет свою собственную структуру, и обращение к ней есть перевод, толкование. Введение этих компонентов есть также акт цитирования. Таким образом, «выдернуть метатекстовые нити», действительно, далеко не всегда оказывается возможным: они оказываются связанными и со строевыми показателями имени (определенный артикль — это тоже часто самоцитирование), и целью оформленными чужими текстами, встроеными в данный⁵.

С очевидностью можно предсказать, что в тексте полемическом и в тексте дидактическом число указанных метакомпонентов, чужих слов, цитаций будет намного больше, чем в текстах сугубо нарративных.

В евангельских текстах полемичность пронизывает всю текстовую структуру. Этим евангельские тексты отличаются от житийных текстов. См. анализ Н. Г. Михайловской типов номинации Феодосия и замечание о неизменности его образа (следовательно, и неизменности точек зрения) на всем протяжении житийного текста⁶, тогда как в евангельских текстах полифония именовании и полемика отношения создает огромный диапазон номинаций: «Иисусъ — Сынъ Человеческы — тектонъ Сынъ — Христосъ Сынъ Божии — Иисусъ Назаренинъ — Сынъ мой възлюбленъ — Человекъ съ — Цесарь Израилевъ — нарицаемы Христосъ — Цесарь иудейскъ — оучителю — равви — Господи — наставниче — ть» и др.⁷.

За текстом стоит отражающая его культура. В данном случае — это культура с повышенным вниманием к вербальному воплощению бытия. В центре внимания оказываются предшествующие тексты: так, Нагорная проповедь по жанру — полемика текстов. Сами тексты пророчествуют: «Не кнѣигы ли решаюко отъ семене Давидова придетъ Христосъ»; существен и устный

текст пророка: «Что вамъ заповеде Моисей», и живая устная речь действующего лица: «Вы-истину отъ нихъ еси. Ибо галилеанинъ еси и беседа твое подобитъ ся» (М, 14, 70); «И ты отъ нихъ еси. Ибо и беседа твое аве тя творить» (Мф, 26, 73). Речь и слово становятся атрибутом человека: «Бе изгоня бесъ и ть бе немъ» (Л. 11, 14). Атрибутом и речевым субститутом народа является *языкъ*⁸.

Опорными метаязыковыми единицами становятся *имя* и *слово*. *Имя* становится ярлыком сути, переносящим на себя свойства сути и воплощающим ее. Поэтому важна роль имени нарицательного: «И нарицати ся отъ Человекъ равъви. Вы же не нарицаите ся равъви» (Мф, 23, 7—8); «Ни нарицаите ся наставници» (Мф, 23, 10). Но особенно важно имя собственное: см. эпизод называния Иоанна Крестителя (Л, 1, 59—62). В тексте отражается акт называния, нареkania: «Ты еси Симонъ Сынъ Ионинъ. Ты наречеши ся Кифа еже съказаатъ ся Петръ» (И, 1, 43); «И нарече има имене. Воаниргесъ еже есть Сына громава» (М, 3, 17). Однако получение нового имени не есть в то же время перемена существа, возможно, что «объект может утрачивать связь со своим предшествующим состоянием и становиться другим объектом (в некоторых случаях этому может соответствовать и перемена имени)»⁹. Но в данном тексте это не совсем так: «И Глагола Петрови: Симоне, съиши ли» (М, 14, 37). Получается как бы отдельность существования человека и его же как именованного существа: «Несъ ли есть тектоновъ Сынъ. Не мати ли его нарицаеть ся Марие» (Мф, 13, 55). Сейчас было бы скорее сказано *Сын плотника и Марии*. Поэтому современное употребление имени вместо человека: *Вошел Иван Петрович; Вы кто? Я Сергеев* и пр. говорит не только о совмещенности сути и имени, сколько об отсутствии выделенности номинативного существования, бытия в имени. Эта параллельность существования в данном тексте не только осознается, но и описывается: «Глаголааху же Пилатови архиереи иудеисци. Не пиши Царь иудеискъ. Нъ еко самъ рече. Цесарь есмъ иудеискъ» (И, 19, 21). Таким образом, *имя* становится как бы повышенным субститутом говорящего: «И беси повинуютъ ся намъ о имени твоём» (Л, 10, 17); «Аште приметъ отročя се въ имя мое мя приемлетъ» (Л, 9, 48); «Нъ си вся сътворятъ вамъ за имя мое» (И, 15, 21); «Евихъ имя твое Человекомъ. Ия же даль еси мьне отъ мира» (И, 17, 6) и др. Этот дуализм человеческой сути сохранялся в культурах, наследующих данную: достаточно назвать культурный запрет «оказывать свою руку», подписываться¹⁰ даже и книжным русским царям; к этому же явлению относится и отказ рыцаря назвать свое имя в случайном поединке, только полное поражение может его заставить это сделать¹¹.

Вторым существенным для культуры конструктом является слово — основное понятие действия, как *имя* есть основной терм: «Аште кто любить мя. Слово мое съблюдетъ» (И, 14; 23); «Нь иштете мене оубити. Еко слово мое не вмештаатъ ся въ васъ» (И, 8, 37); «Въсекъ гряды къ мне и слышия словеса мое и творяе» (Л, 6, 47); «Ръци словомъ и исцелееъ отрокъ мой» (Л, 7, 7) и др. В самом тексте различаются два вида текстов поучения: слово и параболическое иносказание — притча: «И тацеми притъчами мьноземи Глаголааше имъ слово... Бес притъча же не Глаголааше имъ» (М, 4, 33—34); «Въпрашааху же и оученици его Глаголюште. Что естъ притча си» (Л, 8, 9). Суть притчи, ее иносказание, может остаться не понятой: «И ти ничесоже отъ сихъ не разоумешя. И бе Голось съкръвенъ отъ нихъ И не разоумеаху Глаголемыхъ» (Л, 18, 34). Напротив, этот смысл может быть разгадан легко: «И слышавъше архиереи и фарисеи притъчу его. Разоумешя еко о нихъ Глаголааше» (Мф, 21, 45). Таким образом, культуру, стоящую за анализируемым текстом, можно назвать ориентированной на вербальность. Это установка на Слово как действие высшего плана, на Слово-Имя как особую суть, параллельную с обыденной сутью личности, на сакрализацию Текста: «Иудаизм и вслед за ним ислам разрабатывали доктрину о предвечном бытии сакрального текста — соответственно Торы или Корана — как довременной нормы для еще не сотворенного мира; но в христианстве место этой доктрины занимает учение о таком же предвечном и довременном бытии Логоса, притом понятого как личность («ипостась»)¹². «И все же само имя «Логоса» или «Слова» очень естественно ассоциировалось с понятием «слова» как текста, с понятием книги»¹³.

В тексте сугубо полемическом, каким является евангельский, антитетичным является не только поведение *книжников*, но и поведение нейтральное, находящееся вне вербального противодействия *слова* как живой поучающей речи и *книги* как окаменевшей догмы. Носителями не-вербальной культуры оказываются три персонажа, каждый из которых выполняет определенную функциональную нагрузку, отраженную в тексте.

Функция до-Словного, до-Именного проникновения в суть выполняется Иоанном Крестителем. Прежде всего примечательно, что мы не знаем о каком-либо наречении им учеников и крестящихся у него людей, он не дает имен. Все его ответы относятся к денотативной, а не номинативной сути: «Ты ли еси грядыи ли инога чаемъ» (Л, 7, 20); «Съ естъ грядыи по мне. Иже предъ мьною. Бысть емоу же азъ несмъ достоинъ. Да отрешу ремень сапогоу его» (И, 1, 27); так же он характеризует и себя: «И въпросишя и. Чьто оубо ты еси. Или ли еси. И Глаголя несмъ. Пророкъ еси ты. И отвѣшта ни» (И, 1, 20—21). В тексте поэтому о нем говорится, что он «не бе ть

светь. Нъ да съведетельствуеъ о свете» (И, 1, 8), и только после него «и слово плъть бысть» (И, 1, 14).

Функцию Беседы, Дискуссии, любознательного отношения к новизне, происходящего даже от концептуальной пресыщенности, словом, функцию быть носителем эллинистического мировоззрения, текст предоставляет тетрарху Галилеи и Перей Ироду Антипе. Ирод Антипа — сын царя Ирода; человек, называющий себя царем иудейским, как о нем твореше ему только любопытен; он привык беседовать с Иоанном Крестителем: «Иродъ бо богаше ся Иоана веды и мужа праведьна и Свята. И хранеаше и. И послушайя его мьного твореше. И въ сласть его послушааше» (М, 6, 20). Прогречески воспитанный Ирод Антипа — все же не эллин («Таблички и свитки связываются с криводушием и бесчеловечием слуги восточных владык, устное слово — с прямой и открытостью эллина»¹⁴), он по-восточному раб своих страстей, но, привыкнув к эллинистической пестроте культуры, он готов включить в нее нечто новое: «Иродъ же видевъ Иисуса радъ бысть зело. Бе бо желейя отъ мьногъ времянь видети. Зане слышааше мьного о немъ. И надеаше ся знамение етеро видети отъ него бываемо. Выпрашааше же и словесы мьногы» (Л, 23, 8—9). Разочарованный (беседа не состоялась), четвертовластник «облък и въ ризу светлу. Възврати и къ Пилатови» (Л, 23, 11).

Третий — и самый важный чужак в среде вербальной культуры — римлянин Понтий Пилат. Его функция — это функция Сути, Прагмы. В тексте показано понимание им двух параллельных сущностных начал в окружающей культуре: денотативной и номинативной сущности и понимание своей чуждости этой культуре: «Ты ли еси Цесарь иудейскъ. Отъвешта емоу Иисоус: о себе ли ты Глаголеши се. Ли ини тебе решя о мьне. Отъвешта Пилатъ. Еда азъ жидовинъ есмь. Родъ твой и архиереи предашя тя мьне» (И, 18, 33—35). Он требует ответа «по сути»: «Ты ли еси Цесарь иудейскъ» (Мф, 27, 11); «Ты ли еси Цесарь иудейскъ» (М, 15, 2); «Ты ли еси цесарь иудеомъ» (Л, 23, 3); «Ты ли еси Цесарь иудейскъ» (И, 18, 33). В его обращении к толпе кажется, что он как бы показывает понимание роли имени в окружающей его среде и в то же время подчеркивает несерьезность номинаций с его точки зрения: «Варавву ли. Или Иисуса нарицаемааго Христа» (Мф, 27, 17); «Что же сътворю Иисуса нарицаемааго Христа» (Мф, 27, 22); «Что оубо хоштете сътворю. Его же Глаголете Цесаре иудейска» (М, 15, 12). Поэтому, с его точки зрения, можно казнить лишь претендента на суть, но не претендента на имя: «Глаголааху же Пилатови архиереи иудейсци. Не пиши Цесарь иудейскъ. Нъ еко самъ рече. Цесарь есмь иудейскъ. Отъвешта Пилатъ. Еже писахъ писахъ» (И, 19, 21—22).¹⁵ Это глубокое противопоставление римской и иудейской культур отмечают также Д.

и А. Пэтт, авторы структурно-семиотического анализа новозаветного текста: Марк 15—16¹⁶, они связывают его с оппозициями: одиночка — толпа, секулярность — традиция.

Из сказанного с несомненностью вытекает, что в тексте — как он характеризуется выше — метатекстовые и метаязыковые компоненты должны играть подчеркнута значимую роль, и их внутритекстовые функции должны быть прослежены с особым вниманием. Остановимся на трех разнородных метакомпонентах. Первая группа — высказывания с ориентацией на Чужое слово — «Иисуса нарицаемааго Христа», с центральным понятием НАРИЦАЕМЫЙ; вторая группа — с ориентацией на Чужой язык — «Она Глагола емоу рав'ви. Еже Глаголетъ ся съказаемо оучителю», с центральным — ЕЖЕ ЕСТЬ СЪКАЗАЕМОЕ. Третья группа — высказывания, включающие компоненты своего Метаязыка — «Бе же Человекъ отъ фарисеи. Никодимъ имя емоу», с центром — ИМЯ. Постараемся далее показать внутритекстовую функциональную связь этих метакомпонентов.

Номинация с лексемой ИМЯ

Для анализа функции в тексте отрывков с лексемой ИМЯ был составлен набор анкетуемых признаков: 1) как вводится этот же персонаж в других текстах Мариинского евангелия, если он там представлен; 2) осуществляется введение персонажа в прямой или в косвенной речи; 3) какой тип лексем характеризует данные отрывки в целом; 4) какие ключевые нарративные темы связываются с этими отрывками; 5) какова ценностная ориентация говорящего — нейтрален, враг христианства, христианин; 6) какова ценностная ориентация вводимого персонажа; 7) меняются ли обе ориентации.

Всего в тексте выявляется 19 отрывков текста, где встречаются номинации с лексемой ИМЯ (ситуация давания имени, т. е. процесса, не включается в эту группу): 1) «Человека на мытъжници седяща. Имене Матеа» (Мф, 9, 9); 2) «Обема же надесяте Апостолома. Имена суть се» (Мф, 10, 2); 3) «Обрету Человека кйринейска. Именемъ Симона» (Мф, 27, 32); 4) «Человекъ богатъ отъ Ариматейя. Именемъ Иосифъ» (Мф, 27, 57); 5) «Приде единъ отъ архисоунагогъ. Именемъ Иаиръ» (М, 5, 22); 6) «Бысть иереи единъ именемъ Захарие <...> жена его <...> имя ей Елисаветъ» (Л, 1, 5); 7) «Посъланъ бысть <...> мужеви. Емоуже имя Иосифъ» (Л, 1, 27); 8) «И имя деве Марие» (Л, 1, 27); 9) «И се бе Человекъ въ Иерусалиме. Емоу же имя Сймеонъ» (Л, 2, 25); 10) «Емоу же бе имя Иаиръ» (Л, 8, 41); 11) «Жена едина именемъ Маръта» (Л, 10, 38); 12) «И сеи бе сестра именемъ Марие» (Л, 10, 39); 13) «Нищъ же бе единъ именемъ Лазаръ» (Л, 16, 19—20); 14) «И се мужъ име-

немъ нарицаемъ Закъхеи» (Л, 19, 2); 15) «И се мужъ именемъ Иосифъ. Съветъникъ сы» (Л, 23, 50); 16) «Отъвештавъ же единъ емоуже имя Клеопа» (Л, 24, 18); 17) «Бысть Человекъ. Посланъ отъ Бога. Имя емоу Иоанъ» (И, 1, 6); 18) «Бе же Человекъ отъ фарисеи. Никодимъ имя емоу» (И, 3, 1); 19) «Бе же имя рабу Малхъ» (И, 8, 10).

1. Первой закономерностью, отмеченной для указанных отрывков текста, нужно считать неперемное наличие в окружающем их микроконтексте лексических показателей экзистенциальности, бытийности, статальности. Это все возможные формы глагола Быть, особые экзистенциальные частицы И СЕ, СЕ, а также сопрягаемые в грамматике категорий высказывания показатели неопределенности имени: формы ЕДИНЪ, показатели классовой принадлежности ЧЕЛОВЕК, МУЖ, ЖЕНА, РАБ, КНЯЗЬ и т. д.¹⁷ Эти показатели наличествуют и в тех отрывках Мариинского евангелия, где вводится тот же персонаж, но без лексемы ИМЯ, иначе говоря, в параллельных по сюжету местах четырех евангельских текстов идентичный персонаж вводится средствами экзистенциальности. Данные приводятся в соответствии с указанным списком, параллельно приводятся сходные компоненты из других евангельских текстов с тем же персонажем: 1) «Человека ... сидяща; Мытаря ... сидящъ» (Л, 5, 27); 2) «Апостола ма имена ... суть се»; 3) «Человека обрету кѣринейска»; «Единомоу Симоноу кѣрениноу» (М, 15, 21); «Емъше Симона единого кѣринеа» (Л, 23, 26); 4) «Человекъ богатъ отъ Ариматейя»; «Приде Иосифъ. Иже и ть бе» (М, 15, 43—45); «Се мужъ съветъникъ сы» (Л, 23, 50); 5) «Приде единъ отъ архисунагогъ»; «Се кнѣзь бе» (Л, 8, 40); 6) «Бысть иереи единъ»; 7) «Посланъ бысть мужеву»; 8) «Имя деве Марие»; 9) «И се бе Человекъ Иерусалиме»; 10) «И се приде мужъ к Иисусоу. Емоу же бе имя ... кнѣзь ... бе»; 11) «Бысть же ходящемъ имъ ... жена единая»; «Бе же единъ боля Лазаръ». Ср. ранее в этом же эпизоде: «Человекъ же единъ бе ... богатъ»; 12) «И се мужъ ... и бе старей мытаремъ»; 13) «Исе мужъ ... съветъникъ сы»; 14) «Отъвештавъ же единъ»; 15) «Бысть Человекъ посланъ»; 16) «Бе же Человекъ отъ фарисеи»; 17) «Бе же имя рабу»; «Оудари единъ некы отъ нихъ архиереова раба» (Л, 22, 50); «Единъ же отъ стоящтихъ. Извлкъ ножъ. Оудари раба архиереова» (М, 14, 47); «И се единъ отъ сущтихъ съ Иисусомъ ... оудари раба архиереова» (Мф, 26, 51).

Таким образом, словосочетание с лексемой ИМЯ входит в содержательный комплекс неопределенности имени и экзистенциальности. В литературе, связанной с проблемами лингвистики текста, отмечается еще одна категория, связанная с неопреде-

ленностью имени. Это — перерыв в основной нарративной линии, введение нового персонажа¹⁸. В интродукции притч нарративная линия прерывается для сообщения о некоем новом лице: «Человекъ етеръ име дъве чяде» (Мф, 21, 28); «Дъва длъжьника бесте заимодавъцоу етероу» (Л, 7, 41); «Человекъ единъ съхощааше» (Л, 10, 30); «Человекоу единомуу богатоу отобъзи ся нива» (Л, 12, 16) и т. д. Однако герои притч безымяны (кроме нищего Лазаря — отрывок № 13). Можно предположить, что ИМЕНЕМЬ есть показатель неопределенности при имени собственном — например, и сейчас мы скажем *Пришел ко мне один знакомый, но Пришел ко мне один Петров* → некто Петров или некий Петров. Но такой ответ был бы достаточным, если не рассматривать более глубокие текстовые характеристики этих двух групп номинаций. Различие их — в ключевых темах, сопровождающих ИМЯ-ситуации. Первая тема — это тема движения, тема пути. Отрывки с метаконцептом ИМЯ всегда сопровождаются глаголами движения; передаваемые ситуации — это в буквальном смысле слова «проходные эпизоды». Приведем примеры в той же последовательности: 1) «И преходя ... виде Человека; Изиде и оузъре»; 2) «И призъва оба на десяте оученика свое»; «Исходяще же обрету»; «И задешя мимо ходяштоу единомуу» (М, 15, 21); «И еко иповесея емъше Симона градушта съ села» (Л, 23, 26); 4) «Приде Человекъ богат»; «Приде Иосифъ отъ Ариматейя» (М, 15, 43—45); «Иосифъ ... приступъ къ Пилатоу» (Л, 23, 50); 5) «И се приде ... се князь въшедъ» (Мф, 9, 18); «И се приде мужъ к Иисусоу» (Л, 8, 40); 6) «Еви же ся емоу Анѣль»; 7—8) «Посъланъ бысть»; 9) «И приде Доухомъ въ Цръкъвь»; 10) «И се приде мужъ къ Иисусоу»; 11—12) «Бысть же ходяштемъ имъ ... въниде Иисусъ»; 13) единственное исключение; характерно, что данное словосочетание как раз входит в сюжет притчи, а не основного повествования; 14) «И вышедъ прохождааше Иисусъ»; 15) «И се приступъ къ Пилатоу»; 16) «Иисусъ приближъ ся идеаше съ нима»; 17) «Бысть Человекъ посланъ»; 18) «Съ приде къ немуу ноштию»; 19) «Приде тамо съ светилы...»

Итак, с темой имени связывается тема пути. Эти «проходные эпизоды» входят в основное повествование, не являясь параболическими отклонениями. Исходной ценностной точкой является как нейтральность, так и позитивность как рассказчика, так и персонажа.

Вторая ключевая тема микроконтекста — тема контакта, прикосновения, касания, как физического контакта, так и поведенческого сближения. Контакт связан с христианством, с Иисусом: инициатором контакта может быть как вводимый персонаж, так и сам Иисус (или связанные с ним высшие су-

щества). См. конкретно: 1) мытарь Матфей становится учеником Иисуса. 2) Иисус созывает учеников и дает им власть. 3) Симону Киринанину дают нести крест Христа. 4) Иосиф Аримафейский просит тело Иисуса и получает его. 5) Иаир — «паде на ногу его»; Иисус исцеляет его дочь, коснувшись руки. 6) Захария и Елизавета становятся сопричастны христианству как родители Иоанна Крестителя. 7—8) Иосиф и Мария получают известие о чудесном зачатии. 9) Праведник Симеон получает возможность умереть, после того, как берет на руки младенца Иисуса. 10) — Иаир — см. 5. 11—12) Марфа и Мария, «сидящи при ногу Иисусовоу», принимают его у себя в доме. 13) Так же остается исключением, так как нищий Лазарь вкушает посмертное блаженство вне христианства. 14) Бывший мытарь Закхей неожиданно принимает Иисуса у себя в доме. 15) см. 4. 16) Клеопа; идя с воскресшим Христом, узнает его. 17) Иоанн Креститель крестит Иисуса. 18) Никодим приходит за истиной и становится близким Иисусу. 19) Иисус касается отрезанного уха раба Малха и исцеляет его.

Итак, данные отрывки отличаются от притч: темой пути, темой обретения через контакт. Ценностные ориентации всегда становятся позитивными. Существенно следующее: в этих отрывках нет ни неразумных дев, ни дурных хозяев, ни злых должников, ни расточителей таланта, движение всегда идет к позитивному, «своему». Описанные ситуации включаются в повествование как реальные. Однако для уверенности в том, какую роль в них играет метатекстовый компонент «имя», необходимо получить ответ на следующие возможные вопросы, а именно — не бывает ли лексема ИМЯ непременно сопровождаемым вводимого персонажа с именем собственным? Тогда функционально значимым будет только имя собственное. Оказывается, что это не так. См. «Сынъ Тимеовъ Вартимей слепъ сѣдѣаше при пути хлябайя» (М, 10, 46) — ни Тимей, ни Вертимей больше нигде не фигурируют; см. также «Бе и Марие Магдалини. И Марие Иекова малаго. И мати Иосиова. И Саломи» — вводится новый неопределяемый персонаж Саломия (речь идет сознательно о незначительных персонажах, поскольку основные могут вводиться с анафорой ввиду пресуппозитивной их общеизвестности).

Второй вопрос — не является ли сочетание ИМЯ + имя собственное полным функциональным аналогом имени нарицательного с показателями неопределенности, причем данные отрывки полностью были бы параллельными: и по теме пути, и по теме контакта, и по позитивной обретенности. Действительно, такие отрывки есть: «И се прокаженъ приступь. Кланеше ся емоу Глагола. Господи аште хошеши можеши мя ишистити. И простеръ руку Иисусъ косну и Глагола ... и

абие ишисти ся отъ проказы» (Мф, 8, 2—3); «И се жена кровоточива ... имушти приступыши съ зади прикосну ся въскрили ризы его» (Мф, 9, 20) и др. Однако в отрывках с неименованными персонажами могут быть — и чаще всего бывают — не нейтрально, а враждебно настроенные люди: «Тыгда приступиши къ Иисусови ... кънижъници и фарисеи. Глаголуште» (Мф, 15, 1) и др., но в данном случае они не обретают близости через контакт, ценностной эволюции не происходит.

Итак, лексема ИМЯ вводится не при каждом новом имени собственном; по ценностной ориентации соответствующие эпизоды отличаются от притч и от «проходных» контактов с безымянными персонажами, хотя и связаны с ними категориально неопределенностью имени и экзистенциальностью. Различие между ними можно определить как различие между примером (он может быть и отрицательным) и образцом (он всегда конкретен). Поэтому об ИМЯ-ситуациях мы можем говорить как об имплицированных рассказах об образцах, маленьких дидактических новеллах.

Номинация с лексемой НАРИЦАЕМЫ (нарицаемый человек)

В тексте Мариинского Евангелия имя собственное может сопровождаться не только метакомпонентом ИМЯ — элементом метаязыка, но и детерминантом НАРИЦАЕМЫЙ, относящимся к чужому слову, чужой речи. Во всем анализируемом тексте представлено 18 подобных текстовых ситуаций: 1) «Роди ся Иисусъ нарицаемы Христосъ» (Мф, 1, 16); 2) «Виде ... Симона нарицаемаго Петра» (Мф, 4, 18); 3) «Келеvei наречены Тадеи»¹⁹ (Мф, 10, 2); 4) «На дворъ архиеревъ. Наричаемаго Каиофа» (Мф, 26, 3); 5) «Шедъ отъ обоюдят нарицаемы Июда Искарютъскы» (Мф, 26, 14); 6) «Имеаше же тыгда съвъзыне нарочита нарицаемаго Варавва» (Мф, 27, 16); 7) «Кого хошете отъ обою отъпоушту вамъ. Варавву ли. Или Иисуса нарицаемаго Христа» (Мф, 27, 17); 8) «Что же сътворю Иисуса нарицаемаго Христа» (Мф, 27, 22); 9) «Бе же нарицаемы Варавва съ своими ковъники съвъзанъ» (М, 15, 7); 10) «Что оубо хошете сътворю его же Глаголет Цесареиудейска» (М, 15, 12); 11) «Симона нарицаемаго Зилота» (Л, 6, 15); 12) «И жены едины беаху исцелены (...) Марие нарицаемае Магдалини» (Л, 8, 2); 13) «Се народъ и нарицаемы Июда единъ отъ обою на десяте идеаше» (Л, 22, 47); 14) «Въниде же сотона въ-Июду нарицаемаго Искарютъ суща отъ числа обою на десяте» (Л, 22, 3); 15) «Человекъ нарицаемы Иисусъ бръные сътвори и помаза очи мои» (И, 9, 11); 16—17—18) «Тома нарицаемы близнецъ» (И, 9, 6; 20, 24; 21, 2).

Выше, в связи со статьей Л. С. Сахно, говорилось о разном количестве людей, стоящих за словом «называемый»: все — не

все. Однако анализ евангельского текста показал, что не менее важным функционально является и другой способ характеристики словосочетания: является ли НАРИЦАЕМЫЙ определением при основном собственном имени, или оно вводит некоторое дополнительное прозвище, имя, т. е. некоторое уточнение. В современном русском языке эти две ситуации не объединяются: *Пришла Маша, называемая* <?> *Фефелой*, но **Пришла называемая Маша*.

Высказывания с лексемой НАРИЦАЕМЫЙ составляют в анализируемом тексте три группы:

1. Человек получает другое имя или добавление к исконному имени — «Симонъ нарицаемы Петръ», «Келевеи наричены Тадеи», «Марие нарицаемае Магдалини», «Нарицаемы Июда Искарיותьскы», «Симонъ нарицаемы Зилоть». Во всех этих случаях персонаж вводится через косвенную авторскую речь. Автор присоединяется к данному добавлению (неважно, все ли так называют или не все), коннотативных добавлений обычно нет (о назывании Иуды см. ниже).

2. Человеку приписывают некую сущностную характеристику и называют по ней. «Иисусъ нарицаемы Христось», «Иисуса нарицаемааго Христа», «Иисуса нарицаемааго Христа его же Глаголете Цесаре иудейска». Три последних словосочетания входят в прямую речь (речь Пилата). Именно эта группа отражает полемическое название — в прямой речи²⁰. Пилат не примыкает к точке зрения иудеев, он подчеркивает, что данная номинация принадлежит именно им: «Глагола иудеомъ. Се Цесарь вашъ» (И, 19, 14), «Глагола имъ Пилать. Цесаре ли вашего пропыну» (И, 19, 15). Это значение «чужой речи», чужого источника выступает, по правилу А. Вежбицкой, и в обращениях без «нарицаемый», где «называемый» выступает как цитация в форме дескрипции: «Ругааху ся емоу. Глаголуште. Радоу ся Цесарю иудейскъ» (Мф, 27, 29); «И начася целовати и. Радоуи ся Цесарю иудейскъ» (М, 15, 18). В этом случае идентификация в обращении содержит «элемент предикации <...> Поэтому он может вызвать реакцию опровержения»²¹.

Таким образом, если слово НАРИЦАЕМЫЙ в первой группе не содержит коннотаций и передает факт, то во втором случае оно передает дополнительное значение *чужого слова*.

3. Характеристика НАРИЦАЕМЫЙ относится к подлинному имени человека: «Нарицаемы Канефа», «Нарицаемы Варавва», «Нарицаемы Июда», «Нарицаемы Иисоусъ». Таким образом, именно эта группа, и только она, противостоит парадигматически сочетаниям с лексемой ИМЯ. Контекст показывает, что в этих случаях речь идет о персонажах, чуждых говорящему, не входящих с ним в один, хотя бы достаточно широкий социум («Нарицаемы Иисусъ» говорит слепой, не знающий его и как бы цитирующий толпу и ее речь).

Таким образом, для лексемы НАРИЦАЕМЫЙ передаваемые дополнительные коннотации не едины для всех словосочетаний: в группе 1 передается чужое дополнительное название, отношение к нему говорящего относительно нейтрально; в группе 2 — передается чужая сущностная номинация, говорящий к ней обычно не присоединяется; в группе 3 передается отчужденное отношение не к имени, а к его носителю, к денотату.

Итак, компонент метаязыка — ИМЯ и элемент метатекста — НАРИЦАЕМЫЙ объединяются по отношению к глубинным семантическим противопоставлениям *своего/чужого*: ИМЯ-сочетания связаны с «освоением» персонажа, НАРИЦАЕМЫЙ-сочетания — с его *чуждостью*. Это вполне согласуется с определением Д. и А. Пэтт структурного эзегезиса как определения «семантического универсума», состоящего в оппозиции ценностей (не идей!), которые в тексте могут быть только имплицированы, точнее, имеют иные средства выражения, чем идеи.

В этой связи интересно остановиться и на других способах выражения чуждости персонажа, пересекающихся с указанным. Таким способом, в частности, является сохранение интродуктивной поясняющей характеристики при имени собственном на всем протяжении текста, так что его номинация не подвергается анафорическому сокращению. Именно этот способ отчуждающей номинации применяется к Иуде Искариоту, он всегда вводится как новый персонаж, интродуктивно. См. конкретно всю цепочку его номинаций: «Июда Искариотъскы иже и предасть» (Мф, 10, 4), «Отъ обою идяят нарицаемы Юуда Искариотъскы» (Мф, 26, 14), «Отъвещавъ же Юуда предайяи его» (Мф, 26, 25), «Июда единъ отъ обою на десяте приде» (Мф, 26, 47); «Видевъ Юуда предавыи его» (Мф, 27, 3), «Июду Искариотъскааго иже и предасть-и» (М, 3, 19), «Июда Искариотъскы единъ отъ обою на десяте иде» (М, 14, 10), «Въниде же сотона вы-Июду нарицаемааго Искариотъ. Суша отъ числа обою на десяте» (Л, 22, 3), «Се народъ и нарицаемы Юуда идеаше» (Л, 22, 47), «Глаголаше же Юуду Симонова Искариота. Съ бо хотеаше предати и. Единъ сы отъ обою на десе» (И, 6, 71), «Глагола же единъ отъ оученикы его. Юуда Симонъ Искариотъскы. Иже и хотеаше предати» (И, 12, 14), «Въ Срьдце Юуде. Симоновоу Искариотъскоумоу. Да и предасть» (И, 13, 2), «Ведеша же Юуда иже и предааше» (И, 18, 2). По отношению к Иуде отчуждение передается в тексте и переводом слова НАРИЦАЕМЫЙ из группы 2, нейтральной, в группу 3 — так, в одной и той же главе (Л, 22) Иуда сначала называется «Июда нарицаемы Искариотъ», т. е. по той же модели, что и «Марие нарицаемае Магдалини», на следующем же этапе он — «Нарицаемы Юуда», т. е. чужой персонаж, а не носитель чужого названия²².

Данная тема не может быть рассмотрена без общей классификации типов включения компонента чужого языка в данном тексте. Чужой (арамейский или древнееврейский) компонент в Мариинском Евангелии всегда связан с прямой речью. Он может переводиться, толковаться или не толковаться. Толкование осуществляется либо в прямой речи, либо в тексте, сообщающем о прямой речи. Перечислим шесть групп с чужезычным компонентом в высказывании:

1. Иноязычное слово вводится в прямой речи без толкования: (Речь — Т): «Не можете Богу работати и мамоне» (Мф, 6, 24), «Не можете Богу работати и мамоне» (Л, 16, 13).

2. Иноязычное слово вводится в прямой речи с толкованием (Речь — Т): «Ты наречеши ся Кифа. Еже съказаагь ся Петръ» (И, 1, 43), «И Глаголааше Авва Отць» (М, 14, 36), «Обретомъ месию. Еже естъ съказаемо Христось» (И, 1, 42).

3. Иноязычное слово вводится в прямой речи, сообщающей о речи других, без толкования (Речь — Речь — Т): «Речеть братоу своему рака повинень естъ сънмищоу» (Мф, 5, 22), «И нарицати ся отъ человекъ равви» (Мф, 23, 7), «Вы же не нарицаите ся равви» (Мф, 23, 7).

4. Иноязычное слово вводится в прямой речи о речи других с толкованием (Речь — Речь — Т): «Вы же глаголете аште речеть Человекъ отьцоу ли матери корван. Еже естъ даръ» (М, 7, 11).

5. Иноязычное слово вводится в прямой речи, толкование осуществляется в косвенной, в некоторых случаях трудно отличать от 2 (Речь — Текст — Т): «Елои елои лема савахтани. Ежесть Боже мой. Боже мой. Въскую мя еси оставиль» (Мф, 27, 46), «Елои елои лема савахтани. Еже естъ съказаное Боже Боже мой въскую мя остави» (М, 15, 34), «И емъ за руку отроковицу Глагола еи. талитакоумъ. Еже естъ сказаное. Девице тебе Глаголю вьстани» (М, 5, 41), «И нарече имя имене. Воаниргесь. Еже естъ Сына громава» (М, 3, 17), «И Глагола емоу еффата. Еже естъ разврзи ся» (М, 7, 34), «И рече емоу иди оумьи ся въ коупели силоуамъсце. Еже съказаагь ся посьланъ» (И, 9, 7), «Она же ремте емоу рав'ви. Еже глаголетъ ся съказаемо оучителю» (И, 1, 39), «Она Глагола емоу. Еврейскы раввоуни. Еже наречеть ся оучителю» (И, 20, 16).

6. Иноязычное слово вводится в письменной речи как сообщение о прямой и в тексте толкуется (Текст — Речь — Текст — Т): «И седе на судишти на месте нарицаемемъ Литостроте. Еврейскы же Гаввата» (И, 19, 13), «Изиде въ нарицаемое Краниево место. Еже Глаголетъ ся еврейскы Голгота» (И, 19, 17), «Пришедъше на место нарицаемое Гольгота. Еже естъ нарицаемое Краниево место» (Мф, 27, 33).

Очевидно, что при передаче чужезычной речи мы имеем дело с разными феноменами: с передачей чужого текста на чужом языке (рака, елои елон, талитакоумъ, еффата, равви, раввоуни, корван) и с толкованием чужезычного наименования — остальные случаи. Первая группа может быть соотнесена с той интерпретацией, которую Д. и А. Пэтт предлагают для арамейского высказывания Иисуса. Здесь, по их мнению, ведущим является дистрибутивное расположение этой фразы в тексте: она окружена сообщением об абсолютной тьме и сообщением о нечеловеческом крике, т. е. потере человеческой вербальности. Суть этого отрезка — в передаче полного непонимания, одиночества²³. Это непонимание Иисуса окружающими в тексте эксплицируется: «Слышавъше Глаголааху еко Илие зоветь» (Мф, 27, 47), «Слышавъше Глаголааху. Видждь Илие глашаать» (М, 15, 35). Этот мотив непонимания и одиночества есть и в других примерах указанного типа: Мф, 23, М, 7, 11 — в обличении фарисеев; М, 14, 36 — эмоциональная трагедия; в других примерах, как представляется, важна коммуникативная ущербность адресанта: И, 9, 7 — это прозрение слепого; М, 5, 41 — восстание мертвой; М, 7, 34 — излечение косноязычного. Таким образом, эти метатекстовые компоненты связаны с эмоциональной отчужденностью — с чудом — с непониманием.

Несомненно, эта же тема — одиночества и непонимания — связывается с темой Голгофы. Однако в целом решить этот вопрос можно, лишь взяв на себя утверждение об исконности языка оригинала: очевидно, что изложение на чужом языке с включением элементов близкого языка предполагает экспликацию своей близости к тому, «своему», инкрустирующему чужое. В случае цитатного внесения чужезычного слова в «свой» по языку текст, это внесение показывает еще большее отчуждение от сообщаемого. В целом же, как кажется, все компоненты текста, включающие чужой язык, в любом случае показывают чуждость сообщаемого — тексту, т. е. расхождение кода и денотата.

Таким образом, обобщая и во многом упрощая, можем сказать, что три указанных способа включения метакомпонентов в текст служат оппозиции СВОЙ/ЧУЖОЙ в следующих манифестациях: СВОЙ В ЧУЖОМ — ИМЯ; ЧУЖОЙ В ЧУЖОМ — НАРИЦАЕМЫЙ; ЧУЖОЙ В СВОЕМ — ЕЖЕ ЕСТЬ СЪКАЗАЕМОЕ.

Примечания

¹ Вежбица А. Метатекст в тексте. — В кн.: Новое в зарубежной лингвистике. М., 1978, вып. VIII, с. 421.

² Вежбица А. Описание или цитация. — В кн.: Новое в зарубежной лингвистике. М., 1982, вып. XIII.

³ Сахно Л. С. Приближительное именование в естественном языке. — Вопросы языкознания, 1983, № 6.

⁴ Сахно Л. С. Указ. соч., с. 35.

⁵ Распространяющаяся концепция широкой «интертекстуальности» даёт возможность более глубоко проникать в суть межтекстового влияния, однако в данной работе анализируемый текст рассматривается как единый (см. о расчлененности текста: Jauss H. R. Zum Problem des dialogischen Verstehens. — In: Dialogizität, München, 1982).

⁶ Михайловская Н. Г. К вопросу о номинации в древнерусском тексте. — Вопросы языкознания, 1981, № 1.

⁷ Анализируется: Маринское четвероевангелие с примечаниями и приложениями. Труд И. В. Ягича. Спб., 1883.

⁸ Подобное употребление: язык = народ в древнерусском тексте есть именно наследие церковного употребления: Михайловская Н. Г. Системные связи в лексике древнерусского книжно-письменного языка XI—XIV вв. М., 1980.

⁹ Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф — имя — культура. — Труды по знаковым системам. Тарту, 1973, т. VI, с. 288.

¹⁰ Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. М., 1984, с. 20.

¹¹ Не останавливаясь здесь на культурно-ментальном комплексе Дженгльмена, возникшем, по нашему мнению, как антиповедение по отношению к Рыцарству, отметим, что для дженгльмена необходимо прежде всего — представиться, т. е. назвать себя.

¹² Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977, с. 201.

¹³ Там же, с. 202.

¹⁴ Аверинцев С. С. Указ. соч., с. 192.

¹⁵ Примечательно, что отрицание сакральности вербальной культуры сближает ранее враждебных друг другу Ирода и Пилата: «Бысте же си друуга; Иродъ же и Пилатъ въ тъ день съ собою. Прежде бо беашете вражду имушту между собою» (Л. 23, 12).

¹⁶ Patte A. D., Struktural exegesis: from theory to practice, Philadelphia, 1978.

¹⁷ О связи неопределенности имени и бытийности см. особенно Аргюнова Н. Д., Ширяев Е. Н. Русское предложение. Бытийный тип. М., 1983.

¹⁸ Подробно об этом см. в частности: Вайнрих К. Текстовая функция французского артикля. — В кн.: Новое в зарубежной лингвистике. Вып. VIII. Д. и А. Пэтт считают, например, сочетание «По имени Варавва» выполняющим только функцию нарративного перерыва (Patte, Op. cit. p. 40).

¹⁹ В этой же группе рассматриваются и высказывания, содержащие синонимы лексемы НАРИЦАЕМЫЙ.

²⁰ Вообще в анализируемом тексте модель номинаций прямой и косвенной речи отчетливо различается. О подобном различении в житийной литературе пишет Н. Г. Михайловская, Ук. соч.

²¹ Языковая номинация. Виды наименований. М., 1977, с. 341.

²² В данном сообщении не рассматривается, в целях экономии объема, вопрос о функции НАРИЦАЕМЫЙ с названием места, а также вопрос о дифференциации обращения к Иисусу в старославянском и преческом текстах.

²³ Patte D., A. Op. cit. p. 65.

РОМАНСКАЯ СИЛЛАБИКА И ГЕРМАНСКАЯ ТОНИКА: ВСТРЕЧИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

М. Л. Гаспаров

В предлагаемом сообщении речь пойдет о становлении силлабо-тонического стихосложения в европейской литературе из взаимодействия романского силлабического и германского тонического стихосложений. Эта тема не совершенно новая, однако связано она почти не излагалась. Между тем материал ее интересен и давно побуждает расставить некоторые точки над *i*; может быть это послужит поводом для более широких обобщений. Интерес рассматриваемой темы двоякий: во-первых, русская поэзия сама пользовалась и пользуется в основном именно силлабо-тоническим стихосложением, а во-вторых, в истории индо-европейских стихосложений западноевропейская силлабо-тоника нового времени, как кажется, аналогов не имеет и поэтому, может быть, больше, чем другие виды стихосложения, возникла под влиянием не языковых, а общекультурных факторов.

Становление силлабо-тоники совершается в Европе в двух новоязычных стихосложениях, немецком и английском, и захватывает около 500 лет, с середины XII в. до середины XVII в. Фоном его было распространение романского культурного влияния в германоязычных землях. Этапов этого влияния в области стиха было три: первый контакт, в раннем средневековье — с латинским стихом; второй контакт, в высоком средневековье — с французским коротким стихом; третий контакт, в Предвозрождение и Возрождение — с французским (отчасти итальянским) долгим стихом. Коротким стихом в романской поэзии был французский силлабический 8-сложник, возникший из переакцентуированного латинского 8-сложника, потомка «амвросиевского» ямбического диметра. Долгим стихом в романской поэзии был сперва, до XVI в., размер, называвшийся во Франции 10-сложником, а в Италии 11-сложником и возникший из укоротившегося латинского 12-сложника, потомка античного ямбического триметра; а потом, с XVI в., француз-

ский александрийский стих, 12-сложник (6+6), сложившийся из двух 6-сложных полустушии, каждое из которых получилось, в свою очередь, из укоротившегося того же латинского 8-сложника.

На принимающей же стороне, германской, господствовало стихосложение не силлабическое, а чисто-тоническое: сперва 4-ударный (2+2), аллитерированный стих; а потом, после первого романо-германского контакта, т. е. соприкосновения с латинским стихом (в Германии — после Отфрида Вейсенбургского, конец IX в.; в Англии — после норманского завоевания, XI в.), аллитерированный стих сменяется рифмованным, но остается чисто-тоническим, напоминающим по звучанию дольник. Вот какая тоника получалась у Отфрида Вейсенбургского:

Nu es filu mana inthihit	in sina zungun scribit,
joh ilit, er gigahe,	thaz sinaz io gihohe:
wanana sculun Francon	einon thaz biwankon,
ni sie in Frenkiskon biginnen	sie gotes lob singen?..

Многие лишут нынче	всяк в своем наречье,
о том стараясь,	чтоб имя их возвышалось;
франкскому ли народу	не взять ту же свободу,
чтоб господню славу	петь и франкскому слову?
Досель в нем так не пелось	по правилам не умелось,
но и в нем есть ровность	и красная стройность... и т. д.

Перелом в истории немецкого стиха — второй романо-германский контакт, т. е. с французским коротким стихом — наступает во второй половине XII в. Это время бурной экспансии новомодной французской куртуазной культуры, в частности — рыцарской лирики трубадуров и труверов. Переходя на немецкую почву, она порождает поэзию миннезингеров. И вот тут как бы совершается чудо. В немецкой лирической поэзии разом, как Минерва из головы Юпитера, появляются силлабо-тонические ямбы, хорей и даже дактили такой четкости, какой больше не встречалось никогда вплоть до XVII в. Таковы ямбы и хорей Вальтера фон дер Фогельвейде (пер. О. Румера с небольшими изменениями):

Under den linden | an der heide,
 dâ unser zweier bette was,
 dâ muget ir vinden | schöne beide
 gebrochen bluomen unde gras.
 Vor dem walde in einem tal — | tandaradei, —
 schöne sanc diu nahtegal...

Под липой свежей у дубравы,
 где мы лежали с ним вдвоем,
 Цветы все те же там и травы
 лежат, примятые, ничком.
 На опушке соловей — тандарадей! —
 Заливался все нежней... и т. д.;

или дактили Генриха фон Морунгена (пер. В. Микушевича с небольшими изменениями):

Leitliche blicke unde grözliche riuwe
hân mir daz herze und den lîp nâch verlorn...

Ежели только посмотрит сурово —
Рвется душа, и меня нет как нет;
О старом горе тоскую я снова,
Страшно услышать немилость в ответ.
Так как мой напев для одной любви пропет, —
Грех исказить мое верное слово:
Песней моею рожден я на свет... и т. д.

Такая силлабо-тоническая чистота, впрочем, достигалась только в песенной лирике; в непесенном рыцарском романе хотя и воцарился силлабо-тонический 4-ст. ямб, но он был гораздо более расшатан и сбивался на ритм тактовика. Вот пример из «Тристана и Изольды» Готфрида Страсбургского (пер. О. Румера с некоторыми изменениями):

Nu daz diu maget unde der man,
Isôt unde Tristan,
Den tranc getrunken beide, sâ
was ouch den werlde unmuoze dâ
Minn', aller herzen iâgerîn,
und sleich z' ir beider herzen in.
E sî' s ie wurden gewar,
dô stiez si ir sigevanen dar
und zôch sî beide in ir gewalt:
sî wurde ein und einvalt...

И вот когда (—) муж и дева,
(—)(—) Тристан и королева,
Напиток выпили, пришла
И та, кто муки без числа
Вселяет в мир, пришла любовь,
(—) Пламеня(—)щая кровь:
(—) Был ее неслышен шаг,
Но миг — и свой победный стяг
Она в сердцах их водрузила:
То, что двойным (—) прежде было,
Единым сделалось тотчас...

Объяснение этой стиховой революции напрашивается такое. Модная французская лирика приходила в Германию вместе со своими напевами (напевы первого силлабо-тонического миннезингера Фридриха фон Хаузена часто были прямыми контрафактурами французских). А музыка трубадуров и труверов была (по господствовавшему до недавних лет мнению Бека и Обри) музыкой модальной: музыкальных ударений в ней не было, но было правильное чередование устойчивых долгих и варьируемых кратких нот, сознательно имитировавшее антич-

ные квантитативные стопы — ямб, хорей, дактиль и т. д. В романской поэзии на эти мотивы пелись силлабические тексты, никакого соотнесения словесных ударений с музыкальными долготами не было. В германской же поэзии, привыкшей в эпоху тоники опираться слухом именно на ударения, эти ударения стали тяготеть к долгим нотам, и так образовали в словесном тексте правильный ямбический, дактилический и прочий ритм. Оговорку «по господствовавшему до недавних лет мнению» здесь приходится делать вот почему: в самое последнее время теория Бека-Обри стала подвергаться серьезному сомнению, и музыковеды напоминают, что в XII в. модальная музыка, действительно, господствовала в полифонии, где без нее было не обойтись, но в сольном пении гораздо менее засвидетельствована. Может быть, обрисованную картину скоро придется пересмотреть.

Строгая силлабо-тоника описанного типа удержалась в Германии недолго. Кажется, будто одновременная организация стиха сразу по двум принципам, и силлабическому и тоническому, показалась немецкому слуху чрезмерной, и силлабо-тонический стих, едва создавшись, стал разлагаться сразу в двух направлениях. В крестьянской поэзии XIV—XVI вв., в народной песне, он эволюционировал в сторону исконной тоники и дал тот балладный дольник, который потом был подхвачен романтиками и хорошо знаком русскому слуху (пример — из баллады «Королевские дети»):

Se nam in ere blanke arme
den künigson, o wel!
Se sprank met em in de wellen:
«O vader un moder, ade!»..

Она взяла в белые руки
Королевского сына, увы!
Она с ним бросилась в волны:
«Отец и мать, прости»...

В городской поэзии XIV—XVI вв., у мейстерзингеров, 4-ст. ямб эволюционировал в сторону заемной французской силлабики: он не допускает пропусков и наращений слогов в стихе, зато очень широко допускает сдвиги ударений, *Tonbeugungen*: таков, например, лютеровский гимн:

Vater unser im himmelreich,
der Du uns alle heizet gleich
brüder sein und Dich rufen an
und willt des beten von uns hân...

Отче, иже на небеси,
Перед тобой мы все равны:
Братьями быть ты нам велел,
Мольбы слать в горний твой предел... итд.

Это еще не чистая силлабика: сдвиги ударения здесь допускаются лишь внутрислоговые, а не междуслоговые, лишь на начальных, а не срединных слогах слов (ограничение важное и до сих пор, кажется, с научной точностью не сформулированное). Однако, что такой стих уже не силлабо-тоничен, а промежуточен между силлабо-тоникой и силлабикой, слышится совершенно ясно.

В таком раздвоенном виде немецкое стихосложение существовало до рубежа XVI—XVII вв., когда наступил третий контакт германского стиха с романским — освоение нового французского размера, александрийского стиха. Но тут немецкая практика могла уже опереться на опыт, во-первых, стиховой практики английской и нидерландской силлабо-тонической поэзии, а во-вторых, стиховой теории гуманистов, пытавшихся воссоздать в новых языках античную квантитативную метрику. Поэтому и о том и о другом нужно предварительно сказать несколько слов.

Развитие английского стихосложения проходит те же ступени, что и развитие немецкого, но в более сжатые сроки: не с IX по XVII в., а с XII по XV в. Поэтому отдельные стадии этого процесса как бы наползают друг на друга. Совершенно одновременно, на исходе XII в. здесь возникают такие непохожие формы, как «Брут» Лайамона, памятник первого, германо-латинского контакта, напоминающий стих Отфрида Вейсенбургского и даже хранящий следы аллитерационного строя (пример — из рассказа о том, как плотник предлагал королю Артуру сделать Круглый стол):

And setten hit whar thu wulle	after thine i-wille,
and ne dert thu naverre adrede	to there worlde longen,
that aevere aeine modi cniht	at thine borde makie fiht...

Посади их в застолье	по своей воле,
И тогда не бойся,	страху не дайся,
Что за столом рыцарь	начнет с рыцарем биться,
Ибо ни высших	не будет мест, ни худших.
Дай мне лесу по счету,	и я начну работу... и т. д.

и рядом с этим, в те же годы, — «Сова и соловей», памятник второго, германо-французского контакта в коротком 8-сложном стихе с идеальной силлабо-тонической гладкостью (хотя этот стих и не пелся):

Ich was in one sumere dale;
in one swithe dighele hale
i-herde Ich holde grete tale
an Ule and one Nightingale...

Однажды я в долину вышел
И в неприметном месте слышал,
Какой там спор среди ветвей

Вели сова и соловей.
Сурово пренье их и строго,
В обоих крику было много,
И в каждом был жестокий пыл,
И каждый каждого бранил...

Эта идеальная силлабо-тоническая гладкость была потеряна английским стихом еще быстрее, чем немецким. Но дальнейшее развитие пошло здесь не в двух направлениях, а только в одном: чистая силлабика не привилась, зато чистая тоника с ее местной германской традицией сказалась гораздо сильнее, чем в немецком стихе. В английском романе XIII в. «Флорис и Бланшефлер» ритм 4-ст. ямба расшатан в сторону тоники куда сильнее, чем в приводившемся примере из (жившего в то же время) Готфрида Страсбургского. Вот образец: юного Флориса посылают в школу:

— Faire sone, — he saide — thou shalt lerne:
Lo, that thou do full yerne! —
Floris answerd with weeping
as he stood before the king,
all weeping saide he:
— Ne shall not Blancheflour lerne with me?..

«Милый сын, учись! — сказал король, —
Будь прилежен, изволь!»
Флорис весь в слезах стоял
И родителю отвечал,
Полный слез вскинув взор:
«Пусть со мной учится Бланшефлер:
Без Бланшефлер не станет сил,
Чтобы я учиться наукам ходил...»

Таким образом, второй контакт английского стиха с романским закончился однозначной победой тоники; как мы знаем, в XIV в. дело дошло даже до попыток реставрации аллитерационного тонического стиха в «Гавейне» и «Петре Пахаре». Окончательное становление силлабо-тоники в английском стихе произошло лишь при третьем контакте — с французским долгим стихом. На исходе XIV в. происходит негласная чосеровская реформа английского стиха: вместе с Гоуером Чосер восстанавливает правильный 4-ст. ямб в коротком английском стихе и один, без Гоуера, вводит в английскую поэзию новый, долгий стих по образцу французского 10-сложника и итальянского 11-сложника, причем строит его как правильный 5-ст. ямб (пример — начало «Кентерберийских рассказов» в пер. И. Кашкина):

Whan that Aprille with his shoures sote
the droghte of Marche hath perced to the rote
and bathed every veyne in swich licour,
of which vertu engendred is the flour...

Когда апрель обильными дождями
 Разрыхлил землю, взрытую ростками,
 И мартовскую жажду утоля,
 От корня до зеленого стебля
 Набухли жилки той весенней силой,
 Что в каждой роще почки распустила... и т. д.

С этих пор силлабо-тоника в английском стихе держится твердо, и два ее размера — это короткий 4-ст. ямб и долгий 5-ст. ямб. В наступившем XV в. она начала было вновь опасно расшатываться в сторону тонизма, но не успела уйти далеко, и первые поэты Возрождения, Уайет, Сарри и Сидни, сумели вновь натянуть узду и восстановить силлабо-тоническую четкость в английском стихе уже окончательно. Это была середина XVI в.

Для нидерландской и потом для немецкой поэзии очередь третьего романо-германского контакта — с французским долгим стихом — наступает в конце XVI в. К этому времени во французской поэзии долгим стихом вместо 10-сложного стал 12-сложный «александриец» из двух 6-сложных полустуший, которые могли иметь как анапестический, так и ямбический ритм (пример — начало «Федры» Расина):

Le dessein en est pris: ja pars, cher Thérémène,
 Et quitte le séjour de l'aimable Trézène...

Решено, Ферамен: покинув эти стены,
 Я уйду от ворот пленительной Трезены...

Вставал вопрос, как передавать этот размер: на слух, с сохранением французского силлабического богатства ритмических вариаций, или умом, схематизируя его в силлабо-тонический ямб, как англичане схематизировали в ямб французский 10-сложник. В нидерландской поэзии первые опыты, у Ван дер Нота и его современников, воспроизводили французский 12-сложник на слух, во всем его ямбо-анапестическом разнообразии:

Dan en zal Van der Noot niet al gaan in den baren:
 Want ziet, zijn boek zal dan zijnen naam bat verklaren...

Когда я доживу до последнего мига,
 То имя ван дер Нот сохранит моя книга...;

но в конце концов, в начале XVII в. у Хейнса (Гейнзиуса) восторжествовала силлабо-тоническая схематизация по английскому образцу, силлабический 12-сложник стал 6-ст. ямбом, первым в Европе. В немецкой поэзии первой четверти XVII в. силлабическую ямбо-анапестическую гибкость александрийского стиха отстаивал Векерлин, «немецкий Кантемир», а сил-

лабо-тоническую строгую ямбичность — Опиц, «немецкий Ломоносов»; и хотя Векерлин был едва ли не более талантливым поэтом, чем Опиц, но восторжествовал подход Опица: после того, как он в «Книге о немецком стихотворстве» 1624 г. объявил, что «каждый стих есть или ямбический или хорейский», новый александрийский стих окончательно утвердился в немецкой поэзии как 6-ст. ямб, а заодно и старый 4-ст. ямб покончил с силлабическими сдвигами ударений и вернул себе силлабо-тоническую строгость:

Sei wolgemut, lass trauren sein,
Auf Regen folget Sonnenschein...

Будь бодр, сотри печали след,
Ненастью солнце светит вслед,
Недобрых смут уймется ад,
И счастье бросит ясный взгляд...

Спрашивается, почему после стольких веков колебаний силлабо-тоника вдруг вновь так быстро утвердилась в немецкой поэзии? Ответ таков: как ни престижна была в это время французская силлабическая стиховая культура, еще престижнее оставалась античная метрическая стиховая культура; сами французы не переставали испытывать некоторый комплекс метрической неполноценности оттого, что у них слог не организован в стопы. (Вспомним, что Гейнзиус, самый авторитетный из нидерландских силлабо-тонистов, был филологом-классиком европейской величины). В эпоху Возрождения не было в Европе такой поэзии, где гуманисты не пытались бы ввести стихосложение по античному образцу — долготными стопами; в Италии и во Франции этим занимались специальные академии. Из этого ничего не получилось по двум причинам. Главная была в том, что гуманисты старались писать не только античными стопами, но и античными размерами — гексаметрами, триметрами и пр., никак не вписывавшимися в традицию новоязычного стихотворства. К тому же, трудно было столкнуться, какие слог родного языка следует считать долгими, а какие краткими: например, слух говорил, что в немецком языке закрытые слог кратки, а открытые долги, по античным же правилам, наоборот, закрытые слог должны были считаться долгими, а открытые то долгими, то краткими; начиналась путаница. Поэтому, когда античные стопы насаждались в античных же размерах, они не прививались: это была экзотика, лабораторная крайность. Но когда античные стопы насаждались в уже привычном коротком размере, то они тоже плохо прививались: размер уже ощущался как бы освоенным, имел свою традицию, и традиция эта была обмята на старый исконно-тонический лад. Как только осваиваться стал не античный, а новоевропейский размер, французский 10- или 12-сложник, он сразу оказался гораздо лучшим

опытным участком для насаждения стопной метрики: и при Чосере, и при Опице он сыграл эту роль стиховой целины. Здесь сразу пришла мысль организовывать новый силлабический размер в стопы; и сразу нащупалось ощущение, что в этих стопах долгим должен считаться тот слог, который несет ударение. Теоретически это было очень грубым упрощением, но практически только это и помогло выпутаться из трудностей организации своего стиха по образцу античного. Утвердившись в немецком языке и гордясь античной номенклатурой, силлаботоническое стихосложение в XVII в. распространяется на скандинавскую поэзию, в начале XVIII в. на русскую, в конце XVIII в. на чешскую, в XIX в. под двойным немецким и русским влиянием на другие славянские и восточноевропейские литературы; и силлабическое стихосложение, не имея за собой античного авторитета, не может с ним конкурировать.

Таким образом, перед нами оказывается своеобразная картина. Есть два источника сознательного обновления культурного языка: заимствование из прошлого и заимствование из соседнего. История стиха показывает, что в этой области заимствование из прошлого (через школу) дается трудно, а из соседнего (через живой контакт), как правило, происходит легче. Классический пример — чешский стих, исследованный Р. Якобсоном, где вопреки языковым данным долготная метрика не привилась, потому что ее античный образец был далеко, а силлаботоническая метрика привилась, потому что ее немецкий образец был рядом. Так вот, наш рассмотренный материал добавляет к этому важный оттенок. Силлаботоническое стихосложение явилось в германоязычных литературах в результате скрещения двух культурных традиций: романская силлабика учила строить стих равносложно, германская тоника учила прислушиваться в этом стихе к ритму ударений. Но оба раза, когда этот синтез произошел в немецком стихе удачно, для этого потребовалось присутствие катализатора из прошлого — традиции античного стиха: в первый раз в виде музыкального напева, модусы которого строились по образцу долготных стоп, во второй раз в виде гуманистических попыток уподобить родную метрику античной. Насколько это — обязательное условие, сказать пока трудно: английский стих, кажется, обошелся без этих катализаторов и в «Сове и соловье», и при Чосере. Но здесь уже начинается область, слишком еще мало исследованная, чтобы возможно было производить сравнение.

ВИТИЙСТВО И РУССКАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ XVI—XVII вв.

М. Б. Плюханова

Русские исторические сочинения XVI — первой пол. XVII вв. — «Степенная книга» [31], «Казанская история» [10], повесть об осаде Пскова [25], повесть о житии царя Федора Иоанновича [9], сказания Смутного времени [21] и др. — в стилистическом отношении представляют собой нечто совершенно новое на фоне исконной летописной традиции. Былая простота летописного слога сменяется пышными многословными периодами, деловитость летописи исчезает, уступив место ритмическим и звуковым эффектам.

Историки и литературоведы не любили этот период русской историографии. С. М. Соловьев охарактеризовал «Казанскую историю» как «источник весьма мутный» [14, с. 193]. С. Ф. Платонов сомневался в источниковедческой ценности сказаний Смутного времени [24]. П. Г. Васенко предостерегал от попыток искать в «Степенной книге» систематизацию истории [1]. А. С. Орлов сокрушался над «риторическими выдумками» «Казанской истории». Повесть об осаде Пскова, по его мнению, была просто загублена риторикой [19, с. 20]. Риторичность нового стиля в историописании исследователи связывали с помпезностью нового самодержавного государства [19, с. 3].

На первый взгляд, эволюция стиля русской историографии идет по классическому пути: после древнего сдержанного величия приходит эпоха упадка, деспотизм несет роскошь и пустую вычурность, азиатский стиль приходит на смену аттическому. Но такое представление было бы неверным.

Стиль древнерусских летописей не равен аттическому стилю. Работы И. П. Еремина по раннему русскому летописанию [8] показали, что летописный текст не имеет собственной последовательной и сплошной стилистической организации. Летопись включает разножанровые тексты. В ней возможны периоды с параллелизмами, с риторической рифмовкой [см. 23, с. 3—14], но это не использование приемов торжественного красноречия,

а внедрение готовых фрагментов соответствующего жанра — похвальных слов, проповедей. Дм. Чижевский обнаруживает в летописи аллитерации, но не как прием, а как случайный след воздействия народно-эпической словесности [38]. Единственный последовательно проводимый прием организации словесных масс в летописи — это погодная запись. Летописцы могут иметь разные вкусы, каждый из них может по-своему скорбеть, осуждать и поучать. Летопись легко совмещает разные, даже противоречивые начала — [8, с. 124]. На уровне же летописи как целого композиционный прием погодной записи есть единственное выражение общеисторической рефлексии.

Витийственность (риторичность) подразумевает во всяком случае некоторую последовательную организацию текста. Став витийственной, историческая словесность Руси, по-видимому, поднялась на новую ступень.

На Руси была глубоко освоена традиция весьма интенсивной организации текста — это торжественное красноречие церковной проповеди. Проповеди отцов церкви и их славянских наследников были в памяти у всех — и у книжных, и у не-книжных людей.

Торжественное красноречие древней Руси имело в своем распоряжении арсенал ярких, хорошо поддающихся наблюдению приемов текстообразования: особые принципы развития темы, параллелизм, повторы, ампликации, рифма, аллитераций и пр. [см.: 8, 13, 27, 37 и др.].

Витийственность торжественной проповеди в ее лучших образцах — не украшение речи, а способ существования мысли. Никакие параллелизмы, повторы, созвучия в настоящем тексте этого типа не имеют чисто орнаментального значения. Созвучность — это семантическая связь. Например, в «Слове о законе и благодати» митрополита Иллариона центральный звуковой образ — созвучие «стѣнь» и «истина». Стѣнь — это часть истины, ее тень, ее незавершенный вариант, это Закон. Истина в своей полноте — Благодать. Звуковое сходство есть выведенное на поверхность, в текст, родство метафизических образов, присущее им вне и помимо текста. Ср.: аллитерация у Кирилла Туровского — «реки разумнаго рая» [8, с. 141]. Соединение слов рифмовкой означает соединенность их единым смыслом. Вот пример распространения новозаветной речи из «Слова похвального Петру и Павлу» Григория Цамблака. Распространение осуществляется здесь посредством анафоры и гомеотелевтона (единоконечия): «Аз есмь, иже небо пропях и землю ни на чесомъже основах. Аз море обуздах песком. Аз небо украсих светилы великими и звездным ликом. Аз сотворих прьваго чловека, пьрсти взяв от земля¹.» [37, с. CLII.]

Повтор и рифма служат здесь для утверждения глубоко

значимой единости субъекта и единства всех осуществляемых им действий.

В риторическом тексте патристического типа не предполагается рождения новой мысли в ходе рассуждений. Истина уже существует, и торжественное слово служит для приближения к ней. Заданная тема не эволюционирует и не сменяется другой. Она окружается многочисленными параллелями, сравнениями, аналогиями. Композиционная параллельность выявляет внутреннюю символическую связанность явлений.

Торжественное красноречие в восточнославянском изводе цельнее и проще по кругу используемых приемов, чем исходная византийская традиция; оно в большей степени направлено на выражение образов единства мирового порядка. По мнению И. П. Смирнова [30], особенность древнерусской культуры вообще — это стремление к конъюнкции без уравнивающего стремления к дизъюнкции. Отсюда — господство параллелизмов, амплификаций, склонность к перечислению членов одной парадигмы ради экспликации общего смысла этой парадигмы. Таким образом, определенные фигуры оказываются не только свидетельством усвоения общеевропейских приемов красноречия, но и выражением внутренних особенностей культурной системы.

Торжественное красноречие с его повышенной установкой на композицию, с его параллелизмами и симметричностью конструкций замечательно приспособлено к тому, чтобы выводить событие за пределы временного потока. Оно снимает разнокачественность одновременных событий и связывает их воедино. Ср. «Беседа о кресте и разбойнике» из «Нового Маргарита»: «Днесь Адам изгнан есть из раю, и днесь разбойник в рай вниде, изышел тать, и вшел тать: изгнан преступник, и введен разбойник: вышел презиратель слова, и вшел исповедующе и слово: изшел презирающей спасение, и вшел от креста купующей избавление...» [39, с. 60—60 об.]

Вероятно, трудно найти стиль, менее подходящий для развития исторической мысли, для выстраивания наррации. Однако в условиях культурного одноязычия Руси XVI в. русская историческая мысль тяготела именно к этому способу организации, как к высшему из имеющихся в наличии.

Исследователи стиля прозаических памятников XVI—XVII вв. часто связывают появление в них параллелизмов, рифмы и пр. не с риторикой, а с фольклорной традицией, особенно, если такая специфическая организованность речи базируется не на церковной лексике, или — с особой эмоциональностью, которая сама по себе обеспечивает появление соответствующих приемов. Л. И. Тимофеев назвал рифмованные пассажи в документах XVI—XVII вв. «эмоциональным курсивом» [33, с. 210].

Эмоциональная проза — это понятие, которое для XVI в.

вообще растворяется в понятии «торжественное красноречие», ибо высокая риторика прежде всего эмоциональна. Вопрос о том, не самозародилась ли на Руси эмоциональная проза, высокоорганизованная в звуковом отношении, пронизанная параллелизмами, имеющая глубокие традиции в мировой письменной культуре, представляется праздным.

Провести границу между текстами, ориентированными на народную словесность с одной стороны, и текстами, выросшими из традиций высокого красноречия — с другой, не так просто, особенно для XVI в., который не зафиксировал своей народной словесности. Эта граница навсегда останется гипотетической, и для наших целей установление ее не столь уж необходимо. Заговоры, сказочные формулы, паремии по композиционным особенностям, по структуре мысли стоят значительно ближе к торжественному красноречию, чем, например, к виршам. (На близость риторических фигур в творениях Климента Охридского к структурным принципам фольклорного текста указывает М. И. Лекомцева [16]). Созвучие, в частности, и в том, и в другом случае — способ соединения слов по значению, в то время как в виршах — это в первую очередь способ регулярного членения текста на соизмеримые отрезки, организация текста по вертикали.

Провести границу помогла бы стилистическая дифференциация лексики, но очевидного просторечия в исторической прозе рассматриваемого периода не отыскать, остальную же лексику в стилистическом хаосе XVI в. не так просто расклассифицировать.

Весьма вероятно, что риторические принципы и народной словесности, и торжественной проповеди, будучи родственными, слились во взаимодействии для нужд композиционной организации исторического текста в XVI в. Возможно, это произошло в «Казанской истории».

Один из первых примеров изменения историографической манеры на Руси — Хронограф редакции 1512 г. Хронограф оказал влияние и на стиль, и на концепции последующих исторических сочинений.

Составитель русского Хронографа 1512 г. ищет стиль для историописания. Во многих случаях он последовательно перерабатывает свои источники, придавая им витийственность. Ср. молитва кн. Юрия в Симеоновской летописи и ее обработка в Хронографе (связь источников установлена О. В. Твороговым [32, с. 176]): 1) «Господи, се ли бысть угодно Твоему милосердию?» (... «Увы мне, глаголя, Господи, лучше бы ми умрети, нежели жити на свете сем! ныне же что ради остах аз един? ...» [28, с. 57] 2) «Увы мне, Господи, олтаря твоя раскопаше и священники избиша и благочестивое стадо изклаша и огнем попалиша, и остах аз един, пастырь, и ищут душу мою изяти...»

[35, с. 398]. Впрочем, Хронограф сохраняет компилятивный характер, далеко не все первоисточники подвергаются в нем такой переработке.

Роль образца для русского Хронографа сыграла «Хроника» Константина Манассии — византийская поэма XII в. [см.: 6, 7]. В оригинале поэма была написана 15-тистопным ямбическим стихом с цезурой, она отличалась широкой описательностью, поэтическими сравнениями, не связанными со сравниваемым объектом обязательной символической связью. Рассказ о сотворении мира, например, вылился в цветистые описания жизни животных, перечисление разнообразных растений и пр. В Болгарии в XIV в. «Хроника» была переведена прозой с сохранением во многих случаях относительной соизмеримости колонов. Переводчик приспособил ее к местным обстоятельствам, несколько риторизировав стиль и восславив Болгарское царство с его царем Иоанном-Александром: (после сообщения о падении Рима) «И сия убо приключишуся старому риму. наш же новый цариград, доит . и растит. крепится и омлаждается. буди же ему и до конца расти. ей царю всеми прствуй ... (далее хвалы Ивану-Александру) [6, л. 91, с. 183. (Об этой цитате и ее перемещении на Русь см.: 7, с. 25; 26, с. 23; 40, с. 86 и др.)

Составитель Хронографа 1512 г. в своих стилистических поисках мало опирается на особенности «Хроники» как византийской поэмы. О. В. Творогов находит попытку имитации манассиева стиля в хронографической статье о Святославе (Цветославе) [32, с. 363]. Эта попытка выражается в использовании сложных слов, характерных для Манассии. Через посредство Хронографа такие слова позже перешли в «Казанскую историю» и другие памятники [см. 20]. В целом же Хронограф идет не по пути описательности, наращивания разнообразия предметов и явлений, предложенному Манассией, а по пути расширения синонимических рядов, выстраивания слов в семантико-фонетические композиции, т. е. по пути витийственному.

В силу общности исторической ситуации и культурной почвы Хронографу оказываются наиболее близки черты, привнесенные в «Хронику» болгарями [см. 26].

Композиция Хронографа 1512 г. глубоко риторична. В становке материала господствует образ четырех мировых царств, заданный в книге пророка Даниила. Самая же важная композиционная особенность Хронографа — параллелизм падения Рима и гибели Византии. Параллелизм образован удвоением вышеприведенной цитаты из болгарского перевода манассиевой «Хроники». При цитировании позиция Нового Рима оказывается возвращена Царьграду. Русь становится Новым Царьградом при втором воспроизведении цитаты. (После сообщения о падении Рима) «Сия приключишася старому Риму,

наш же новый Рим, Цариград, доит и растет, крепиться и омлаждается, буди же ему и до конца расти. Ей, царю, всеми царствуй!» [35, с. 285]. (После плача о гибели Царьграда) «Сиа убо вся благочестиваа царствия Греческое и Серпское, Басанское и Арбаназское и инии мнози грех ради наших Божиим поущением безбожнии Турци поплениша и в запушение положиша и покориша под свою власть, наша же Росиская земля Божию милостию и молитвами пречистыя Богородица и всех святых чудотворец растет и младает и возвышается, ейже, Христе милостивый, даждь расти и младаети и разширятся и до скончания века» [35, с. 439—440].

На этой ноте и заканчивается Хронограф в редакции 1512 г. Таким образом Хронограф как бы иллюстрирует идею инока Филофея «Москва — III Рим», основополагающую для исторической литературы рассматриваемого периода. А. А. Шахматов находил вероятным, что Хронограф 1512 г. был составлен самим старцем псковского Елизарова монастыря Филофеем [36]. Новейший исследователь концепции «Москва — III Рим» Дм. Стремоухов [40] отвергает эту гипотезу на том основании, что настроения Хронографа противоречат содержанию идей Филофея. В Хронографе, в плаче о гибели Византии, высказана надежда на освобождение великого Царьграда русскими. Вера в возрождение мирового града противоречит мысли Филофея о переходе мирового центра в Россию. Концепцию Филофея исследователь возводит к европейским имперским идеям, пророчества Хронографа — к восточным, церковным. Для нас весьма ценно это обозначение противоречивых начал, заключенных в образе «Москва — III Рим». Эти начала совмещены уже внутри Хронографа 1512 г., поскольку здесь, вслед за пророчеством об освобождении Константинополя следует прославление России как единственного и последнего Рима.

Мы обойдем здесь проблемы и научные споры, связанные с политической почвой, происхождением и функцией идеи «Москва — III Рим» в государственной жизни XVI в. Для нас важна структурная особенность концепции — ее риторичность.

Образ трех царств, как показал Дм. Стремоухов, восходит к ветхозаветной книге Ездры. Это три головы орла, знаменующие окончание мира. Три царства связываются в тройной параллелизм. Отождествление трех царств опирается не столько на опытные наблюдения или логические выводы, сколько на особую культуру мысли, привыкшей оперировать параллельными конструкциями. Смена трех царств — это не развитие во времени, а утроение одного знака. Судьба Рима — последнего из четырех мировых царств — утроена ради полноты ритмического впечатления перед финалом.

Пространное изложение идеи «Москва — III Рим» в посланиях Филофея (или, как считает А. Л. Гольдберг, его последо-

вателей [3, 4]) дано через апокалиптический образ Жены, облеченной в солнце. Жена (по толкованию — церковь, благочестие) бежит в пустыню, спасаясь от змей. Действие в Апокалипсисе обычно неоднократно. Оно или дробится на символическое число частей или повторяется. И в этом случае Жена облеченная в солнце трижды подвергается нападению дракона. Дважды она убегает в пустыню, в третий раз выпущенную на нее драконом реку поглощает земля.

У Филофея: «И даны быша жене обе криле великаго орла, да бежит в пустыню в место свое...» [17, с. 62]. (Толкование) «В новый же Рим бежа еже есть Константин град. но ни тамо покоя обрет» [с. 62]. «. И паки в третий Рим бежа, иже есть в новую великую Русию» [с. 63].

Поначалу русские книжники при интерпретации судеб благочестия в России придерживались буквы Апокалипсиса: благочестие под угрозой, священство погрязло во грехе, но есть силы — это прежде всего государь, к которому обращается Филофей, — способные остановить бедствие.

В дальнейшем общезсхатологический заряд концепции и ритмическая инерция в ней заставляют уравнивать третий член параллелизма с предыдущим. У старообрядцев, в «Винограде Российском» Семена Денисова, концепция получает свое завершение. По «Винограду», дьявол-змей, поглотив поочередно Запад и Восток, обрушился на Россию. Догматы, предания, законы — «вся в свое всепожирательное и бездонное поглоти чрево» [5, введение, без пагинации].

Структура третьего члена в параллелизме беспокоит умы русских книжников весь рассматриваемый период. По законам риторического текста эта структура должна воспроизводить предыдущую возможно полнее. Отсюда необыкновенная власть над русской исторической мыслью того времени повести о падении Царьграда. Ее влиянию нисколько не мешает высказанная в ней надежда на освобождение Царьграда. В ней ничего нет, что бы указывало на перемещение III Рима в Москву. Однако она важна, поскольку описывает 2-й член параллелизма.

Эта повесть предпосылается всем публицистическим рассуждениям Ивана Пересветова. Практические проблемы усовершенствования методов управления, усиления власти, решаемые Пересветовым на фоне истории гибели второго царства, повышаются в статусе, становятся проблемами предупреждения третьей и последней гибели. Этим обусловлен специальный стиль Пересветова, имевший потом довольно широкое распространение: речь лексически почти деловая организуется по композиционным принципам риторики. Повышена структурность, и тем самым необычайно поднят самый тон рассуждений Пересветова. «Который воинник лют будет против недруга госу-

дерева смертною игрою играти, и крепко будет за веру христьянскую стояти, и о таковом воинником имена возвышати и сердца им веселити, и жалованья им из казны своя государевы прибавливати...» [22, с. 71].

Общее повышение тона в словесности — «грамование и звяцание» Макарьевской эпохи по насмешливому определению А. С. Орлова [19, с. 11] — имело почти магическое значение. Им не только заявлялось, но и утверждалось, укреплялось благочестие и государственное величие России, т. е. продлевался срок существования третьего царства.

«Степенная книга царского родословия» посвящена утверждению благоверия русских властителей и владык как вневременной константы. В. О. Ключевский определил «Степенную книгу» как летописное изложение с первыми проблесками исторической критики [11, с. 188]. Исследователь «Степенной» П. Г. Васенко считал, что она была торжественной книгой, предназначенной для чтения в торжественных случаях [1, с. 231]. По отношению к историческому тексту XVI в. эти мнения, на первый взгляд противоположные, оказываются тождественными.

Здесь, как и в Хронографе, но в большей мере, риторика вторгается в летописное повествование и организует его. Летописные источники и риторика не образуют еще полного единства [см. 15]. Лишь некоторые жития отредактированы и превращены в торжественные слова, по возможности не событийные. Риторика господствует в обобщающих рассуждениях и в самой композиции «Степенной». Сказания о властителях образуют цепь элементов, отождествляемых функционально и тяготеющих к формальному сходству, как бы выстраиваются в парадигму. Смысл парадигмы — извечность, неизменность благочестия на Руси, вневременность Руси как царства благочестия. III Рим, застыв в своем величии, стремится забыть о конце. Витийство здесь ведет борьбу с историей и пытается затормозить ее. В этом диалоге с историей, видимо, и заключается историчность «Степенной книги».

Еще более глубокие возможности витийства находят реализацию в «Казанской истории».

Зависимость «Казанской истории» от витийственных образцов часто представляется как рабство, нарушившее цельность стиля и даже исказившее первоначальные авторские намерения. По-видимому, читатели XVI—XVII вв. не усматривали в «Казанской истории» распада и несоответствий. Число списков, владельческие надписи свидетельствуют об исключительной любви читателей к этому произведению [см. 14].

Обстоятельный анализ «Казанской истории» мог бы показать, что автор не подчинялся традиции, а питался ею. Сопоставляя текст «Казанской истории» с первоисточниками, на-

пример, с троицкими повествованиями о взятии Казани [о них см.: 18, 2], обнаружим последовательную интенсификацию риторических приемов, совершенствование звуковой организации текста. Витийство было для автора «Казанской истории» живой силой, необходимой для построения сложных и своеобразных идей. Опуская здесь подробный разбор, коснемся лишь общей связи «Казанской истории» с концепцией «Москва — III Рим.»

«Казанская история» строится на фоне повести о взятии Царьграда Нестора-Искандера и плача о гибели Царьграда из Хронографа 1512 г. и взаимодействует с ними. Характерно, что высокая витийственность повести Нестора-Искандера кажется недостаточной автору «истории» [см. 19, с. 10]. Заимствуя фрагменты повести, «история» еще более повышает исходную торжественность, напряженность тона. Автор «истории» мыслит гибель Византии в том новом символично-риторическом контексте, которого не мог еще вполне иметь в виду сам Нестор-Искандер, описавший падение мирового града.

Ср. повесть о падении Царьграда: «От пушечного бо и пищального стуку и от зуку звоннаго и от гласа вопли и кричания от обоих людей и от трескоты оружия: яко молния бо блистааху от обоих оружия, также и от плача и рыдания градцких людей и жен и детей...».

Казанская история: «И от пушечного, и от пищального гремяния, и от многооружного крешетания и звяцания, и от плача, рыдания градцких людей, жен и детей, и от великого кричания, и вопля, и свистания и обои вои ржания, и топата конского, яко великий гром и страшен звук далече на Руских пределах за 300 верст слышася.» (Связь фрагментов установлена Г. З. Кунцевичем [14, с. 511—512].)

История Казанского взятия связана и с образом падения мирового царства, и с идеей перенесения его на Русь. Здесь одновременно гибнет мировой град и гибель его горестно оплакивается автором, и утверждается мировой град в торжестве благоверных христиан, освободивших город от мусульманства. Не всякий момент казанского взятия имеет формальные соответствия в повести о падении Царьграда, но любой момент понимается в параллели с историей падения Царьграда (отсюда скорбь о казанцах) и одновременно в связи с мыслью об его освобождении (отсюда — прославление освободителей — русских). Освобождение II града осуществляется внутри III града. Гибель Казани есть гибель Византии под ударами врага, освобождение Казани — освобождение Византии от мусульман. Отсюда — последовательно проводимая противоречивость в изображении столкнувшихся сторон.

В «Казанской истории» получает свою полную реализацию антипрагматическая и вневременная сущность исторических идей рассматриваемого периода. Вот фрагмент из «Казанской

истории», объединяющий в себе и идею древности русского благочестия, помраченного татарами и вновь воссиявшего, и образ III Рима с сопутствующей ему историей гибели II Рима. Все это предпослано истории казанского взятия, понимаемого символически, как освобождение града, и увенчано ключевой цитатой из Хронографа 1512 г. (ее выделяем курсивом), повышающей значение всего высказанного: «И тогда (после запустения Золотой Орды — М. П.) великая наша Руская земля освободится от ярма и покорения бусурманского, и начат обновлятися, яко от зимы на тихую весну прелагати ся. И взыде паки на преднее свое величество и благочестие, и доброту, яко же при велицем князи первом Владимире православном. *Ей же премудрый царю Христе даждь расти, яко младенцу, и величатися, и расширяться, и всюде пребывати в муже совершенне, и до славнаго своего втораго пришествия, и до скончания века сего.* И возсия ныне стольный и преславный град Москва, яко второй Киев, не устремлюжеса и не буду виновен нарещи того, — и третий новый великий Рим, провозсиявший в последняя лета, яко великое солнце в велицей нашей Руской земли...» [10, с. 57]. Множественность градов и распределенность их освобождений во времени — это данные во вне параллели к единой сущности.

Построения такого рода возможны, по-видимому, только в рамках риторического образа мысли, когда параллелизм господствует над нарратией, символическое тождество преодолевает временную и пространственную разобщенность. Таким образом, историческая мысль XVI в., базируясь на витийстве, питаясь его эмоциональным накалом и особой структурностью, рождает представления, которые с современных позиций кажутся немислимыми.

Риторичность стиля и образ «Москва — III Рим» связаны неразрывно, на какой бы стадии существования ни находился этот образ.

XVII век активизирует эсхатологические представления, ощущает гибель III Рима, уход благочестия.

Один из важнейших памятников, рожденных Смутным временем, — «Сказание» Авраамия Палицына. I часть «Сказания» — самостоятельное произведение, современное Смуте. Имея в виду эту часть, В. О. Ключевский назвал Авраамия историком-мыслителем [11, с. 189]. Стиль I части — архаизированное красноречие церковной проповеди. Круг идей обусловлен представлением о полном помрачении благочестия в России, о греховности «всего мира» (анализ риторических приемов «Сказания» см.: 41).

Риторическая установка пропадает, как только автор переходит ко второй части «Сказания», к истории обороны Троице-Сергиева монастыря. Здесь автор должен выйти за пределы

представления о гибели благочестия. История обороны, созданная после окончания Смуты, потребовала наррации. Вторая часть возвращается к летописному способу повествования. Текст вмещает разные по стилистической природе фрагменты, компилирует разного происхождения свидетельства. Текст композиционно открыт, он может включать и присоединять все новые эпизоды.

Подобную же композицию находим в «Истории Выговской пустыни», созданной Иваном Филипповым более чем через 100 лет в старообрядческой обители на Выгу [34]. Предыстория пустыни у Филиппова восходит к «Винограду Российскому». Семена Денисова — идеально риторическому произведению о гибели III Рима и о страданиях последних мучеников в последние дни мира. Филиппов то перелагает текст «Винограда», то воспроизводит его композицию (составляя перечень «гарей» — самосожжений и сожжений старообрядческих мучеников). Собственно история пустыни у Ивана Филиппова — компиляция со случайными риторическими вкраплениями, попавшими в текст в процессе компилирования, повествование летописного типа, не придерживающееся единого стиля. Витийство не может распространиться на эту часть при всей значительности Выговской риторской школы. Обороняющаяся Троицкая лавра и Выговская пустынь по представлению их летописцев — это корабли среди волн погибшего мира. Их описание находится и за пределами возможностей риторики, и за рамками концепции «Москва — III Рим». Их существование разрушает образ времени, свернувшегося в вечность, и требует наррации.

Примечания

- ¹ Цитаты даются с упрощенной орфографией.

Литература

1. *Васенко П. Г.* Книга степенная царского родословия и ее значение в древнерусской исторической письменности. Ч. I. Спб., 1904.
2. *Волкова Т. Ф.* «Казанская история» и троицкие литературные памятники о взятии Казани. — ТОДРЛ, 1983, XXXVII.
3. *Гольдберг А. Л.* Идея «Москва — Третий Рим» в цикле сочинений первой половины XVI в. — ТОДРЛ, 1983, XXXVII.
4. *Гольдберг А. Л.* Три послания Филофея. — ТОДРЛ, 1974, XXVII.
5. *Денисов Семен.* Виноград Российский или описание пострадавших в России за древлецерковное благочестие. М., 1906.
6. *Дуйчев Иван.* Летописца на Константин Манаси. София, 1963.
7. *Дуйчев Иван.* Миниатюрите на Манасиевата летопис. София, 1962.
8. *Еремин И. П.* Литература Древней Руси. М.—Л., 1966.
9. *Иов, патриарх.* Повесть о честнем житии царя и великого князя Феодора Ивановича всея Руси. ПСРЛ. Т. XIV. М., 1965.
10. *Казанская история.* М.—Л., 1954.

11. *Ключевский В. О.* Неопубликованные произведения. М., 1983.
12. Книга степенная царского родословия. — ПСРЛ: XXI. ч. I—II. Спб., 1908—1913.
13. *Колесов В. В.* К характеристике поэтического стиля Кирилла Туровского. — ТОДРЛ, 1981, XXXVI.
14. *Кунцевич Г. З.* История о Казанском царстве, или Казанский летописец; Опыт историко-литературного исследования. — Спб., 1905.
15. *Кусков В. В.* О некоторых особенностях стиля Степенной книги. — Учен. зап. Урал. ун-та, 1959, вып. 28.
16. *Лекомцева М. И.* К структуре текста у Климента Охридского (фигура эпанода и полиптотона). — Труды по знаковым системам. Тарту, т. XII, 1981.
17. *Малинин В.* Старец Елезарова монастыря Филофей и его послания. Киев, 1901.
18. *Насонов А. Н.* Новые источники по истории Казанского «взятия». — Археографический ежегодник за 1960 г. М., 1962.
19. *Орлов А. С.* О некоторых особенностях стиля великорусской исторической беллетристики XVI—XVII вв. Спб., 1909 (отт. из Изв. ОРЯС, 1908, т. XIII, кн. 4).
20. *Орлов А. С.* Хронограф и «Повесть о Казанском царстве». — В кн.: Сборник статей в честь А. И. Соболевского. Л., 1928.
21. Памятники древнерусской письменности, относящиеся к Смутному времени. 2-е изд. Спб., 1909.
22. *Пересветов Иван.* Сочинения. М.—Л., 1956.
23. *Перетц В. Н.* Историко-литературные исследования и материалы. Т. III. Спб., 1902.
24. *Платонов С. Ф.* Древнерусские сказания и повести о смутном времени XVII в. как исторический источник. Спб., 1913.
25. Повесть о приходе Стефана Батория на град Псков. М.—Л., 1952.
26. *Радченко Конст.* Религиозное и литературное движение в Болгарии в эпоху перед турецким завоеванием. Киев, 1898.
27. *Сазонова Л. И.* Древнерусская ритмическая проза XI—XIII вв. Л., 1973. Автореф. дис. канд.
28. Симеоновская летопись. — ПСРЛ. XVIII. Спб., 1913.
29. Сказание Авраамия Палицына. М.—Л., 1955.
30. *Смирнов И. П.* О системно-диахроническом подходе к древнерусской культуре (Ранний период) — Wiener Slawistische Almanach, Bd. IX 1982.
31. *Соболевский А.* Из истории русской литературы XVII века. — Библиограф, 1891, № 3—4.
32. *Творогов О. В.* Древне-русские хронографы. Л., 1975.
33. *Тимофеев Л. И.* Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958.
34. *Филлипов Иван.* История Выговской старообрядческой пустыни. Спб., 1962.
35. Хронограф редакции 1512 года. — ПСРЛ. Т. XXII, ч. I. Спб., 1911.
36. *Шахматов А. А.* Путешествие Н. Г. Мисюря Мунехина на Восток и Хронограф ред. 1512 г. — Изв. ОРЯС, т. IV, Спб., 1899.
37. *Яцимирский А. И.* Из истории славянской проповеди в Молдавии. Спб., 1906 (ПДП и И; CLXIII).
38. *Čizevsky Dm.* On Alliteration in ancien russian epic literature. — Russian epic studies. Philadelphia, 1949.
39. *Kurbiskij A. M.* Novyj Margarit / Hrsg. von J. Auerbach. Giessen, 1977.
40. *Strémooukhoff Dm.* Moscow the Third Rome: Sources of the Doctrine. — Speculum, 1953, vol. XXVIII, № 1.
41. *Плюханова М.* Символизация грамматических категорий в «Сказании» Авраамия Палицына. — Труды по знаковым системам. XXI.

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ ПО ПРОБЛЕМЕ «ЭМБЛЕМА—СИМВОЛ—МИФ В КУЛЬТУРЕ XVIII СТОЛЕТИЯ»

С. Г. Барсуков, М. Ф. Гришакова, Е. Г. Григорьева, Л. О. Зайonc,
Ю. М. Лотман, Г. М. Пономарева, В. Ю. Митрошкин

В ряде предшествующих исследований¹ было установлено, что семиотический механизм культуры носит принципиально полигенетический и полифункциональный характер. В этом смысле семиотическое описание культуры неизбежно превращается в описание ее языков, столкновения разнообразных сфер семиозиса, многозначных текстов и механизмов порождения новых языков и новых текстов. Естественно возникает вопрос: почему и каким образом эта центробежная машина сохраняет единство, что обеспечивает различным сферам культуры взаимопонимание? Каковы те обручи, которые стягивают эту вавилонскую башню и не только не дают ей распасться, но и превращают ее в «семиотическую личность»?

Некоторым из авторов этой статьи уже приходилось отмечать, что такую роль играют метаязыки, самоописания культуры, различные нормативы, грамматики, кодирующие культуру как единое целое. Особенно существенны здесь механизмы, организующие коллективную память, реконструирующие прошлые состояния культуры как некоторое органическое целое. Объединителями культуры могут быть не только развернутые метатексты-грамматики, но и отдельные изолированные знаки, если они играют роль достаточно общих для всей культуры символов.

Опыты определения понятия «символ» могут составить целую библиотеку, включающую такие имена, как Аристотель, блаженный Августин, Климент Александрийский в начале и Ф. де Соссюр, Фрейд, Мукаржовский, Якобсон, Пирс, Шпет, Флоренский и ныне здравствующие наши современники Ц. Тодоров, Леви-Стросс и др., — в конце².

Под символом мы будем понимать знак, который обозначает такую обширную группу текстов (геср. понятий), что употребление его включает некоторый культурно-смысловой регистр,

большую культурно-смысловую область. Одновременно символ имеет и более узкое, часто вещественное значение. Например, имперский золотой орел может иметь значение «знак римского легиона» и, одновременно, включать смысловые регистры «римская слава», «идея империи», «Рим и традиция цезарианства» и др. Колебание между конкретно-вещественным и собственно символическим пониманием и принципиальная многозначность этого второго делают смысл символа колеблющимся. Он всегда — не обозначение некоторого определенного содержания, а указание на смысловое поле, на определенную культурную традицию, на некоторую область общей всем памяти. В этой последней функции он, будучи неопределенным, всем понятен («всем» в пределах носителей той памяти, к которой он апеллирует). Таким образом, символы можно рассматривать как сигналы общей культурной памяти данного коллектива. В этом смысле можно согласиться с мнением Пирса о наличии в символе признаков индекса — отношения смежности с определенной сферой значений. Что же касается часто упоминаемого убеждения об обязательности для символа иконического элемента³, делающего выражение в определенных отношениях подобным содержанию, то признак этот следует считать часто встречающимся, но факультативным. Доказательством этому служит исключительно частое использование в истории культуры собственных имен в качестве символов. Имена: Брут, Цезарь, Нерон и им подобные — играют исключительно активную роль в символике Великой французской революции. Когда Андрей Болконский говорит в «Войне и мире» о «своем Тулоне», то перед нами географическое название, играющее роль символа, хотя ни о каком иконическом соответствии здесь говорить нельзя.

Символы обладают способностью организовывать аморфный, с семиотической точки зрения, материал, превращая его в текст. Когда Пушкин пишет об Александре I: «Вот Кесарь — где же Брут?»⁴, он эпизод из римской истории превращает в символ, пользуясь которым как кодом, он организует современность, приписывает ей определенный смысл.

Если символ разрастается настолько, что приобретает сюжет, мы определяем его как миф. Как и символ, миф, с одной стороны, организует коллективную память (особенно в дописьменную эпоху), а, с другой, играет активную роль в процессе семиотизации опыта. В этом смысле мы можем сказать, что вся римская история в эпоху Просвещения XVIII в. и французской революции играла роль такого символа-мифа. Точно так же после Ницше произошла мифологизация Ренессанса и вторичная мифологизация (уже в совершенно ином духе) античности.

Следует отметить, что, хотя периодически складываются

культуры, ориентированные на символизацию и эксплицирующие свою мифологию, символика, как и стремление к самоописаниям, присуща любым культурам, в том числе и тем, которые сами осмыслиют себя как «прозаические». Орден и чин такие же символы для гоголевской эпохи, как ампирный орнамент для наполеоновской. Они в равной мере семиотицизируют окружающий материал и в равной мере обнаруживают свою мифогенность.

Особенностью символов является их культурная устойчивость: они проявляют способность, трансформируя свои значения, пронизывать сменяющие друг друга культурные эпохи, теряя и вновь обретая культурную активность.

Таким образом, в нашем понимании символ принадлежит общему языку культуры эпохи или группы эпох. Символы «Брут» или «меч Катона» для европейской культуры XVIII в., символ «крест» для христианской культуры могут быть высказаны словами, воплощены в рисунке, архитектурном орнаменте, скульптуре, продемонстрированы в театральном действии или театрализованных ритуалах, выражены стихами или прозой, но сами они лежат по ту сторону этого выражения. Будучи выражены в определенной материальной структуре, они превращаются в эмблематические элементы. Символ — это значение эмблематического элемента. *Эмблематический элемент* — всегда элемент определенного символического текста. Группа эмблематических элементов, образующих некоторую символическую фразу, определяется как *эмблема*. Эмблема всегда имеет характер высказывания. Поэтому эмблема, всегда связанная с определенной системой выражения, может быть определена как высказывание на символическом языке. При этом для эмблемы характерно одновременное использование изобразительного (графического) и словесного текста. Традиционная форма эмблемы, состоящая из некоторого символического рисунка и символического же словесного «девиза», образует сложную систему смысловых отношений. Поскольку отношения эти могут иметь сознательно затрудненный характер, приближаясь к поэтике загадки⁵, способность отгадать которую свидетельствует о посвященности в некоторый эзотерический коллектив, возникает необходимость в третьем тексте — тоже словесном — в «легенде», поясняющей символический смысл текстов и дающей ключ для смыслового соотнесения рисунка и слова.

Для определения смыслового содержания и культурной функции символов необходимо остановиться еще на одном аспекте. Все символы могут быть, в определенном отношении, разделены на простые и сложные. Простыми символами мы будем называть такие, план выражения которых имеет характер элементарных геометрических форм [и, следовательно, графическую природу], основных цветовых оппозиций и т. п. П. А.

Флоренский выделил 18 таких символов: точка, вертикальная линия, наклонная линия, горизонтальная линия⁶, их пересечения, угол, треугольник, четырехугольник, крест, пятиугольник, шестиугольник, семиугольник, восьмиугольник, круг (окружность), диск (поверхность круга), сфера, яйцо, волюта⁷. К сложным будут относиться такие, как амур, лавровый венок (или лавр вообще), змея, Эйфелева башня или Медный всадник. Первые имеют глубоко архаический характер, хотя и сохраняют свою культурную активность на всем протяжении истории человечества, вторые создаются в различные эпохи документированной истории. В. Тэрнер отметил интересный факт: в то время как простые символы обладают сложной многоплановостью и многозначностью содержания, т. е. сложные, как правило, имеют более определенные и однолинейные значения. «В сложных символических формах, например в статуях или святилищах, содержится простое значение, в то время как простые формы, например знаки, нарисованные белой или красной глиной, могут быть в высшей степени многозначными⁸ почти в любой ритуальной ситуации, в которой они используются. Простая формула, представляющая определенный цвет, очертание, текстуру или контраст (...) может буквально или метафизически связать большой ряд явлений и понятий. В противоположность этому, сложная форма — на уровне чувственного восприятия — уже проведена через множество контрастов, и это сужает и ограничивает ее миссию. Вероятно, поэтому великие религиозные символические формы, такие, как крест, лотос, полумесяц, ковчег и т. п., сравнительно просты, хотя их *significata* составляют целые теологические системы и контролируют литургические и архитектурные структуры чрезвычайной сложности. Можно почти наверняка предположить, что чем сложнее ритуал (много символов, сложные формы), тем более частной, локальной и социально структурированной предстает его миссия; чем ритуал проще (мало символов, простые формы), тем более универсальна его миссия»⁹.

Историк культуры XVIII в., чем бы он ни занимался: придворным этикетом, королевским балетом, функцией античной символики в театре или празднествами в честь Разума в Париже 1793 г. — будет иметь дело с символикой, ритуалистикой и мифологией, построенной, в основном, на сложных формах, что будет сильно влиять на их прагматический аспект. В этом смысле наблюдение В. Тэрнера имеет большое значение. Тенденция к однолинейности будет в крайних формах реализовываться в аллегориях, где одному выражению соответствует одно строго фиксированное содержание. Столкновение между символикой и ритуалистикой Века Просвещения и романтизма, в значительной мере, будет строиться на противопоставлении сложных и, следовательно, однолинейных символов классицизм-

ма и Просвещения, которые в силу этого легко превращались в язык публицистики и лозунгов, и получивших новую жизнь архаических «простых» символов с их областями значений, охватывающими целые сферы культурного и индивидуального опыта, емкими и диффузными.

Охарактеризованные выше идеи составляют основу теории, опираясь на которую группа семиотики культуры Лаборатории истории и семиотики Тартуского государственного университета приступила к изучению системы символов в культуре XVIII в. (в основном на русском материале, но в перспективе общеевропейского контекста). XVIII в. был избран не случайно. Весь дух культуры XVIII в. был ориентирован не только на Разум, но и на здравый смысл, *bon sens*, с позиций которого символика и ритуалистика предшествующих эпох ассоциировались с предрассудками и той «темнотой», которую призвано сменить Просвещение. Век Просвещения, отменяя чужую символику, полагал, что он отменяет символику вообще. Более того, он, требуя «естественности», объявлял войну знакам как таковым. Казалось бы, в культуре, построенной на подобных принципах, символика, ритуалистика и мифология не должны иметь места. Тем более интересно, что переменялись ассортимент символов, во многом изменились их функции, но символика как одна из форм организации культурного опыта не только не исчезла, а получила новое развитие. Рационалистический аллегоризм был лишь одним из ее полюсов. На другом полюсе возникали сложные символы и действенные ритуалы. Если аллегорический текст дешифруется аудиторией безо всякого эмоционального напряжения и представляет собой семантическую игру, то символические ритуалы с их многозначностью, напряжением и одновременностью накала массовых эмоций (ритуалы казней, празднеств, в определенной степени и маневров и сражений, уличных шествий и пр.) связаны были со стрессовой прагматикой. В. Тэрнер в уже цитированной работе писал: «Ритуал — это не просто концентрация референтов, сведений о ценностях и нормах; это и не обыкновенный набор практических указаний и символических парадигм для повседневного поведения <...> Это еще и сплав сил, которые считаются присущими людям, предметам, отношениям, эпизодам и повествованиям, представленным ритуальными символами. Это мобилизация энергий»¹⁰.

Аналогичный мобилизационный характер имели, например, парижские ритуалы 1790-х гг. И если аллегорические фигуры амуров и нимф вряд ли вызывали у аудитории эмоциональное напряжение, то совсем иным было восприятие той символики, которую Белинский назвал «римской помпой» французской революции¹¹.

Для анализа соотношения языка символов и языка «здорового

смысла» в последней трети XVIII — нач. XIX вв. исключительный интерес представляет памятник, который и был избран для первого опыта работы группы. Речь идет о весьма своеобразном тексте.

В конце XVIII — нач. XIX вв. Державин в сотрудничестве с кружком друзей: Львовым, Капнистом, Олениным — разработал программу иллюстраций к стихотворениям Державина. Рисунки были выполнены самим Олениным, Егоровым, Ивановым и, частично, Тончи. То, что эти иллюстрации не были для Державина чем-то внешним, необязательным дополнением к его поэзии, а составляли с нею органическое целое, отметил еще первый (и единственный) их исследователь Ф. И. Буслаев: «Они были для поэта существенною частью его поэтического творчества, дополнением созданных им идеалов, необходимым комментарием к его чувствованиям и мечтаниям»¹². Каждая иллюстрация состоит из начальной виньетки, представляющей более или менее развернутую композицию, и заключительной, как правило, более лаконичной. Слитость текста стихотворения и виньетки проявляется в композиции, несущей отчетливые следы влияния эмблемы: заглавие стихотворения, как правило, включено в рисунок, так что оно может толковаться и как словесный элемент виньетки, и как девиз эмблемы. Соотношение графического и словесного текста также имеет обычный для эмблемы «сдвинутый» характер. Оленин и Львов так характеризовали соотношение этих частей текста: «Изограф однако не повторяет автора, и не то же представляет в лицах первый, что второй написал в стихах. Сие повторение, довольно впрочем обычное, казалось ему плеоназмом, почему и старался художник домолвить то, что словами стихотворец *не мог или не хотел сказать* (курс. Оленина)»¹³. Львов: «Так как формы живописи и поэзии различны», «живописец домолвил карандашом то, чего в стихах не доставало»¹⁴.

В работах о Державине стало общим местом говорить о бытовой реальности и живописности его поэзии и противопоставлять ее иносказаниям и символам поэзии его времени. «Державин признает живописную реальность в качестве полноценного предмета искусства. Современники Державина с их привычкой к художественному иносказанию могли бы сетовать, что чистый смысл, чистая философия в его стихотворениях испорчены чересчур наглядными картинками»¹⁵.

Тем более интересно, что, иллюстрируя свои стихотворения, Державин систематически переводил изобразительное слово на язык символической графики. За исключением лишь единичных иллюстраций (случаи исключений интересны, и в дальнейшем их следует сделать предметом специального рассмотрения) все графические тексты имеют символично-эмблематический характер. В сознании поэта активно сосуществовали *два* языка,

и иллюстрированные тексты — своеобразные билингвы. Если к этому добавить, что почти ко всем рисункам имеются еще и прозаические изъяснения Державина, то ценность этого своеобразного источника для изучения символического языка эпохи делается очевидной.



Рис. 1.

Неполное совпадение текстов стихотворения, программы и рисунка создает емкое смысловое пространство. К этому надо добавить, что определенная игра символами может возникать между заглавными рисунками и заключительными виньетками. При этом отчетливо выявляется одна особенность: если категории графического пространства (верх—низ; правое—левое, центр—периферия, ср. также Символяриум Флоренского) принадлежат, по определению Тэрнера, к «простым» символам, а такие, как «ангел», «амур», «Паллада» и др. — к сложным, то обнаруживается, что перемещение сложных символов в символическом пространстве может менять их семантику на противоположную.

Так, например, к стихотворению Державина «Успокоенное неверие» в графическом субтексте даны два рисунка: заглавный и заключительный. Первый состоит из следующих элементов: бурное море, занимающее все пространство рисунка, в левом нижнем углу возвышается скала, за которую цепляется обнаженный мужчина с лицом, обращенным в противоположную (правую) сторону. Справа в море виден корабль. В правом верхнем углу — фигура ангела, поднимающего чашу навстречу диагонально падающему из правого верхнего угла лучу.



Рис. 2.

Смысл графического текста раскрывается державинской программой. «Человек, над бездной висящий, изображает Неверие, колеблющееся в мыслях своих; крутая скала — убежище его — уподобление пустых систем, к которым прибегает Неверие. Ангел веры показывает ему путь к спасению, к которому Неверие обращает свой взор при последнем уже часе погибели своей». Корабль — обычное эмблематическое изображение Надежды (ср. «корабль, надежды несущий» в «Осмнадцатом столетии» Радищева).

Заключительная виньетка, фактически, состоит из тех же элементов, но, перенесенная в правую часть рисунка, скала из символа ложных систем становится обозначением неколебимости веры. Фигура мужчины трансформируется в ребенка («телесный» человек заменяется «духовным»). Падение со скалы заменяется подъемом на скалу. Ангел-ребенок в первом рисунке трансформируется в женскую фигуру ангела с чашей (символ Веры). Получается двойная трансформация:

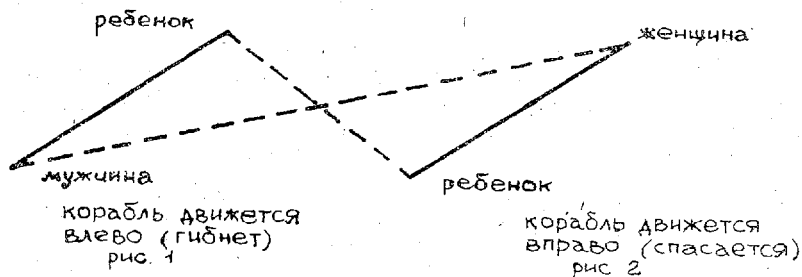


Рис. 3.

Корабль в первом рисунке терпит бедствие — символ погибающей надежды, во втором (в сочетании с якорем, расположенным по «диагонали спасения») — символизирует надежду на спасение.

Проведенный краткий анализ показывает, что текст, который невнимательному наблюдателю может показаться плоской однозначной аллегорией, раскрывается как многоплановый символ со сложной игрой семантических элементов.

Даже предварительное знакомство с материалом убеждает в том, что понимание ни литературы XVIII в., ни культуры этой эпохи в целом невозможно без тщательного описания всего кода символов. Работа над указанным выше памятником державинской поэзии мыслится как первый шаг в этом направлении.

Примечания

¹ Лотман Ю. М. Асимметрия и диалог. — Учен. зап. Тарт. ун-та, 1983, вып. 635 (Тр. по знаковым системам, т. XVI); *его же*. О семиосфере. — Учен. зап. Тарт. ун-та, 1984, вып. 641 (Тр. по знаковым системам, т. XVII) и др.

² См. итоговые обзоры: статьи «Символ» С. С. Аверинцева в КЛЭ, т. 6, с. 826—831 и А. Ф. Лосева в Философск. энциклопедии, т. 5, с. 10—11; там же основная литература вопроса. Кроме того, см.: *Todorov Tzvetan. Théories du symbole.* — Paris, éd. du Seuil, 1977; *Todorov Tzvetan. Symbolisme et interprétation.* — Paris, éd. du Seuil, 1978; *Greimas A. J., Courtès J. Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage.* — Paris, éd. Hachette, 1979, p. 373—374; Литературу по эмблематике см.: *Hekscher W. S., Bunker C. F. Bibliographie zur Emblemik.* — In: *Renaissance Quaterly*, 1970, № 23; *Emblemata: Handb. zur Sinnbildkunst des 16. u. 17. Jh.* /von A. Schöne, A. Henkel. Stuttgart, 1967.

³ П. А. Флоренский считал даже возможным рассматривать графическую форму выражения как конструктивный признак символа. Задачей проектируемого «Symbolarium'a» он считал работу «по анализу символов как идеографических знаков (курс П. А. Флоренского), служащих для воспроизведения понятий, оставленных нам как наследие минувших культурных эпох» (Учен. зап. Тарт. ун-та 1971, вып. 284, с. 524 (Тр. по знаковым системам, т. V).

⁴ Пушкин. Полн. собр. соч. («большое академическое») в XVI т. — М.: Изд-во АН СССР, 1937—1949, т. II, кн. I, с. 311.

⁵ В этом отношении влияние поэтики эмблем ощущается в «Caprichos» Гоаи, где символические элементы графики сложно и порой загадочно неоднозначно сочетаются со словесными текстами-подписями.

⁶ Важно отметить, что в данном случае учитываются не только геометрические формы, но и их ориентация относительно зрителя.

⁷ Флоренский П. А., Цит. соч., с. 526. Флоренский ограничился геометрическими характеристиками простых символов, можно было бы выделить также цветовые, звуковые и т. п.

⁸ Рассуждения Тэрнера строятся на материале африканской культуры идебу, но имеют более общее значение.

⁹ Тэрнер В. Символ и ритуал. — М.: Наука, 1983, с. 39.

¹⁰ Тэрнер В. Цит. соч., с. 39—40.

¹¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. — М.: Изд-во АН СССР, 1956, т. XIII, с. 52.

¹² Буслаев Федор. Мои досуги. Собранные из периодических изданий мелкие сочинения. М., 1886, ч. II, с. 107.

¹³ Там же, с. 108.

¹⁴ Там же, с. 109.

¹⁵ Базанов В. Г. Оглядываясь на пройденный путь. — Сб. XVIII век, сборник 8. Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — нач. XIX века. Л., 1969, с. 21.

НЕСКОЛЬКО ДОПОЛНИТЕЛЬНЫХ ЗАМЕЧАНИЙ К ПРОБЛЕМЕ: «СИМВОЛ В КУЛЬТУРЕ»

З. Г. Минц

Принимая предложенное в предшествующей статье понимание символа, я хотела бы обратить внимание на некоторые особенности функционирования символов и систем символов в новейших культурах (на материале русской литературы конца XIX — нач. XX вв.).

Поскольку в предыдущей статье функции символа в культуре XVIII века связываются с общей теорией символа, представляется нужным внести некоторые уточнения. Историю символа можно представить себе как развертывание основных его качеств. Поэтому понять природу символа и «символического» в культуре, не учитывая их судеб в XIX—XX вв., невозможно. Именно в этих последних контекстах субстанциональные качества символа раскрываются не менее ярко, чем в архаических культурах, изучение которых до сих пор давало наиболее интересные данные о природе, структуре и функции символа.

Говоря о новейших культурах, необходимо подчеркнуть, что символ и символическое здесь — всегда лишь часть языка эпохи. Их функционирование возможно лишь в оппозиции: «символическое — несимволическое», причем части этой оппозиции то находятся — внутри данной культуры — в отношении дополнительного распределения, то сливаются, образуя многообразные гибридные формы. Ориентация на «символическое» и «несимволическое» может стать основой (или одной из основ) для конфронтации субкультур внутри данной культуры, а также оказаться важной составной частью механизма культурной эволюции (по Ю. Тынянову). Во всех названных случаях следует, кроме того, отличать внутреннюю ориентацию культуры на «символическое»/«несимволическое» от ее извне наблюдаемых структур. В интересующем нас аспекте особенно заметно различие между резкими, агрессивными внутрикультурными устремлениями к пансимволизму, символотворчеству или, напротив, к символоторчеству — и относительно стабильным, по-

сути, никогда не иссякающим набором символических компонентов культуры. Разумеется, внутренние устремления культур и их извне наблюдаемые признаки тесно связаны: первые во многом обуславливают увеличение или сокращение *symbolatium*'а данной культуры, усложнение или упрощение семантики и функции символа. Однако тенденции к символизации и десимволизации не симметричны. Символизация действительно способна создавать новые символы и системы символов — десимволизация не может (в рамках существования человеческой культуры) их уничтожить. Изгнанные из *данной* культуры символы и те или иные их значения в перспективе дальнейшей истории оказываются, как правило, лишь переведенными из разряда актуальных компонентов культуры в разряд потенциальных. По-видимому, «символическое» принадлежит к числу культурных универсалий.

Существенно и другое. Представляется, что любой (по крайней мере, всякий достаточно длинный) текст в новейших культурах может быть рассмотрен как конфигурация «символических» и «несимволических» компонентов. В зависимости от доминанты данного текста (и/или задачи его описания), одни из этих компонентов составят систему символических (несимволических) знаков на фоне их — соответственно — несимволических (символических) контекстов. «Знаки» и «фон» окажутся друг с другом в сложных отношениях разнообразных взаимовлияний, сближений и отталкиваний.

Для места «символического» в текстах той или иной культуры существенно, в частности, в какие комбинации и с какими «несимволическими» окружениями могут вступать символы (и их системы). Для культур, ориентированных на символизацию, характерной оказывается борьба за «право» вхождения символа в самые разнообразные (предельно — в любые) контексты.

В результате подобной экспансии, с одной стороны, возникает символическое «подсвечивание» несимволических частей текста, приводящее затем к разрастанию *symbolatium*'а. С другой стороны, чем в большее число контекстов могут входить символы, тем больше становятся парадигмы их значений: инерция (культура) восприятия символа такова, что он как бы сохраняет «память» о всех своих прежних *контекстных значениях*. Одновременно в такой ситуации в каждом отдельном случае выбор нужного значения знака становится все затрудненнее, а потому и смысл символа — все сложнее и «загадочнее» для аудитории.

В эпохи, не ориентированные на «символическое», соответственно происходит активизация несимволических компонентов в текстах культуры: из «фона» они переходят в разряд основных смыслообразователей текста, активно «гасящих» симболи-

ческие значения своих контекстов. Часть *symbolagium*'а, характеризовавшего язык предшествующей культуры, теперь как бы исчезает (до времени). Одновременно сокращается и число контекстов, в которые может входить тот или иной символ. Такие «бывшие символы», которые в языке данной культуры входят лишь в ограниченное число контекстов, актуализируют лишь незначительное число когда-то уже вложенных в них смыслов. Когда аудитория эпохи эти неактуализируемые смыслы забывает, символы превращаются либо в не-символические знаки, либо в аллегории. Первое происходило при возникновении, например, «физиологических очерков», второе — в 1880-х гг., в эпоху, предшествующую зарождению «нового искусства». С точки зрения судеб и природы символа в новейшей культуре этот последний период особенно интересен.

Прежде всего, для символизма (как западно-европейского, так — позже — и русского), включившего представление о символе в свое литературное самоназвание и художественную программу («О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы»), характерна *постоянная* художественно осознанная установка на создание символов (сб. «Символы» с авторским переводом из финала «Фауста»: «Все преходящее есть только символ»; три выпуска «Русских символистов», постоянно проводимая автором «О причинах упадка...» мысль об особой «сознательности» (авторрефлексивности) символистской поэтики и т. д.). Словарь символов, их сущность и функции в искусстве не только постоянно обсуждаются представителями направления, но и становятся предметом многочисленных художественных автометаописаний — то лирических (Блок: «Символ мой зна́ком отметить...», 1903), то гротескных (II симфония А. Белого, «Балаганчик» и т. д.). Характерная для символизма металитературность, поэтика цитат создают и то, что можно назвать *метасимволами* и *метасимволичностью*, — значительный пласт символов, описывающих символы, символические системы («мифы»), носителей символического поведения и аспекты «символического».

Новизна функций символа, заметная уже в творчестве ряда «старших символистов» 1890-х гг., отнюдь не означала, однако (как это можно было бы предположить), яркой оригинальности «декадентского» словаря символов. Напротив, их — на первых порах даже не очень богатый — *symbolagium* включал в себя отчасти — широко используемые образы различных символически ориентированных культур мира, «синтетически» объединяемых в произведениях «нового искусства», отчасти — символически интерпретируемые фрагменты реалистических текстов русского XIX века, отчасти же — лексику и фразеологию той самой во многом эпигонской поэтической культуры 1880-х гг.

(в частности — народнической), которую «декаденты» подвергли резкой критике.

Два последних источника словаря символов «нового искусства» особенно любопытны. Они не только лишний раз подтверждают мысль о потенциальной символичности «не-символически» ориентированных культур, но и свидетельствуют о возможности свободного передвижения одних и тех же знаковых образований по линии: «не-символ» — аллегория — символ. Так, предсимволистская поэтическая культура подразумевала один круг значений образа «заря» для пейзажной лирики, другой — для интимной, третий — для политической. В первом случае значение образа сближалось со словарным, во втором и третьем оказывалось аллегорически двуплановым (один план принадлежал естественному языку, другой — словарию жанра). Символистская поэзия конца XIX — начала XX вв. включила этот образ в огромное число е д и н ы х по своей принадлежности «новому искусству» (стирающему жанровые различия) и вместе с тем разнообразных контекстов. Пройдя через эти контексты и сохранив — в рамках символистской культуры — память о них, образ «зари» вобрал в себя столь многие философские, мистические, фольклорно-мифологические, социальные, психологические, космологические и др. смыслы, что значения его теперь в каждом отдельном случае могли восприниматься как «бесконечные». Столь же «безгранично» расширил свое значение и распространенный в народнической и околонароднической поэзии сюжет «спящей красавицы», превращенный из социально-утопической аллегории грядущего возрождения России в символистский миф о спасении мира Красотой, который сохранил и социально-утопический пласт значений, но «подключил» к нему и мистико-эсхатологические, и панэстетические, и национально-фольклорные смыслы, и «память» о рыцарской сказке, о «Страшной мести», о «Хозяйке» Достоевского и многое, многое другое.

Разумеется, такой полисемантизм был следствием не только возникновения описанных выше сложных интертекстуальных структур — безусловно, достаточно нестойких, зыбких. Не меньшую (а порой и большую, ибо — опережающую) роль играла отмеченная выше установка на символизм воспринимаемого.

Таким образом, аудитория «нового искусства» должна была учиться прочтению новых текстов не только из них самих, но и от некоторых внетекстовых стимулов. К тому же (в отличие от ситуации в архаических символических культурах) аудитория эта должна была преодолеть инерцию восприятия текста в не-символически ориентированном, сменившем романтизм искусстве XIX в., вернее — сделать выбор между двумя подходами к искусству (и миру) или, по крайней мере, научиться

их различать. Все это стимулировало возникновение многочисленных систем *сигналов* «декадентской» культуры, находящихся вне словесных (музыкальных, изобразительных и т. д.) текстов «нового искусства», хотя и образующих вместе с ними — путем некоего «коллажа» — единое целое: самое эту культуру. Такими сигналами стали и хорошо известная экстравагантность поведения адептов «нового искусства» («декадентского» — у Ал. Добролюбова, «символистского» — у московских «аргонавтов» и т. д.), и поэтика необычных заглавий и оформления символистских изданий, и многое другое. Все эти знаки «новой культуры», действительно, были ранее всего замечены и читающей публикой, и критикой и быстро сформировали как энтузиастов, так и — в значительной большей степени — хулителей «упадка». Достаточно изучены они и в современной исследовательской литературе. Обычно их выводят из идейных посылок «нового искусства» — процедура, вполне допустимая и многое проясняющая в символизме. Но интереснее, кажется, другая сторона рассматриваемого явления. Возникновение символически ориентированных текстов само по себе как бы «потребовало», стимулировало попытки возродить целостную ситуацию архаического восприятия искусства с художником-«магом» или «теургом», «шаманом», а позже, в годы первой русской революции, — с идеей театра-мистерии, народа — «хора» и художника — «мистагога». По-видимому, в символе заключена память не только о его значениях, но и о его исконном целостном бытии, о его культурной функции¹.

Но, разумеется, история русского символизма шла и более обычными для культуры новейшего времени путями. Усилия критиков (в первую очередь — символистов «Северного вестника»), художественные произведения 1890-х гг., которые не только раскрывали свой собственный поэтический мир как символический, но и играли роль своеобразной «кладовой» символов, — все это к концу десятилетия «завело механизм» символообразования и символовосприятия².

Начинается активный процесс (ре)символизации, восприятия самого разного типа культур как символических, самых разнообразных знаков — как символов. Особенно любопытна выявившаяся в 1890-х гг. мифогенность импрессионистических образов, которые, казалось бы, были противоположны символам сведенностью их значений к выражению «мгновенности» впечатлений и душевных состояний поэтического «я». Однако в становлении символистски ориентированной культуры импрессионистические образы сыграли двоякую роль. С одной стороны, они разрушают стандартные контексты употребления поэтического слова. Слово, свободно входящее во многие контексты (запрещенные как канонами поэзии 1880-х гг., так и нормами естественного языка), — это потенциальный символ,

накопитель памяти о своих разнообразных контекстных значениях. С другой стороны, импрессионистический образ, с его направленностью на выражение ощущений, способствовал возрождению «простых символов»³, связанных с восприятием пространства, цвета, звука и т. д.

Для символистов 1900-х гг. такие символы будут в известной мере противостоять символам-культурам и мифологемам своей как бы непосредственной обращенностью к миру «живых» ощущений, психологии. Вместе с тем, значение этих знаков еще труднее поддается рациональному истолкованию, что обеспечивает их высокую ценность с позиций «нового искусства», а одновременно и сохраняет очевидную связь с архаическим символизмом.

С точки зрения рассматриваемой проблематики существенно, что «младшие символисты», стремившиеся к «сверхлогическому», но все же совершенно очевидному упорядочению системы знаков, в ряде своих текстов как бы «усекают» слишком широкое («расплывающееся») значение связанных с импрессионизмом «простых» символов. Так, большинство пространственных, звуко- и цветообразов у Чехова, по сути дела, значительно «символичнее», чем у символистов, т. к. допускает большее число равно мотивированных истолкований. «Младшие» символисты, широко используя эти чеховские образы, одновременно стремились к их включению в значительно более разнообразные контексты (например, мистические). Подобное стремление отражает существенную особенность символа как такового: он должен быть многозначным, должен ощущаться как «бездонно» таинственный, «многосмысленный» (В. Иванов), но, тем не менее, он не может включать в себя — функционируя в той или иной конкретной культуре — бесконечное число интерпретаций. Как вне оппозиции «символ» — «не-символ» символ не может существовать, так вне оппозиции «этот символ» — «другой символ» невозможно возникновение символических систем и символически ориентированных культур⁴.

Наконец последнее. Как сами символисты, так и исследователи направления рассматривают его в его индивидуальности и противопоставленности другим субкультурам эпохи. Такой подход, конечно, необходим. Но кажется нужным дополнить его другим — рассмотрением *всей* русской литературы конца XIX — начала XX в. как стремящейся — в разной степени, форме и по разным социокультурным причинам — к возрождению «символического». Тенденция эта лишь наиболее броско выразилась в творчестве и миропонимании символистов.

Примечания

¹ Так же объяснимо и сопровождавшее символизм на всем протяжении его жизни стремление к «синтезу искусств». Существовать одновременно во многих и разных «телесных» оболочках — характерный и тоже исконный признак символа, потребность его бытия, которую он, периодически возрождаясь в культуре, снова и снова стремится реализовать.

² Существенно различие процессов (ре)символизации и десимволизации в культуре. Для культурного «забывания» (временного сокращения) многопланности символического знака достаточно появления нескольких (в пределе — одного) «текстов-эталонов». Возрождение же символически ориентированных культур подразумевает значительно более сложный процесс художественного «обучения»: создания нового *symbolarium'a*, эволюции законов симвообразования, грамматики повествования на языке символов и т. д. Для того, чтобы художник смог свободно заговорить на языке символов, необходимо было накопление по преимуществу «обучающих» этому языку текстов, хотя и достаточно «ускоренное».

³ См. выше, с. 87—88 наст. тома.

⁴ Сказанное как будто противоречит как природе, так и истории символа. Внутри символически ориентированных культур постоянно возникают стремления утвердить как универсальный трансформизм всех символов данной системы друг в друга, так и иерархическое складывание их в единый Символ высшего ранга (А. Белый). Однако при таком понимании символа на передний план выступает оппозиция уровней восприятия: если на высшем уровне «все, все — Одно», то на других (хотя бы и ценностно более низких, «полупрофанитических») система не может не строиться на различении входящих в нее компонентов, иначе она, в частности, не сможет функционировать «практически» (например, в практике обряда, ритуала).

О СЮЖЕТНОМ ПРОСТРАНСТВЕ РУССКОГО РОМАНА XIX СТОЛЕТИЯ

Ю. М. Лотман

Изучение сюжетной структуры романа в тех наиболее зрелых формах, которых этот жанр достиг в XIX веке, все еще находится в неудовлетворительном состоянии. Несмотря на большое число общих и частных работ, сюжет романа как особый семиотический механизм остается еще скорее областью отдельных счастливых наблюдений, чем структурно описанным объектом. Значительно продвинулось описание романа как многоголосной структуры и связанной с этим игры точками зрения, появился ряд работ, развивающих идеи М. М. Бахтина о хронотопе, определенные результаты дали опыты т. н. «мотивного анализа» (здесь отрицательную роль сыграло смещение у популяризаторов этой идеи мотива как теоретико-музыкального термина с мотивом в смысле А. Н. Веселовского). Весьма многообещающи работы по выяснению мифологической подпочвы романа, особенно под тем углом зрения, который был задан работами В. Н. Топорова.

Одновременно обескураживающе неудачными были попытки непосредственного перенесения на роман в его развитых формах методов, успешно применяющихся в работе с более простыми видами текстов. Так, опыты реализации на материале романа модели волшебной сказки В. Я. Проппа (и его последователей, пытавшихся, вопреки Проппу, придать его схеме, соответственно модифицированной, характер универсальной структуры нарративного текста) не дали ожидаемых результатов. Еще менее удачными оказались демонстрации модели «тема — приемы выразительности — текст». Представляющая собой перенесение модели «смысл-текст» на заведомо более сложный объект, модель эта воскрешает старинное риторическое представление о задачной «материи», которую ритор украшает по ограниченным, заранее заданным правилам. Представление о том, что «темы — «невъразительны» и «призваны фиксировать чистое содержание»¹, представляет тему как нечто вычленяемое и сохраняющее

свою семантику и вне данной структуры текста. Кроме того, ни в логической модели генерирования художественного текста, ни в реально-психологическом процессе творчества первичность темы как некоторого самодовлеющего сообщения ничем не доказана и скорее противоречит всему, что мы знаем в этой области, чем вытекает из него.

Принципиальная несводимость, в данном случае, сложных моделей к простым вытекает из глубоких различий их структуры. Структура волшебной сказки отличается простотой и устойчивостью. Она имеет «закрытый» характер и, если говорить не о генезисе, а о взаимодействии с внехудожественным миром на протяжении ее тысячелетнего бытования, предохранена от контактов. Этим определяется интернациональный характер волшебной сказки и то, что «все волшебные сказки однотипны по своему строению»². Если внесказочная реальность вторгается в ее текст («тут Иван стал в змея из нагана палить»), то она не проникает в инвариантную структуру ее сюжета. Эпизод этот все равно будет включаться в парадигму вариантов функции «бой» (по Проппу). Между тем очевидно, что в тексте романа XIX в. (или органически связанных с ним жанров, вроде драмы той же эпохи) картина совершенно иная. Смысл конфликта между режиссером, предлагающим, чтобы герой закололся кинжалом, и автором, который считает, что герой должен застрелиться, в «Театральном романе» Булгакова в том, что оружие меняет сюжет и его отношение к внесюжетной реальности: кинжал создает театрално-буафорскую ситуацию, револьвер вводит сцену в контакт с действительностью. Замена в том же романе револьвера садовой лейкой меняет жанр произведения. Приведем еще пример: в балладе Бюргера «Ленора» жених героини пал в войске Фридриха у стен Праги. Жуковский, трансформируя «Ленору» в «Людмилу», актуализировал сюжет, перенес место гибели жениха в район действий войны с Наполеоном 1807 г. (значимость этого переноса для читателей была отмечена Шевыревым³):

Близ Наревы дом мой тесный...
Там, в Литве, краю чужом...

Однако фольклоризм баллады проявляется в том, что при описании сюжета «мертвый жених» разница между «Ленорой» и «Людмилой» окажется нерелевантной. Обе баллады — варианты одного сюжета. Между тем, если представить себе роман в формах XIX в., то перенесение исторического места и времени неизбежно породило бы другой сюжет. В «Пиковой даме» между Лизаветой Ивановной и Томским происходит следующий диалог: «Кого это вы хотите представить? — тихо спросила Лизавета Ивановна. — Нарумова. Вы его знаете? — Нет! Он

военный, или статский? — Военный. — Инженер? — Нет, кавалерист. А почему вы думали, что он инженер?»⁴ Совершенно очевидно, что, если «номенклатура и атрибуты действующих лиц представляют собой переменные величины сказки», что позволяет В. Я. Проппу отграничить «вопрос о том, кто в сказке действует, от вопроса о действиях как таковых»⁵, то с героем-кавалеристом весь сюжет «Пиковой дамы» был бы невозможным. Таким образом, то, что А. Н. Веселовский назвал «современной повествовательной литературой с ее сложной сюжетностью и фотографическим воспроизведением действительности»⁶, находится в совершенно иных соотношениях с внетекстовой семиотикой культуры, чем относительно непроницаемые для нее фольклорные тексты.

Одновременно и внутренняя структура сюжетной организации современного романа (в дальнейшем мы будем говорить о романе лишь в рамках XIX столетия, не имея в виду ни ранних форм, ни трансформации этого жанра в XX веке, уже не оговаривая содержание термина «роман») отличается принципиально от канонов фольклорного нарративного текста. В последнем случае, говорить ли о сюжете, как сумме мотивов (Веселовский) или функций (Пропп), подразумевается строгая иерархическая замкнутость уровней. Роман свободно втягивает в себя разнообразные семиотические единицы — от семантики слов до семантики сложнейших культурных символов — и превращает игру их в факт сюжета. Отсюда кажется хаотическое многообразие сюжетов этого жанра, их несводимость к инвариантам. Однако эта пестрота иллюзорна: многообразие втягиваемого в текст культурно-семиотического материала, как увидим, компенсируется повышением моделирующей функции текста. В определенном смысле роман серьезнее сказки и теснее связан с внеэстетическими задачами.

Для того, чтобы стать сюжетной единицей, встречающийся в тексте элемент должен обладать «свободой действия», т. е. способностью входить с другими элементами в автоматически непредсказуемые комбинации. Естественно, это чаще всего происходит с персонажами, которые становятся в романе основными сюжетными единицами. Однако могут становиться участниками «сюжетной игры» и насыщенные символическими значениями «вещи» (например, шинель Акакия Акакиевича). Чаще всего последнее встречается в новелле и кинематографе, однако, возможно и в романе.

Вместе с тем не все персонажи являются в точном значении «действующими лицами». Они разделяются на субъекты и объекты действий. Сюжетная роль первых и вторых различна.

В связи со сказанным делается очевидно, что поэтика сюжета в романе — это, в значительной мере, поэтика героя, поскольку определенный тип героя связан с определенными же

сюжетами. Это особенно заметно в циклах повествовательных текстов (новелл, романов, кинофильмов) со сквозным героем. Очевидно, что участие Шерлока Холмса, Растиньяка или Шарло — Чарли Чаплина значительно детерминирует сюжет текста.

С точки зрения сказки функция «победа» может синонимически реализовываться тем, что враг «побеждается в открытом бою, он побеждается при состязании, он проигрывает в карты» и т. д. Однако в романе дуэль на пистолетах и за зеленым сукном рождает совершенно различные сюжеты. Если представить себе, чтобы Арбенин и Звездич в «Маскараде» или улан и казначей в «Тамбовской казначейше» стрелялись, как Онегин и Ленский, то перед нами были бы совершенно другие сюжеты. Таким образом, реализация сюжетного инварианта с помощью тех или иных элементов может в романе превратить текст в пародийный или столь существенно трансформировать сюжет, что он фактически отделится от инвариантного ствола и получит самостоятельное художественное бытие.

Это связано с тем, что элементы текста — наименования предметов, действие, имена персонажей и пр. — попадают в структуру данного сюжета, уже будучи отягчены предшествующей социально-культурной и литературной семиотикой. Они не нейтральны и несут память о тех текстах, в которых встречались в предшествующей традиции. Вещи — социо-культурные знаки — выступают как механизмы кодирования, отсекающие одни сюжетные возможности и стимулирующие другие. Каждая «вещь» в тексте, каждое лицо и имя, т. е. все, что сопряжено в культурном сознании с определенным значением, таит в себе в свернутом виде спектр возможных сюжетных ходов. На пересечении этих потенциальных возможностей возникает исключительное богатство трансформаций и перекомбинирования сюжетных структур, определяемых традициями жанра, в их взаимодействии с «сюжетами жизни». Создается исключительно емкая динамическая структура, дающая писателю неизмеримо большие сюжетные возможности, чем сказочнику, и создающая иллюзию полной безграничности писательского произвола в построении сюжета. Эту структуру, которую можно себе представить как совокупность всех текстов данного жанра, всех черновых замыслов, реализованных и нереализованных и, наконец, всех возможных в данном культурно-литературном континууме, но никому не пришедших в голову сюжетов, мы будем называть сюжетным пространством.

Деталь-реалия в повествовательных фольклорных текстах внесюжетна. Если она не принадлежит к разряду «волшебных предметов», а является лишь инструментом, с помощью которого реализуется та или иная инвариантная функция, она включается лишь в поверхностный слой текста, не влияя на ход сюжета.

В романе XIX века деталь сюжетна. Если в фольклорных жанрах схема сюжета исходно дана и каждый клишированный элемент этой схемы определяет выбор последующего, то в романе возмущающее воздействие на сюжет внесюжетных элементов создает лавинообразный рост сюжетных возможностей. Та или иная бытовая деталь или сцепление обстоятельств, повышаясь до уровня сюжетного элемента, создает новые возможности развития событий. При этом способность той или иной детали играть сюжетную роль часто определяется вне текста лежащей социальной и бытовой семиотикой эпохи. Функция ордена, завещания, колоды карт, закладной или банковского билета и способность этих (или иных) предметов сыграть сюжетобразующую роль определяется их принадлежностью к внехудожественным социальным структурам. В этом глубокое различие между, например, детективом и криминальным романом типа «Преступления и наказания». Социальная открытость детектива мнимая. Все, что может быть сведено к инвариантам «преступление», «улика», «ложная версия» и др., оказывается взаимозаменяемыми вариантами, переведенными на язык скажочной загадки или трудной задачи.

Резко возрастающее в XIX в. разнообразие сюжетов привело бы к полному разрушению повествовательной структуры, если бы не компенсировалось на другом полюсе организации текста тенденцией к превращению больших блоков повествования и целых сюжетов в клише. Такое клиширование приводит к активизации архаических сюжетных моделей, хранящихся в памяти культуры.

Для русского романа XIX в. актуальными оказываются некоторые глубинные мифологические модели.

В силу уже отмеченной проницаемости сюжетного пространства романа для внеположенной ему культурной семиотики, разные типы культуры характеризуются различными сюжетными пространствами (что не отменяет возможности выделить при генетическом или типологическом подходе сюжетные инварианты). Поэтому можно говорить об историко-эпохальном или национальном типах сюжетного пространства. В данном случае нас будет интересовать русский роман XIX века.

Объект этот тем более интересен, что генетически сюжетика русского романа XIX в. восходит к европейской и еще в XVIII столетии строится по практически одним и тем же схемам. Национальное своеобразие остается в пределах бытовой окраски действия, но не проникает еще в самую структуру сюжета. Создание «русского сюжета» — дело Пушкина и Гоголя. Попробуем проследить трансформацию лишь некоторых сюжетных схем, не претендуя, однако, на исчерпывающее описание «сюжетного пространства».

В сюжетах Пушкина особую роль играет оппозиция ден-

ди ↔ разбойник. Джентльмен и атаман шайки могут сопоставляться, и действия их, в этом случае, будут порождать два контрастных и одновременно восходящих к единому инварианту сюжетных ряда или сливаться в одном лице. В первом случае возникают пары типа Гринев — Пугачев, Пелаг — Федор Орлов, во втором — Дубровский, Якубович в «Романе на кавказских водах», Онегин в сие Татьяны (не исключено, что в нереализованных планах «Евгения Онегина» предполагалась встреча Онегина с разбойничьим атаманом). Вероятна соотношение в сюжетных замыслах Пушкина Сильвио и Кирджали. Такое противопоставление устойчиво и для европейского романа: Вотрен — Растиньяк, Жан Вальжан — Мариус и целая серия разбойников-джентльменов от Ринальдо Ринальдони и Жана Сбогара до графа Монте-Кристо могут быть дополнены целой галереей персонажей массовой литературы.

Разбойник как персонаж, изъятый из стабильных социальных связей, обладал высокой степенью свободы поступков и поэтому легко мог выполнять сюжетную функцию того нарушителя исходного равновесия, который вызывает всю последующую цепь событий. Денди — также лицо «вне закона», поскольку основа его поведения — эпатирование общества. Предельно связанный законами общества, он одновременно и их нарушитель. Широкое распространение этой оппозиции не дает права видеть, например, в антитезе Ставрогин — Федька непременно пушкинскую традицию, но принадлежность к одной и той же линии сюжетного поля, в данном случае, не вызывает сомнений.

Распространенность сюжетов этого типа связана с тем, что они давали возможность показать весь социальный срез общества сверху донизу и эффектно сопоставить так называемое преступное и мнимо-порядочное общество. Это создавало обширное сюжетное поле с огромным числом возможностей. Специфические варианты этого сюжета дает вальтерскоттовский роман, рассмотрение которого, хотя он и оказал сильное влияние на русскую романную традицию, не входит в нашу задачу.

Сопоставление типового «западного» и «русского» романа, при всей условности любой столь обобщенной характеристики, может быть сведено к следующему. Еще Салтыков-Щедрин в известном «Введении» к «Господам ташкентцам» противопоставил западный роман как семейный («в положительном смысле (роман английский) или в отрицательном (роман французский)») русскому роману как общественному. Однако с чисто сюжетной точки зрения к этой характеристике можно было кое-что добавить. Кроме того, следует иметь в виду, что Салтыков-Щедрин говорил о западноевропейском романе *своего*

времени. Очевидно, что, например, к романам Бальзака такая характеристика неприменима.

Если рассматривать чисто сюжетный аспект, то западноевропейский роман XIX в. может быть охарактеризован как вариация сюжета типа «Золушка»: герой занимает некоторое неподобающее (не удовлетворяющее его, плохое) место и стремится занять лучшее место. Вариантами могут быть удача и неудача в попытке улучшить свой статус; герой может быть добродетельным или преступником (соответственно, его попытки изменить свое положение могут быть усилиями, вызывающими сочувствие или имеющими преступный характер). Герой зла всегда активен. Если же в центре стоит герой добра, то носителем активности может стать его помощник, «добродетельный злодей», как Жан Вальжан или граф Монте Кристо. Все эти варианты имеют одну общую черту: речь идет об изменении места героя в жизни, но не об изменении ни самой этой жизни, ни самого героя.

В отличие от сказанного, русский роман, начиная с Гоголя, ставит проблемы изменения сущности героя и окружающей его жизни. При всей грубости такой характеристики, можно сказать, что в первом («европейском») случае сюжетный архетип сходит к сказке, а во втором («русском») — к мифу.

Такая установка приводит к существенным трансформациям всей сюжетной структуры и, в частности, охарактеризованного выше двойного героя⁷.

Герой, призванный преобразить мир, может быть исполнителем одной из двух ролей: он может быть «погубителем» или «спасителем» (сама такая антитеза — ср.: «Кто ты, мой ангел ли хранитель, Или коварный искуситель...», «Буду ей спаситель. Не потерплю, чтоб развратитель...» — обнаруживает трансформацию исходной любовной сюжетной ситуации; при этом «миру», России отводится функция женского персонажа «быть погубленной» или «быть спасенной», а активный персонаж трансформирует мужское амплуа, вплоть до блоковского «Русь моя, жена моя» и пастернаковского «сестра моя жизнь» — сквозь призму гамлетовского «Офелия — сестра-возлюбленная»). «Погубитель», «соблазнитель» мира в романе после Гоголя получает устойчивые черты Антихриста. В этом качестве он, с одной стороны, наследует образный багаж демонического героя эпохи романтизма, а с другой, усваивает народные и традиционные представления об этой фигуре. Он приходит извне как губительное наваждение. Как писал некогда протопоп Аввакум: «Выпросил у Бога светлую Россию сатона»⁸. Но одновременно это и нашестие и в этом отношении ассоциируется с иностранным вторжением (ср.: колдун в «Страшной мести» — и антихрист, и захватчик-чужеземец). От «внутренних турок» Добролюбова до рассуждений Сухова-Кобылина: «Было на землю нашу три

нашествия: набегали татары, находил француз, а теперь чиновники облегли»⁹ — проходит единая нить отождествления внутренней гибели с внешним вторжением. Последнее же, по свежей памяти Отечественной войны 1812 г., прежде всего ассоциировалось с Наполеоном. Так получилось, что персонаж, олицетворяющий национальную опасность, гибельные черты антихриста и воспоминание о нашествии, связывался с Наполеоном. Но имя Наполеона уже было отягчено символическими значениями предшествующей традиции.

Из романтических наслоений усваивалось подчеркивание в этом лице демонического эгоизма. Однако дальше начинались существенные нюансы. Если для Лермонтова (и позже для Цветаевой) важен был культ романтического одиночества, то рядом существовала и другая тенденция, в свете которой Наполеон связывался с рационализмом и расчетом. И. Киреевский в неоконченной повести «Остров» писал: «Пришел человек, задумчивый и упрямый; в глазах — презренье к людям, в сердце — болезнь и желчь; пришел один, без имени, без богатства, без друзей, без тайных заговоров, без видимой опоры, без всякой силы, кроме собственной воли и холодного расчета (...). Каким волшебством совершил он чудеса свои?

Все другие жили, он считал; когда другие развлекались в наслаждениях, он смотрел все на одну цель и считал; другие отдыхали после трудов, он складывал руки на груди своей и считал (...). он все считал, все шел вперед, все шел одною дорогой и все смотрел на одну цель. Вся жизнь его была одна математическая выкладка, так что одна ошибка в расчете могла уничтожить все гигантское построение его жизни»¹⁰. Расчет, упорство, воля и «одна ошибка в расчете» будут постоянными чертами «наполеоновских» героев русского романа: Германа, Чичикова, Раскольников. Происхождение Чичикова от комического варианта образа разбойника — плута (со всеми наслоениями пиккарескной традиции), а Германа и Раскольникова — от трансформированного романтического героя-эгоиста не отменяет их функционального подобия и генетического родства. «Чичиков, если он поворотится и станет боком, очень сдает на портрет Наполеона» (VI, 206)¹¹; ср.: Германн «сидел на окошке, сложа руки и грозно нахмурясь. В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона» (VIII, 1, 245). Курьезно, что Селифан называет лукавого пристяжного коня — своеобразного двойника Чичикова — «варвар! Бонапарт ты проклятой» (VI, 40—41). При этом того же коня он называет «панталонник ты немецкой» (VI, 40), что ведет нас к кличке, которую дает Раскольникову неизвестный пьяный возница: «Эй ты, немецкий шляпник!»¹². Связь знаменательна.

Этот образ рационалистического антихриста легко становится аккумулятором антибуржуазных настроений. Все оттенки

смысла от эгоизма до приобретательства и власти денег связывались с этой символической фигурой.

Пришельцем извне оказывается и герой-спаситель. Если его положительные качества связаны с предпринимательской экономической деятельностью, то он порой становится перевернутым двойником все того же антихриста. Об этом говорит не только предполагавшееся Гоголем превращение Чичикова в героя добра, но и поразительное портретное сходство дьявольского ростовщика из «Портрета» и Костанжогло, особенно в раннем его облике, носившем имя Скудронжогло. Ростовщик: «темная краска лица указывала на южное его происхождение, но какой именно был он нации: индеец, грек, персиянин, об этом никто не мог сказать наверное. Высокий, почти необыкновенный рост, смуглое, тощее, запаленное лицо (...) большие, необыкновенного огня глаза, нависшие густые брови...» (III, 121). Скудронжогло: «смуглой наружности», «В нем было заметно южное происхождение. Волосы на голове и на бровях темны и густы, глаза говорящие, блеску сильного». «Но заметна, однако же, была также примесь чего-то желчного и озлобленного [зачерки.: Какой собственно был он нации]. Он был не совсем русского происхождения» (VII, 189). Костанжогло «сам не знал, откуда вышли его предки» (VII, 61).

Однако двойники спаситель/погубитель могут иметь и другой смысл. Для Достоевского он будет воплощаться в Мышкине — Ставрогине. Оба они «приходят» из Швейцарии, предназначенная им роль Мессии прямо противоположна по содержанию, но в равной мере терпит фиаско.

Антимифологическое мышление Тургенева будет сосредоточено не на поисках спасителя, а на изображении тех, в ком современное писателю русское общество ищет исполнителей этой роли. Тургенев попробует варианты героя, подходящего извне пространственно (Инсаров) и социально (передовой человек, подходящий к народу), и инверсию этого образа: герой из толпы русской жизни, неприходящий, ибо органически в нее входящий.

Не менее серьезные трансформации происходят с персонажем, миссия которого — в переделке своей собственной сути. Сюжет этот отчетливо воспроизводит мифы о грешнике, дошедшем до апогея преступлений и сделавшемся после морального кризиса святым (Андрей Критский, папа Григорий и др.), и о смерти героя, схождении его в ад и новом возрождении. Стереотип сюжета здесь задал Гоголь вторым томом «Мертвых душ»¹³. Чичиков, дойдя до предела преступления, попадает в Сибирь (которая играет роль мифологического момента «смерть — нисхождение в ад») и претерпевает воскресение и перерождение. Сибирь оказывается исключительно существенным моментом пути героев. Именно здесь «небокопнитель»

Тентетников, втянутый в политическое преступление проходившем Вороним-Дрянным, должен был «проснуться» и переродиться. То, что место фактической смерти замещено каторгой — политической смертью — соответствовало всей поэтике нарождающегося общественного романа. Сочетание исторической конкретности и даже злободневности с весьма архаическими стереотипами характерно для построения сюжета этого типа. С одной стороны, то, что Уленька должна была последовать за Тентетниковым в Сибирь, не могло не вызывать и у Гоголя и у его потенциальных читателей воспоминаний о декабристках. Так сюжет, некогда пущенный Рылеевым в «Войнаровском» и «Наталье Долгорукой» и воплощенный в жизнь женами декабристов¹⁴, вернулся в литературные сюжетные линии Уленьки Бетрищевой и Сонечки Мармеладовой.

По правдоподобному предположению Ю. Манна, в Сибирь должен был привести Гоголя и Плюшкина, который, предвосхищая судьбу некрасовского Власа, так привлекавшего Достоевского, должен был пережить Сибирь (= смерть и видение ада) и воскреснуть, сделавшись сборщиком денег на построение храма.

По отголоскам гоголевского сюжета или независимо от него, именно эта схема будет многократно повторяться в сюжете русского романа XIX в. Раскольников, Митя Карамазов, Нехлюдов, герои «Фальшивого купона» будут совершать преступление или осознавать всю преступность «нормальной» жизни, которая будет ими понята как смерть души. Затем будет следовать Сибирь (= смерть, ад) и последующее воскресение. Мифологический характер «сибирского эпизода» тем более очевиден, что в единственном романе, где каторга показана в реально-бытовом освещении — в «Записках из мертвого дома», — хотя в самом заглавии Сибирь приравнена смерти, сюжет воскресения отсутствует.

Показательно, что в «Казаках» — повести, также посвященной попытке «воскресения», воскресение не происходит именно потому, что герой не находится в мифологически-экстремальной ситуации: нет ни преступления, ни связанных с ним отчаяния и истощанности всех земных путей, нет смерти — ни гражданской, ни фактической — все сводится к барской прихоти.

Не существенно, с точки зрения движения сюжета, что преступник мог оказаться мнимым преступником, преступником в глазах преступного общества, жертвой (например, герой повести Степняка-Кравчинского «Павел-штундист»), взять на себя чужую вину и т. д. Важно, что во всех этих случаях встреча с некоторым «учителем жизни», просветление, преображение героя происходит именно после его гражданской смерти и до-

жально связывается с Сибирью. В этом отношении характерен миф о Федоре Кузмиче (мы оставляем в стороне находящийся вне нашей компетенции вопрос об исторической природе этого лица и рассматриваем лишь мифологический аспект, повлиявший на сюжет повести Л. Толстого). В сюжете отсутствует конкретное преступление, которое заменено осознанием преступности всей жизни как таковой; как часто в мифологических и мифо-сказочных текстах реальная смерть заменена подменной. Но очень показательны именно для русского варианта, что — при отсутствии ссылки или каторги — воскресение происходит именно в Сибири. Весьма вероятно, что если бы реальным Федор Кузмич объявился не в Сибири, а где-нибудь в Орловской губернии или Новороссийском крае, в Западных губерниях или на Кавказе, мифогенная сила его личности была бы значительно ослаблена.

Одновременно возникает демифологизирующая линия (например, в «Леди Макбет Мценского уезда» Лескова), вершиной которой является «Остров Сахалин» Чехова.

В свете сказанного приобретают особенно глубокий смысл слова Салтыкова-Щедрина о том, что завязка современного романа «началась поцелуями двух любящих сердец, а кончилась (...) Сибирью». Гоголь хотел, чтобы «Мертвые души» появились одновременно с картиной Иванова «Явление Христа народу», в которой художник ставил себе цель изобразить момент нравственного возрождения человечества с отчетливым оттенком утопизма¹⁵. Он писал А. Иванову: «Хорошо бы было, если бы и ваша картина и моя поэма явились вместе» (XIV, 217). А. Стасов увидел в «Воскресении» Толстого «невероятное Преображение»¹⁶. Слияние современного и мифологического начал организует сюжетное развитие того направления, о котором Салтыков-Щедрин в уже неоднократно цитированном тексте писал: «Я могу сослаться на величайшего из русских художников, Гоголя, который давно предвидел, что роману предстоит выйти из рамок семейственности».

Мы ограничились в настоящем сообщении лишь экскурсом в область одного сюжета. Однако можно быть уверенным, что описание всего сюжетного пространства русского романа XIX в. показало бы, что обилию текстов соответствует относительно ограниченное число исходных сюжетных архетипов, которые в дальнейшем подвергаются трансформациям, дающим не только огромное число вариантов, но и практическую непредсказуемость смысла отдельного — еще не написанного — текста. Пространство сюжетов существует как потенциальная возможность в языке художественного мышления эпохи. Текст всегда в определенном аспекте выступает как «невозможность» с этой же точки зрения. Каждый новый текст, хотя появление его не-

возможно вне определенного пространства сюжетов, меняет это пространство, с которым он находится в динамическом соотношении.

Примечания

¹ Wiener slawistischer Almanach, Sonderband 2. Wien, 1980, S. 7.

² *Пропп В. Я.* Морфология сказки. Изд. 2-е. М., 1969, с. 26.

³ *Шевырев С. П.* О значении Жуковского в русской жизни и поэзии. — *Москвитянин*, 1853, кн. 2, № 2, отд. I, с. 83.

⁴ *Пушкин.* Полн. собр. соч. в 16-ти т. — М.: Изд-во АН СССР, 1937—1949, т. VIII, кн. 1, с. 232. В дальнейшем все ссылки на это изд. даются в тексте.

⁵ *Пропп В. Я.* Цит. соч., с. 79.

⁶ *Веселовский Александр Ник.* Собр. соч. Спб., 1913, т. II, вып. I, с. 2.

⁷ Мы говорим о «двойном» герое, поскольку джентльмен-разбойник (как и всякие образы-двойники) — результат раздвоения единого персонажа-оборотня, что подтверждается, в частности, легким «склеиванием» этих фигур. Естественное сочетание: днем светский человек — ночью разбойник (ср. Якубович в планах «Романа на кавказских водах»: днем картежник, любовник — ночью «черкес») может заменяться инверсией: джентльмен среди разбойников — разбойник среди «людей света». В первом случае герой принадлежит двум мирам и страшен своей мимикрией: куда бы он ни попал, он неотличим от «других». Это Чичиков. Во втором случае он везде чужой и всегда противостоит окружающему: Таков типичный герой Вальтера Скотта — тори среди виггов, виг среди тори, английский офицер в Шотландии, шотландский бунтовщик в Англии. На противопоставлении этих двух типов построена антитеза Гринев — Швабрин. Сложно сочетаются оба аспекта в Дубровском.

⁸ Русская историческая библиотека, т. XXXIX: Памятники истории старообрядчества XVII в. — Л.: Изд-во АН СССР, 1927, кн. I, вып. I, стб. 52.

⁹ *Сухово-Кобылин А.* Картины прошедшего. М., 1869, с. 265.

¹⁰ *Киреевский И. В.* Полн. собр. соч. в 2-х т. М., 1911, т. II, с. 182—183.

¹¹ Цитаты из сочинений Гоголя даются по полн. акад. собр. соч. (Гоголь, т. I—XIV, 1940—1952). Ссылки даются в тексте.

¹² *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. в 30-ти т. — Л.: Наука, 1973, т. VI, с. 7. «Панталонник немецкий» — совсем не бессмысленное, а исполненное для Гоголя значения словосочетание. Полковник Кошкарев убежден, «что если только одеть половину русских мужиков в немецкие штаны, — науки возвысится, торговля подымется, и золотой век настанет в России» (VII, 63). «Панталонник немецкий» — это цивилизатор на манер Петра Великого. Наименование чубарого коня Бонапартом и Петром Великим одновременно дает этому образу, хотя и шуточную и пародийную, но достаточно значительную перспективу. Особый смысл получает и перенесение ассоциаций этой клички на «петербургского героя» Раскольникова. Показательно, что для Кошкарева высшим авторитетом служит «пример Англии и сам даже Наполеон» (VII, 64). Сухой рационализм выстраивает в единый парадигматический ряд власть расчета, власть денег, власть буквы закона, власть бюрократии и бездушной бумаги. Все это уместается в символическом образе Запада.

В кличке, которую Селифан давал чубарому, видимо, отразились и бытовые впечатления от народных толков. Так, одна из дам (Воейкова) в мемуарах о 1812 г. писала: «Мы слушали, как ямщики, запрягая лошадей,

кричали на них: «Куда пятиш(ь)ся, Барклай проклятый!» (ЦГАЛИ, ф. 1337, оп. № 2, ед. хр. 90, л. 3 об.)

¹³ Реконструкцию сюжета второго тома поэмы см.: *Мани Ю.* В поисках живой души. «Мертвые души»: писатель — критика — читатель. — М.: Книга, 1984, с. 300—324. Хотя основные черты сюжета сожженной книги современникам были известны, дело, однако, не в этом: Гоголь чутко выразил спонтанные черты рождающегося «русского сюжета», который мог возникнуть в литературе и совершенно независимо.

¹⁴ См.: *Лотман Ю. М.* Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория). — В кн.: Литературное наследие декабристов. Л.: Наука, 1975, с. 49—51.

¹⁵ См.: *Лотман Ю. М.* Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов. — Учен. зап. Тарт. ун-та, 1962, вып. 119. (Тр. по русск. и сл. филологии, т. V).

¹⁶ *Лев Толстой и В. В. Стасов.* Переписка 1878—1906, Л., 1929, с. 236.

АНАЛИЗ ЛИТЕРАТУРНЫХ МОТИВОВ У О. М. ФРЕЙДЕНБЕРГ

Н. В. Брагинская

Со времени последней прижизненной публикации О. М. Фрейденберг прошло около сорока лет, со времени первой по-смертной — более десяти. Труды по знаковым системам (т. 6) были первым изданием, предоставившим свои страницы трем архивным работам этого автора и первой научной и историографической оценке наследия Фрейденберг в статье Ю. М. Лотмана «О. М. Фрейденберг как исследователь культуры». За прошедшие годы появились новые публикации, еще шесть архивных рукописей готовятся к изданию. Публикации вызвали рецензии, отклики и уже не поддающееся учету «вручную» число ссылок. Можно, кажется, взглянуть теперь на результаты того, в чем в 1973 г. Ю. М. Лотман видел настоятельную необходимость, — на введение трудов Фрейденберг в научный обиход.

«Вхождение в обиход» коснулось и фольклористики, и теории литературы, и трудов по мифологии, и в целом исследовательской семантики в очень разных, иногда неожиданных областях, как, скажем, урбанистика или история кукол. (Сложнее ситуация в антиковедении, «в своем отечестве», особенно среди ленинградских филологов-классиков, где по целому ряду причин не признавать авторства Фрейденберг даже за общепринятыми сегодня концепциями — позиция значимая сама по себе.)

Возвращение к теории литературы, к культурологическим и семантическим изысканиям в СССР 1920—30 годов и освоение исторически недавнего наследия есть общий процесс отечественного гуманитарного знания, и в этом отношении О. М. Фрейденберг находится в одном ряду с такими очень отличными друг от друга учеными, как члены ОПОЯЗ'а, сотрудники московского ГАХН'а, ленинградского ГИИИ, как Л. С. Выготский и М. М. Бахтин, Г. Г. Шпет и П. А. Флоренский, Б. И. Ярхо и В. Я. Пропп. Конечно, надо прожить очень долгую жизнь подобно М. М. Бахтину, А. Ф. Лосеву или В. Б. Шклов-

скому, чтобы самому участвовать в этом возвращении, и все-таки колесо фортуны вращается быстро. Циклы, возвраты не новость в науке и культуре, но когда цикл занимает столетия или тысячелетия, у него как будто иное качество. Трудно определить, в чем тут дело. Ясно только, что различия в заимствовании и в наследовании непосредственном и — с другой стороны — прерывном, с интервалом в десятилетия или же в столетия, сами по себе представляют культурологическую проблему, по сути как будто не поставленную. Если же говорить о более узкой задаче: выяснить, что объединяет для живущих и работающих ныне разнородные, между собой спорящие направления и концепции 20—30 годов, то она близка к задаче самопознания, всегда самой актуальной. Вопрос о различии 20-х годов «для нас» и 20-х годов «для себя» решается в небольшой статье М. Л. Гаспарова «М. М. Бахтин в русской культуре XX в.» (Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979); следует, наверное, ожидать и других работ с подобной постановкой вопроса. Применительно к Фрейденберг, видя положительную сторону нового прочтения исследований 60-40-летней давности, нельзя не заметить и некоторые смущающие особенности обращения с ее наследием. *Nomina sunt odiosa*, поэтому только суть дела: интерпретацию используют как исторический материал, установку — как доказанный вывод, точку зрения исследователя не отличают от рассматриваемых им фактов. Мысли, заостренные явной и скрытой полемикой, очень живые и гордые, демонстративно личные (и влиятельные, наверное, именно поэтому) часто функционируют так, словно это спокойное размеренное позитивное знание, опершись на которое можно двигаться «дальше». Разумеется, в нашей научной литературе представлен и вполне адекватный отклик на мысль — рождение новой. Такое использование трудов Фрейденберг самое, на наш взгляд, плодотворное, пусть в этом случае, как правило, не встретишь ссылки.

* * *

Середина 20-х годов, когда написана «Методология одного мотива», была для Фрейденберг трудным временем. После защиты магистерской диссертации, оказавшись без коллег, без работы и без единомышленников, она регулярно и безуспешно посещала Биржу труда и шла оттуда на рынок у Обводного канала продавать домашний скраб. Эти же годы были чрезвычайно богаты в творческом отношении. За 1923-25 гг. создано около десяти исследований. Часть примыкала к работе над греческим романом, которому посвящена диссертация. Ее материал вел на Восток к агиографическим штудиям, связанным с «Деяниями Павла и Феклы», к изучению мифа о Фамариде (*Thamyris*, опубликовано позднее в Яфетическом сборнике V,

1927), к библейским образам во «Въезде на осле в Иерусалим» (первый вариант 1923 г.). Обращение к востоку было продиктовано открывшейся Фрейденберг восточной родиной греческой «беллетристики», и она много сил отдает в это время изучению персидского, древнегрузинского, древнееврейского языков, особенно занятиям санскритом у Ф. И. Щербатского. Одновременно с этими специальными штудиями Фрейденберг обращает методы скальпирования мотивов, родившиеся из анализа того же греческого романа, на материал европейской литературы, на «любимых писателей». У знакомых с детства юности Шекспира, Кальдерона, Сервантеса, Шиллера, Боккаччо, в средневековых балладах и героическом эпосе Фрейденберг не без удивления обнаруживает сюжетный трафарет, мелькание одного и того же в разных обликах. Результат — статьи «Три сюжета или семантика одного» (1925), «Крест в могиле» (1925), «Методология одного мотива» (1925) и «Система литературного сюжета» (1925) — самая теоретичная из всех (в настоящее время готовится к печати). Сюда же примыкают «Происхождение пародии» (1925) и «Идея пародии» (опубликовано позднее, в 1926 г. в сборнике в честь С. А. Жебелева), трактующие вещные и обрядовые формы «сюжета» (этюды 1923 г. «Смех комедии» не сохранился).

Фрейденберг входит в науку сразу с общим взглядом на литературу, на историю, на смысл и на форму. Став студенткой Петроградского университета в зрелом возрасте со знанием восьми европейских языков и европейской литературы, прочитанной в подлиннике и не «по программе», а просто так, Фрейденберг начала свое образование с исследований (сначала у Бороздина, по русской палеографии). Как человек со сложившимся мировоззрением, она подчинила ему и свои научные занятия. Всякая частная филологическая задача бралась ею из задачника по мировым связям. Истина из школьного курса химии: вещество в наличном состоянии не похоже на свой состав, как каменная соль не похожа ни на натрий, ни на хлор, не просто служит аналогией, удобной для описания генетического метода — выводить «то» из «этого», «это» из «того» и ставить качественный водораздел между фактором и фактом — такая аналогия убеждает Фрейденберг в законсообразности строения Вселенной, частью которой является для нее и литература. С этим связан взгляд на историю литературы как на естественный процесс, при рассмотрении которого в известных целях можно отвлекаться от автора. В отличие от формального метода Фрейденберг говорит не о самодвижении литературных форм через отталкивание и притяжение или перебор логических возможностей комбинирования, она сосредоточена на до-литературном существовании литературы. «До-литература» — термин, введенный Фрейденберг, из-за внешней

алогичности был сначала осмеян, а затем широко принят. Вопросы генезиса литературных явлений и жизни традиционной формы, конечно, разные вопросы. По Фрейденберг, функция долитературного материала в его новом качестве литературного трафарета в том, чтобы быть преодоленным: смысл рождается не на ровном месте, но переосмыслением. Жизненный смысл «простого обихода», «этот исторический смысловой шифр к природе и жизни, выработанный первым человеческим обществом, в измененных социальных условиях потерял то свое значение, для которого был произвольно создан, и тогда не исчез совсем, но оказался культурной ценностью, результатом «производства идей», духовным инвентарем, пошедшим в пользование новой идеологии и новой культуры» (Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936, с. 10). Итак, для Фрейденберг жанровые и сюжетные схемы — это старый мировоззренческий материал, трансформированный по тому или иному «поводу». Фрейденберг писала: «У меня есть претензия считать, что я первая в научной литературе увидела в литературном (и прочем) сюжете систему мировоззрения» (архив). Важно учитывать отличие этого положения от теории Веселовского. Если у Веселовского миф или образное выражение есть ответ на вопросы, которые «природа ставила человеку», или закрепление «ярких впечатлений действительности», откуда берут начало прозаическая (медитативная) и поэтическая (эмоциональная) схемы словесности, то для Фрейденберг важна не данность «впечатлений» или «ответов», а специфическое сознание, их создающее. Если у Веселовского мотивы и сюжеты — плоды поэтического любопытства древнего народа, сознательно сочинявшего образную этиологию, то у Фрейденберг сюжет получает характер произвольный, непосредственно выражающий в своей структуре первобытные образные (мифические) представления.

В 1926-32 гг. Фрейденберг в качестве внештатного сотрудника постоянно участвовала в работе сектора семантики мифа и фольклора Яфетического института (Институт языка и мышления). Доклад «Методология одного мотива» был прочитан в этой секции, и машинописная копия, снятая, видимо, в 1950-х годах, редакции не подвергалась. Осталась невосполненной и лакуна, на месте которой, очевидно, помещалось сопоставление сцен из трагедии Кальдерона «Поклонение кресту» и из «Демона» Лермонтова. В цикле работ, к которому принадлежит «Методология одного мотива», подготавливалась будущая «Поэтика сюжета и жанра». Особенно примечательны развитые впоследствии на более широком материале мысли о непосредственном движении литературного процесса, чуждого плавной преемственности, критика теории заимствования и указание на опасность, скрытую в онтологизации научной абстракции. В написанной одновременно, в том же 1925 г., статье «Три сюжета

или семантика одного» Фрейденберг говорила: «Разбирая отдельные мотивы сюжетов, мы наталкиваемся на один основной образ, который манифестировал свою семантику в целом ряде параллельных, друг другу вариантных метафор. Но где же он сам, образ в чистом неприкосновенном виде, тот образ, от которого пошли эти все побочные образы? Где тот единый сюжет, который «дифференцировался» или «развился» в серию подобных ему сюжетов? (...) ни такого образа «в чистом виде», ни такого сюжета в качестве «источника» нет и никогда не существовало» (Поэтика... с. 359). Отсутствие прямого предшества для Фрейденберг тем естественней, что она оперирует не рядом, но системой, а выводить происхождение системы за счет того или иного члена самой этой системы абсурдно. В поисках «происхождения», согласно Фрейденберг, необходимо обращаться к совершенно иной области — к «общественной идеологии». Общественная «идеология» доистории — это образное осмысление реальной действительности диффузным и конкретным мышлением: «каждый образ представляет собой ту или иную метафору действительности, но не действительность как таковую» (там же, с. 360). Метафора вещная, действенная или словесная воплощает и уточняет, сужает образ, а образ проявляется только через различные метафоры, разноликие свои передачи. Отсюда внимание Фрейденберг к расхождениям мотивов, а не к однозначному их тождеству. При таком понимании отношений метафоры и образа ни одна мифологическая метафора не имеет преимуществ перед другой, ни логических, ни исторических, поэтому Фрейденберг считает ложной теорию о развитии от мотива к мотиву, т. е. от одного словесно пространенного мифотворческого образа к другому. Подобные взгляды были еще непривычны, и, по воспоминаниям Фрейденберг, при обсуждении доклада ей пришлось все-таки услышать, что сцену в келье Лермонтов заимствовал у Кальдерона...

МЕТОДОЛОГИЯ ОДНОГО МОТИВА*

О. М. Фрейденберг

«...Никто ни у кого, ни запад у востока, ни восток у запада не брал в этом культурном творчестве ничего, — все бралось в каждом районе из своих недр...» Н. Марр. Из поездки к европейским яфетидам. Яфетический сборник III, 1925, 49.

Мне уже давно хотелось показать на каком-нибудь примере, что закономерность сюжетного образования есть не продукт научной спекуляции, а свойство самой природы сюжета. Или иначе: что не автор вершил композицию своего сюжета, но сама она в силу собственных органических законов приходила зачастую к тем формам, которые мы застаем и изучаем. Аналогия в музыке делает сущность вопроса нагляднее: разве стал бы кто-нибудь оспаривать, что свободное творчество композитора создает свои произведения в зависимости от законов ритма, и что каждая музыкальная фраза имеет свое собственное чисто ритмическое происхождение? Вопрос о степени сознательности в выборе и маскировке того или иного сюжета, того или иного мотива, вопрос о топики, о сходстве и о заимствовании — совершенно неразрешим, если не проникнуть в анализ самой природы сюжета или мотива, о котором идет речь. И для этого анализа нужно брать именно вариации самых различных произведений у самых различных авторов, и авторство все выносить за скобку, обнажая один сюжет.

2.

Ночь. Глухой монастырь. Женские кельи окружены тишиной и покоем благочестивого глубокого сна. В темноте у входа крадется мрачная фигура пришельца. Это грешник, отвергнутый святостью дух, злодей и богохульник, влюбленный в чистую

* Читано в Яфетическом институте 21 марта 1926 г.

монахиню и пришедший в обитель святости, чтоб похитить девственную любовь. Он колеблется и дрожит. Он подводит итоги своей жизни и своим чаяниям, он хочет отступить пред дерзостью плана — и он неотвратно его выполняет. Та, кого он любит, взволнована и приведена в смятение его греховным чувством, потому что любит его и она, но любить не должна и не смеет: он убил ее близкого человека, он свирепое воплощение злого начала, и от любви его и для спасения своей чести она только недавно, вместо ожидавшейся свадьбы, отвезена отцом в монастырь. И вот, среди сумрачного сна келий одна лампадка тускло освещает монастырское окно, за которым — мятутся чувства и под... (лакуна).

3.

Герой Лермонтова — дьявол, герой Кальдерона — атаман разбойников. Но не изумительно ли, что грабителя и убийцу зовут Эусебио, Благочестивым, и что он является обоготворителем креста? Еще изумительнее, что он рожден со знаком креста на груди, и его божественно благочестивая природа, с точки зрения сюжета, есть заранее данный факт, который оспаривать невозможно. Да, у подножья креста рожден он, и в знак высшего предначертания и божественного заступничества, крест на его теле дан ему вместе с его природой. И этот человек — вор, насильник, убийца... И — прибавлю я — герой одного из величайших в мире трагиков. Что же Кальдерон, когда воспроизводил его? Как пришла ему на ум такая извращенная комбинация, во времена инквизиции, ее пособнику и ревностному католику? И читал ли его пьесу Лермонтов, знал ли о сцене в келье?

Мне хочется верить, что нелепость этих вопросов самоочевидна. Но если это так, то не ясно ли, что нельзя ставить вопросы в одной лишь плоскости авторских разрешений, а нужно вникать, прежде всего, в природу самого сюжета. Не прекрасным ли примером служит именно этот сюжет, чтоб показать еще не подмеченную особенность: композиция сюжета, даже у великих писателей, является не плодом их свободной фантазии, а орудием, не всегда сознательным, тех форм, которые создаются природой сюжета? Я говорю именно о тех случаях, когда нельзя дать удовлетворительного объяснения ни заимствованием, ни общностью источника, ни самозарождением, ни мифологизмом, ни фольклорно-антропологическим (говоря английским современным термином) началом: а иного объяснения не существует. Фольклор ответил бы: человеку известной историко-культурной стадии свойственно приходиться к одинаковым формам мышления, — у Кальдерона и Лермонтова, прибавим мы, была конгениальность замысла. Но конгениален ли

Демон благочестивому бандиту? Нет, конечно. Равноценны ли обе сцены в монастыре по идейному и художественному содержанию? — Тоже нет. Что же их сближает? — Формальная композиция; только одна формальная композиция. Достаточно ли ее, чтоб определить внутреннюю ценность обеих сцен? — Увы, приходится сказать «нет»: потому что, если мы скажем «да», то герой Кальдерона узурпирует мощь героя Лермонтова. И получается тупик: именно тот признак, который позволяет делать аналогию «одинаковых форм мышления» (сходство двух формальных композиций), он же нисколько не ведет к разрешению вопроса об аналогии замыслов. Отсюда неизбежный вывод: сходство и совпадение формальных композиций не говорит еще ничего в пользу одинаковых форм мышления, и фольклорно-антропологическое объяснение совершенно неприменимо к литературе «высокого стиля.» И очень просто, почему: потому что фольклор имеет дело с тождественностью мышления и его «литературных» (вообще, словесных) форм, что хорошо применимо к стадиям архаическим, почти лишь до-историческим. Но с ростом человечества растет «обратная пропорциональность» между мышлением и его словесно образными формами; вступают в силу консервативность всякой вообще формы; мышление, идейное содержание, замысел — всякая литературная история, называемая очень хорошо по-русски «литературными течениями», — это все идет своей дорогой роста, единоборствуя с пережиточными формами, которая по-новому освещает, одухотворяет, вводит в жизнь. И «обратность» процесса (в «эволюцию» я давно уже перестала верить) заключается в том, что мыслительно-авторское начало получает преобладание, а форма постепенно идет на убыль. Уже только отдельные крупные художники могут примирить их.

Ясно, что ни мифологизмом, ни самозарождением, ни общностью источника не объяснить сродства у Лермонтова и Кальдерона. Общность источников вводит в заблуждение особенно часто и особенно вредно. Нельзя забывать, что вопросы заимствования и пользования общим источником хороши для историографии, но не художественной литературы. Художник весь определяется личным подходом; это верно; но есть еще одна сторона, на которую мало обращали внимания, — что «заимствование» и «общий источник» могут относиться только к формам самого произведения (ведь общего источника заимствования для индивидуальной авторской психики быть не может, — можно заимствовать из произведения в произведение, но нельзя заимствовать из психики в психику), и что именно формы и не объясняются таким отодвиганием в хронологическое предшествование. Факты, сведения — да; обозначение развития, роста, пробега, всякого рода **пространственных изменений** — да. Но если мы и скажем совершенно серьезно, что Лер-

монтов заимствовал сцену у Кальдерона, или что оба они исходили из эпоса о Гильгамеше — то ведь успокоились мы совершенно напрасно; ибо разгрузили Лермонтова, обременили Кальдерона, или вавилонянина, или грека. А воз и ныне там. — Мне кажется очевидным только одно, что нужно сделать общее методологическое изменение. Нужно отграничить язык автора, с его миром замысла и техники, и язык форм, который существовал уже и до него. Никто не рождается первым и не начинает собою что-то совершенно новое. Впереди него — неизбежный опыт и усилия поколений будущих, позади него — пирамида тысячелетий, в которых непрерывно творилась общность через посредство индивидуального. И как художник определяет себя в отношении портрета, жанра, *nature morte* etc., но не собой начинает каждый раз новую форму образных впечатлений, — так и писатель, прежде всего, попадает в готовое русло давно сложенных жанров, и в пределах их «данности» вносит свою индивидуализацию. Словесная мыслительная образность, как нечто родовое, существует в нем и вне его одновременно; она имеет свою жизнь и свои особые законы; и как история искусства складывается из взаимоотношений жанра и художника, жанра и писателя, жанра и композитора, — так и каждое отдельное произведение может рассматриваться с точки зрения личного авторского начала и тех готовых форм, которые порождены образом «*an sich*» как сочетанием и ритмом мысли, существовавшим за много лет до автора — тоже в виде чьей-то авторской концепции — и со временем окаменевшим в своей стереотипной отливке.

4.

Самое изумительное сходство двух героев у Лермонтова и Кальдерона — это их сверхъестественное происхождение; один — дьявол, другой — **олицетворение креста, хотя и разбойник**. Является мысль: не одна ли тут природа? И так как мы находимся сейчас не в религии и не в филологии, а в теоретической этнологии, то можем без греха вспомнить на кресте благочестивого разбойника Евангелий: по-видимому, образ был допустим и понятен, и между фигурой разбойника и мотивом праведности особой бездны (я хочу сказать: литературной) не существовало. Но пойдем в таком случае дальше. Что понималось под образом дьявола, или разбойника, как «Эвсебия»? К счастью, мы можем отыскать такой сюжет, который нам немедленно помог бы. Вот, не угодно ли припомнить сказание о Роберте-Дьяволе? — Перед нами одновременно дьявол, разбойник и благочестивый служитель веры. Сказания о нем были очень популярны в средние века; древнейшими вариантами обладала, по-видимому, Франция, создавшая в XIII веке Roman

(ed. Trebutien, 1837) и в XIV-м стихотворное *Dit* (ed. Breul, 1895) и драматическое *Miracle* (ed. Egere, 1836; Fournier, 1879) ¹. Это сказание настолько замечательно и драгоценно для целей моих работ, что я буду еще не раз обращаться к нему: вот образец чистой легенды, приложенной, однако, к Роберту Норманнскому, фигуре безукоризненно исторической, образец, методологически взывающий к тем, кто по Евангелиям дает историю Иисуса из Назарета, и к тем, кто по Христу и христианской легенде отрицает основателя новой религии! Но я возвращаюсь к Дьяволу; — Роберт еще до рождения был обещан черту, его ранняя жизнь наполнена жестокостью и чрезмерным избытком физической силы. Наконец, честная жизнь ему в тягость; он собирает вокруг себя банду порочных дюдей, удаляется в лес и становится классическим атаманом разбойников. Его отличительная черта — кощунство; он богохульствует и даже убивает семь святых отшельников. Эпилог противоположный: случайно узнает он от матери, что был обещан черту, отправляется к папе в Рим, становится кающимся грешником, все грехи свои искупает и при сказочных условиях женится на одной царевне, умирая потом в глубоком благочестии и праведности. Если мы желаем оставаться объективными, мы не можем сейчас же не сделать нескольких наблюдений. Во-первых, тройственное согласие чуждых, казалось бы, мотивов; во-вторых, возможность какой-то основы, обобщающей их; и, в-третьих, условность этих трех мотивов, где-то и в чем-то не так уже чуждых друг другу. Прежде всего, мотивы дьявольства и бандитства: переход от одного к другому совершенно прост, потому что под обоими лежит одно и то же понятие сверхъестественной силы (физической как атрибут), нечеловеческой жестокости, кровожадности, коварства. Затем антитеза богохульства, святотатства — и праведности. Роберт-Дьявол, подобно Эусебио, разбойник временный; но покаяние их спасает и переводит в «чин ангельский», в лоно праведников. И здесь-то и требуется наше внимание: конец сюжета — не говорит ли нам именно конец сюжета, что природное знамение на теле разбойника было осмысленным, что разбойник был и в самом деле Благочестивым, что рождение его у креста и посвящение кресту было мотивом, параллельным у Роберта его посвящению дьяволу, и что, с точки зрения сюжета, мотивы «дьявольства» и «ангельства» представляют собою только две вариации одного и того же образа «божественности», «сверхъестественности»? Кровожадность и кощунственность Эусебио делают из него не только одного простого разбойника: это как раз те черты, которыми характеризуется «дьявольство» (и только ими) Роберта. Лишь вот разница: Эусебио посягает на святость обители, Эусебио хочет насилием над Юдией, монахиней, оскорбить все божеские законы, — что более к лицу было бы дьяволу, Ро-

берту; а Роберт убивает семь праведников-отшельников, являя свое кощунство в форме разбойничьей, более свойственной Эусебио. Оба, в конце концов, каются; но Роберт разбойничал, потому что душа его была отдана черту, а Эусебио... Здесь мы должны вспомнить его биографию. Эусебио рожден у креста, брошен; когда он влюбляется в Юлию, ее брат и отец отказываются отдать ее за безродного; Эусебио вынужден, защищаясь на поединке, убить брата Юлии; тогда, преследуемый мстью отца, он покидает город и становится разбойником; и только в развязке мы узнаем, что Юлия его сестра, что сам он брат убитого им, что мститель — его родной отец, и что сам он прощен небом.

Итак, побуждения жестокости и насилия у Эусебио так же благородны и не вызваны его доброй волей, как и у Дьявола.

5.

Благородный разбойник, совершающий дикие набеги, гроза окрестных жителей, герой, томимый любовью и поставленный вне закона чьим-то коварством, чьей-то несправедливостью... Но кто же гонит его, кто доводит до необходимости стать атаманом? — Это родной брат и родной отец. В таком случае, это не Карл ли Моор? О, да, — и не он один. Если приходит на память трагедия Шиллера, то рядом с ней, по ассоциации, и его же «Die Braut von Messina». Братья-враги и там и здесь; любовь обоих к одной и той же девушке; убийство брата и самоубийство как эпилог. Подобно композиции у Кальдерона, в «Die Braut von Messina» героиня оказывается сестрой героев; но аналогия идет и дальше, потому что она — монахиня, и один из братьев похищает ее из монастыря. Но подробности у Шиллера очень красноречивы. Так, над семьей братьев-врагов тяготеет проклятие, потому что их отец посягнул на жену своего отца; кровосмешение, коварство, свирепая злоба, убийства олицетворяются в этой «дьявольской» семье. Это завоеватели Сицилии, норманны, те самые, к одному из которых прикреплена легенда о Роберте-Дьяволе.

Я вовсе не хочу скрывать, что сразу же во всех этих разнородных сюжетах вижу одну только основу, один образ, породивший всевозможные вариации. Но это мало примечательно и иначе быть не может. Я иное хочу подчеркнуть и на иное обратить внимание. Дело в следующем: говоря о Демоне и Кальдероне, я вспомнила Роберта-Дьявола, а там, естественно, Карла Моора и Мессинскую трагедию. Но вслед за нею я произвольно вижу и цикл Эдиповых страданий; фиванскую бойню; двух братьев-врагов, отца-кровосмесителя. Этот отец вдруг облекается передо мной в кровь и плоть и становится в центре: у Роберта — это черт, виновник его бедствий; у Эусе-

био — это бросивший его некогда отец, заподозривший в неверности мать; у Карла — это отец, проклявший его; наконец, у Мессинских владык в нем, как в Эдипе, весь узел зол. У Демона, это сам Бог-отец, отвергнувший его и проклявший. Я не только не скрываю, но подчеркиваю свои перебеги с одного сюжета на другой, и каждый раз на совершенно «непохожий», идя, однако, по компасу одного отдельного мотива. Я подчеркиваю этот прием оттого, что именно он считается незаконным, и что правоверная поэтика требует разграничения «непохожих» мотивов и соединения воедино нескольких схожих, называя регистрационный итог — тождеством. Но кто может мне запретить совершенно чепроизвольное воспоминание, которое встает у меня при мысли о братьях-врагах, враждующих вокруг отца, воспоминание об Этеокле и Полинике с Эдипом, о братьях Моор с их отцом, об Эдгаре и Эдмунде с Глостером? ² Это воспоминание, хотя и незаконное, только обогащает мой ход мыслей. Теперь я впервые понимаю природу Франца Моора, этого ничем не объяснимого злодея, богоотступника и убийцу, истинного слугу дьявола; заточение им в склепе живого отца-старика; насилие Амалии, которое он совершает, по первой редакции «Разбойников», в монастыре; мне становится понятен облик отцеубийцы Эдмунда и его связь с двумя дочерьми Лира, женскими Этеоклом и Полиником. И в силу того, что я иду именно за отдельными мотивами, я дохожу до того момента, когда случайное начинает получать черты закономерности, когда основа, наконец, обнажается, и я получаю возможность возврата к исходному пункту, от которого я шла.

6.

Если б целью моей был генезис сюжета о праведном разбойнике или благочестивом дьяволе, я сейчас же выяснила бы основу происхождения и космологический характер образа, давшего композицию еще «Семи против Фив». Но задача моя иная. И потому я только упомяну об этом происхождении, чтоб пойти дальше. Недаром эти «семь» и у Фив встречаются нам, и у норманнов; недаром семь отшельников убивает Роберт, семь лет искупает свои грехи. Солнечный характер этого числа несомненен. Вообще раз мы заговорили об Эдипе, то происхождение из солнечно-хтонических представлений уже выясняется само собой для каждого, кто еще не стоит на точке зрения до Узенера, Сентива (я имею в виду его *Les saints successeurs des dieux*, 1906), до немецкой школы ориенталистов. Мотив братьев-врагов и отца как жертвы и карателя, помогает нам распознать природу наших разбойников, дьяволов и праведников. Один, по формуле Амеля, начало светлое и угнетаемое; другой, как Каин, богоотступник и убийца. Смерть — один,

воплощение мрака и всего противоестественного; в средние века это дьявол, конечно; и другой как начало светлое и удобное божеству, в средние века — Эвсебий. В сюжетах Шиллера и Шекспира, как и у Софокла, двойственность сохранена; у Кальдерона она рудиментарна, в лице брата Эусебио, умирающего на поединке; но в народной легенде Роберт-Дьявол сам в себе переживает эту метаморфозу, переходя из природы мрачного черта-разбойника в природу светлого праведника. Такую же метаморфозу претерпевает, собственно, и Эусебио, когда он рождается с печатью креста, становится разбойником и снова делается, благодаря кресту, праведным. В этом отношении евангельский разбойник, на кресте переживающий метаморфозу, совершенно аналогичен по сюжету с нашим циклом. И если о происхождении всех этих циклов уже говорить, то можно привести, в конце концов, и легенду о Робине Гуде, английском национальном герое, быть может, тоже норманнского рода, и тоже, может быть, имеющем какие-то корни, по имени, с Робертом-Дьяволом: я только напомню, что *to gob* — значит и сейчас еще «разбойничать», что *gobersman* — по-английски «разбойник», и что Робин Гуд называется в ряде старинных рукописей *gobber Robert* или *Robbin*³. Считался и он исторической личностью, и его легендарность несомненна. Но я напомню, что он и такой же рыцарь, как он, любили оба одну и ту же девушку, что он был воплощение физической силы и благородства, а противник его — такой же низости, что коварный замысел этого противника заставил его уехать в глухую даль, что в то время, как он воевал и заперт был в одинокую башню, в то время, как стал он атаманом разбойников, в то время, как возлюбленная его спасалась в монастыре, — противник похитил ее оттуда и должен был на ней жениться, а Робина убить, если б счастливый эпилог не закончил дела благополучием, победой Робина и его свадьбой⁴. Фабула этого сюжета, помимо нашей общей схемы, со сценой в монастыре, благородным разбойником, врагом и т. д., напоминает рассказ Косинского в «Разбойниках» Шиллера (III 2), и еще раз показывает однообразие сюжетного напева. Но в Робине мы приобретаем значительное преимущество перед другими подобными (им же несть числа) примерами: Робин Гуд — английский «майский король», герой весенних праздников и народных обрядов, чья история праведного разбойника, а вместе и Роберта-Дьявола, разыгрывалась в средневековых церквях старой Англии⁵.

7.

Теперь пора сказать: сюжет не есть собрание мотивов, и считать аналогии не нужно по количеству мотивов сходных.

Сюжет в тесном смысле есть основа всякого соединения мотивов, но мотив — это распространенный образ, и мы должны идти не за «схожестью», но за единством образов, не пугаясь разнородности мотивных обдачений. Образ один и тот же может давать мотивы различные по внешнему виду, но совершенно однородные внутренне: Дьявол и Ангел, Авель и Каин оказываются двумя братьями только одного отца. Считать мотивы чуждыми только оттого, что вид у них различный, есть погрешность; ведь вот, какой-нибудь миф об Эдипе и мотив о старике Moore или Глостере могут быть однородны, покоясь на общем образе. Но и мотивы разбойника, монастырской сцены, знамени креста и т. д., принадлежа тому же образу, оказываются все параллельными. И учитывать их, обращаться к ним не только можно, но и должно методологически.

Взгляд на мотив как на словесный распространенный образ обнаруживает природу сюжета. Она складывает его из ряда параллельных мотивов, интерпретированных каждый по-иному, но взращенных одним основным образом. Здесь не место говорить, как именно идет эта интерпретация и какие образы создают всегда соответствующие формы мотивов. Здесь уместно сказать только одно: Кальдерон взял сюжет, как готовый букет, как букет форм, чье происхождение было ему безразлично и совершенно неведомо. Он брал формы — остальное уже давно не существовало, и не существовало даже во времена Софокла. Форма нравилась ему, сюжет он получил готовым и пригодным для своих целей. Лермонтова интересовала идея Демона; формы для его демона еще не было; но была форма демонов вообще, форма сюжетов о благородно-возвышенных дьяволах; он ею воспользовался для своих личных целей, и сцена в келье совпала со сценой у Кальдерона. Случайно? — Нет, неизбежно. Значит, общий источник в древнем сюжете? — Тоже нет. Такой источник как таковой, как чистый вид-единого однообразного сказания, не существовал никогда. В начале было слово... Был в начале образ; но источником он служить не мог, потому что на самой ранней заре литературы уже никто его не понимал и никому он не был нужен. Но он создал формы сюжета, в тысячах вариаций разошедшиеся по свету. Филолог, лови их теперь, устанавливай, отводи в предшества! Задача неплодотворная. Одно только можно сделать: говорить о чистой природе этих форм и находить их генезис. Но тогда заимствование? Но от кого? Кто их автор? Недаром же все известные нам сюжеты, выделенные в обособленное существование, названы бродячими. Они бродят! Но бродят ли они или за ними бродят — ими полна вся литература, и Иван кивает на Петра, Петр на Ивана. Кто их автор? Кто их привез или выдумал? — Все и никто. Они пришли с «первым портным», и биография их — подобно биографии минерала, человека, растения, есть

история жизни, история как сложный комплекс внешних и внутренних факторов.

1925 г.

* * *

«Каждое божество света и производительных сил имеет аспект, в котором то же начало является разрушительным и темным; любовь становится войной, возлюбленный — воином и военным, кроткий бог — разбойником и пиратом. Однако трагическому аспекту всегда соответствует фарсовый, стадийно более поздний аспект; 'похититель' и 'разбойник' мифа и священного сказания оказывается 'вором' и 'грабителем', восходящим к тому же 'богу'. На почве двуприродной сущности создается раздвоение, смотря по прохождению фаз; за ним — и противопоставление. Так — мы уже это знаем — царь представляется¹³ в фазе смерти рабом, жених — покойником; 'кротость' — черта надземная, 'свирепость' — подземная; благодетельный бог становится в хтонической фазе 'убийцей'. Эти две стороны даются в одном и тот же лице, но раздвоенные, в линии ближайшего кровного родства; по большей части мы видим двух братьев, одного кроткого, другого кровожадного, и второй губит первого, но первый одерживает победу, и погибает второй. Но эти двое лиц — только часть троичного комплексного образа; центральная фигура — отец, вокруг которого разгорается борьба двух братьев. Попутно отщепляется и женская роль, соответствующая прем мужским; она одновременно — мать, дитя, сестра, любовница. Отсюда впоследствии появляется мотив кровосмесительства и так называемый «Эдипов узел», за которым лежит только единство образного представления. Отец и два сына — это только один образ, раздвоенный, причем один из них раздвоен еще раз; он особенно типичен своей общностью: в старике-отце дается начало смерти, в сыне — обновление и новая жизнь, причем в одном брате — фаза перехода, в другом — переход совершившийся. Этот тройной персонаж, передающий весь ход жизни, входит в обряды зимы — лета, старого — нового года, в образы умирающих и оживающих солнц, в акты плодотворения, в храмовые действия, в комедию и трагедию. Теогонии культурных народов и священные их сказания начинаются обыкновенно с истории этого персонажа. Дальнейшее — только частные рассказы уже о двух братьях. Один из них — двойник другого, но один носит в себе смертное начало, и потому либо убийца, либо просто умерший; другой носит в себе небесное начало, и он либо кротко переживает временную гибель от брата, либо спускается в преисподнюю, чтобы его вывести оттуда. В том и другом случае удел его — короткая встреча со смертью и бессмертие; удел другого брата

— безвозвратная гибель. Однако недвижим, как я уже указывала, один образ; носители же его безостановочно чередуются, и убийца вновь становится кротким богом, кроткий бог — вновь убийцей. Так создаются герои эпосов, весь облик которых заложен на композиции спусков в преисподнюю и выходов оттуда, потери брата-друга, вражды и войны с противником, т. е. с собой же самым в противоположной фазе, на композиций исчезновений и возвращений или похищений и отвоеваний (что одно и то же). Однообразие полное, и в то же время богатство метафорических передач одного и того же образа создает кажущееся многообразие тем и характеров. Женская роль повторна мужской, и только метафорический язык расцветивает ее. И здесь опять-таки типично дерево и типичен сатурнический страстной персонаж. Создается знаменитая «майская пара», в которой роль мужского начала, дерева, исполняет разбойник Робин, а женского — похищаемая и возвращаемая Марион. Их история разыгрывается в быту, в народной обрядовой религии, связанной с празднованием 1 мая, и в церквях. Но появляются они не вдвоем; рядом с ними играет еще большую роль лошадь, сопровождает их шут, крытый звериной шкурой, и вокруг них под музыку исполняется танец чудовищ, одетых в пестрые платья, с мечами в руках. Так церковь, не отдавая себе отчета, дает в своих стенах репрезентацию божеств воскресения, созданных ветвью метафор, — с позднейшей точки зрения, кощунственных, но органически близких идее храма как общий с ней образ» (Поэтика, с. 231—233) *.

* В «Поэтике сюжета и жанра» Фрейденберг возвращается к двойственному образу бога-разбойника. Один из разделов этой книги представляет собою краткое обобщение анализа из «Методологии одного мотива» и показывает одновременно, что за десять лет мотивы, связанные с благородным разбойником, получили новые валентности и были встроены Фрейденберг в общую систему персонификационного оформления донсторической семантики.

Примечания

¹ Tardel H. Die Sage von Robert dem Teufel. 1900, 7 ss.

² Кстати, мне было до сих пор непонятно, почему добрый Эдгар рисуется у обрыва дьяволом (IV, 1), — теперь я понимаю, что «демонизм» — это рудимент именно его добродетельности.

³ Child, F. I. The Engl. and Scottisch popular ballads, 1888, V, XXI.

⁴ Child, о. с.; Ritson I. Robin Hood, 1885.

⁵ Drake, N. Shakespear and his times, 1838, 77 ss.; Стороженко Н. И. Предшественники Шекспира, Лилли и Марло, 1872, I, 4 слл.

ОБ ОДНОЙ МОДЕЛИ ОПАСНОГО ПОВЕДЕНИЯ И ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

М. А. Котик

Поводом для постановки и обсуждения вопроса, вынесенного в заголовок данной статьи, послужил конкретный случай. Как-то в Таллине в середине лета вечером я ехал на такси и разговорился с шофером. Стояла пора белых ночей, еще светило солнце, машин на дороге было немного, и мы могли спокойно беседовать. Молодой водитель интересно рассказывал о своих шоферских дедах, приятно и незаметно проходила дорога. Но вдруг неожиданно, без всякого на то повода, он сделал невероятно опасный обгон, и именно в тот момент, когда поравнялся со встречной машиной. Заметив мое замешательство, водитель самодовольно сказал: «А правила я не нарушил». На вопрос: «Как Вы стали водителем?», — видимо, поняв, что меня интересует, он бойко ответил: «Не подумайте, что случайно, мне с детства нравилась эта профессия. Но если целыми днями крутить «баранку», то и любимое дело тоже может наскучить». А потом, как бы невзначай, добавил: «Если я за день раз десять так не встряхнусь, мне просто неинтересно будет работать».

Этот разговор дал почву для многих размышлений и в том числе для анализа механизмов, побуждающих человека к самовыражению, самоутверждению в его трудовой деятельности. Из такого анализа, проведенного в самом общем кибернетическом плане, выявляются механизм трансформации трудовой деятельности в игровую, творческую и модели различных видов деятельности. Об этих механизмах и пойдет речь в этой статье.

Как известно, исходным и наиболее типичным видом человеческой деятельности является труд. На его основе развились и такие виды деятельности, как учебная, игровая, творческая, военная и пр. Каждому из названных видов деятельности присущи свои особенности, однако для всех их можно выделить два общих показателя — ее *процесс* и ее *результат*. Причем роль этих показателей в названных видах деятельности далеко не одинакова. Так, в трудовой и учебной деятельности наиболее

существенным является результат. Здесь важно достижение более высоких результатов с наименьшими затратами сил и средств. Поиск подобных путей занимаются психология, педагогика, эргономика и многие другие науки. Для военной деятельности тоже наиболее важно достижение высоких результатов (большей победы) с наименьшими затратами и потерями.

В игровой же деятельности на передний план выходит сам ее процесс. Примечательно, что, задавая условия игры, уже не стремятся к обеспечению ее простоты, легкости достижения цели (это вело бы к утрате интереса к такой игре). Здесь, напротив, искусственно усложняют условия деятельности: например, мотогонки устраивают не на шоссе, а на льду, на гравийной дорожке, выдумывают замысловатые головоломки — и все ради того, чтобы сделать более эмоционально-привлекательным сам процесс игры и, естественно, более ценным ее результат.

В творческой деятельности тоже наиболее важным оказывается ее процесс: так называемые «муки творчества», радость самовыражения порождают в нем высокий эмоциональный накал, выдвигая сам этот процесс во главу всей творческой деятельности.

К рассмотрению указанных видов деятельности можно подойти и с несколько иной стороны. Ведь любой вид предметной деятельности в общем виде может расцениваться как некоторая система взаимодействия человека с ее средствами и объектами в данных условиях среды. Советские кибернетики И. М. Гельфанд и М. Л. Цетлин [2] показали, что если рассматривать деятельность как некоторую функцию многих переменных, то в такой системе обычно можно выделить две группы переменных, определяющих ее течение: «существенные» и «несущественные». «Существенные» переменные определяют выполнение основной задачи функционирования системы. «Несущественные» же переменные, хотя и сказываются на процессе и результате функционирования системы, но в общем здесь не имеют решающего значения. Если с этой точки зрения расценивать деятельность музыканта по исполнению произведения какого-нибудь композитора, то к ее «существенным» переменным следует отнести заданные композитором звуки, их последовательность, длительность, сочетание, правила игры на данном инструменте. К «несущественным» же переменным этой деятельности относятся те ее параметры, которые волен выбирать сам музыкант: сила и плавность звука, его вибрация, организация движения и многие переменные, посредством которых музыкант имеет возможность передавать свое отношение к произведению, интерпретировать его. Заметим, что эти чрезвычайно важные для музыканта переменные названы здесь «несущественными» чисто условно.

Теперь, с учетом приведенных выше теоретических положений, рассмотрим в развитии процесс освоения трудовой деятельности. Проведем такое обсуждение на примере широко известной деятельности шофера — именно той, которая побудила нас предпринять данный анализ.

Начнем с этапа обучения. Наибольшую трудность в учебной деятельности представляет выдерживание в заданных пределах всех «существенных» переменных. Процесс обучения осуществляется обычно под руководством педагога, который ставит перед учащимся задачи возрастающей степени сложности. Здесь ученику приходится в строгой последовательности выполнять все требуемые действия по управлению автомобилем, одновременно воспринимать сигналы и знаки дорожного движения, точно выполнять их предписания и т. д. и т. п. Невыдерживание любой из этих «существенных» переменных может нарушить функционирование всей системы. Поэтому такая деятельность оказывается психически напряженной и эмоционально насыщенной: здесь обучающийся испытывает немало волнений от ошибок, неудач и удовлетворение, радость от успехов. Несмотря на трудности, она оказывается в общем интересной и эмоционально привлекательной. В такой деятельности, как говорят, не соскучишься.

Характеризуя рассматриваемый этап освоения деятельности на формальном языке кибернетики, можно сказать, что при этом информированность субъекта оказывается ниже неопределенности возникающих у него задач. Такую ситуацию графически можно представить схемой (рис. 1а), где субъект изображен кружком, число стрелок, находящихся снаружи и на-

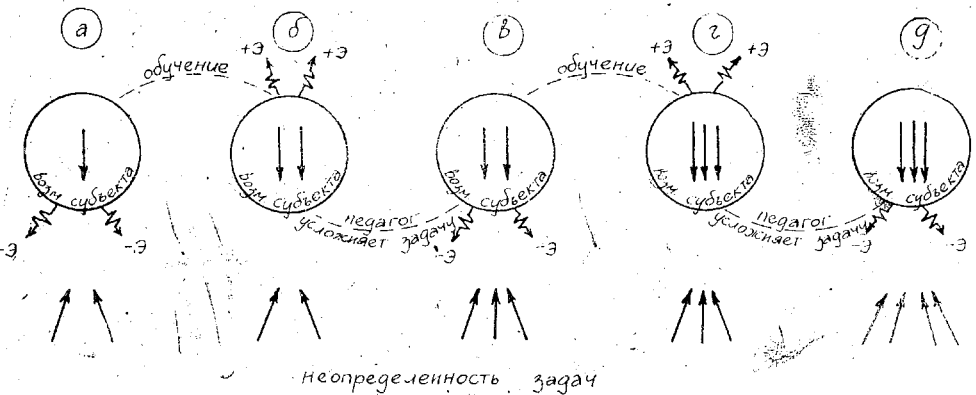


Рис. 1. Учебная деятельность.

правленных вверх, символизирует неопределенность задачи, а число стрелок в кружке — информированность субъекта. В подобных случаях дефицита информации, как показывает К. Прибрам (1975), субъект реагирует на сложившуюся ситуацию эмоциями тревоги [4]. При этом происходит активация нервной системы, мобилизация внутренних ресурсов организма, что способствует преодолению возникших трудностей, более продуктивному обучению и росту информированности субъекта. Когда же информированность субъекта достигнет уровня неопределенности поставленных перед ним задач и он сможет их успешно решать — все это будет порождать у него уже положительные эмоции (рис. 1б). Далее по ходу обучения педагог будет ставить перед учеником, очевидно, более сложные задачи, вводя в них дополнительные «существенные» переменные. Поскольку возможности субъекта будут ниже неопределенности этих задач, то они снова будут порождать у него эмоции тревоги (рис. 1в), которые в свою очередь будут способствовать дополнительной мобилизации ресурсов организма и более продуктивному обучению, что позволит ему успешно решать и такие более сложные задачи, а успех в них будет снова порождать положительные эмоции (рис. 1г).

Затем подобным же образом педагог будет ставить перед обучаемым все более сложные задачи, охватывающие в конце концов перечень всех «существенных» переменных данного вида деятельности. Применительно к работе шофера учебная деятельность сводится к тому, что он научается управлять машиной с учетом всех предусмотренных здесь обязательных правил эксплуатации техники и вождения машины.

Будем считать, что в результате обучения шофер приобрел элементарные навыки по выдерживанию в заданных пределах всех «существенных» переменных, и рассмотрим теперь дальнейшее развитие этой деятельности в его самостоятельном труде. Динамика такого развития представлена на рис. 2. Для сокращения обозначим комплекс «существенных» переменных данной деятельности и необходимую для их выдерживания информированность субъекта стрелкой со значком Σ . Рис. 2а символизирует баланс возможностей субъекта и требований деятельности по всем ее «существенным» переменным.

В процессе практической деятельности будет идти дальнейшее накопление знаний и опыта субъекта, так что его информированность начнет превышать неопределенность возникающих у него задач (рис. 2б). В подобных случаях, как показывает К. Прибрам [4], повышается чувствительность субъекта к различным аспектам деятельности и возникает мотивация к ее расширению. В результате субъект становится способным замечать и «несущественные» переменные, полезные для данной деятельности (раньше ему было не до них — только бы вы-

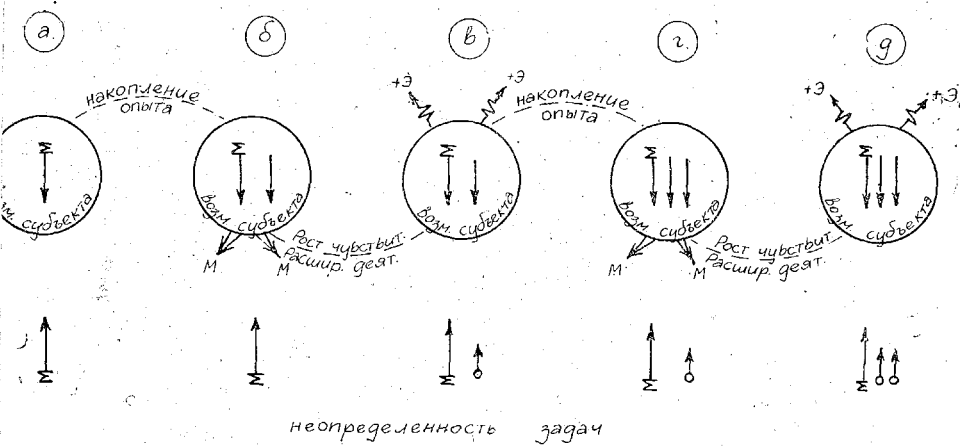


Рис. 2. Трудовая деятельность.

держат в норме «существенные»). И у него начинает возникать, по выражению К. Прибрама, «заинтересованность» по отношению к новым переменным и стремление организовывать деятельность с их учетом. Так, например, шофер начинает замечать — можно так тормозить машину, чтобы меньше изнашивались шины. И тогда он ставит перед собой задачу вести машину не только исходя из «существенных» переменных, но и с учетом этой «несущественной» переменной (подобные переменные на схеме обозначены маленькой стрелкой с кружком). Научившись решать такие более сложные задачи, шофер будет, естественно, испытывать положительные эмоции (рис. 2в). Затем, с приобретением новых знаний и еще большего опыта, он снова ощутит избыток своих возможностей и у него появится мотивация к дальнейшему расширению деятельности (рис. 2г). Продолжая тот же пример, можно предположить, что шофер обнаружит возможность экономнее расходовать бензин и, реализуя эту возможность, он снова будет испытывать положительные эмоции (рис. 2д). Так, постепенно включая в деятельность новые «несущественные» переменные, шофер будет улучшать ее результаты, понижать связанные с ней затраты и, таким образом, совершенствовать свое профессиональное мастерство. Однако и этот уровень деятельности не является еще пределом — деятельность может развиваться и далее, причем по разным путям.

На рис. 3 представлена схема одного из таких путей — трансформации трудовой деятельности в игровую. Достигнув высокого уровня профессионального мастерства, водитель будет продолжать накапливать опыт, и у него появятся избыточные

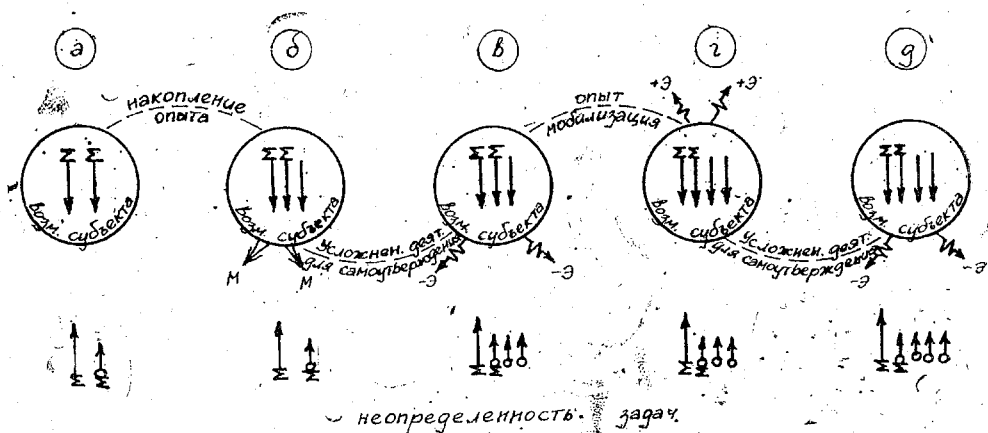


Рис. 3. Деятельность с элементами игры.

возможности, способствующие дальнейшему развитию деятельности (рис. 3б). Под влиянием возникающей при этом мотивации к развитию деятельности он может стать на путь преднамеренного усложнения деятельности — внесения в нее более сложных задач, чтобы, разрешая их, самому убедиться в своих больших возможностях, доказать другим свою незаурядность и, благодаря такому самоутверждению, делать процесс деятельности более эмоционально привлекательным. Однако далеко не любое усложнение деятельности способствует повышению ее привлекательности. Так, опытный шофер не станет искать привлекательность в деятельности за счет прохождения лишнего десятка километров — от этого неопределенность задачи возрастет очень незначительно и радость от ее разрешения будет невелика. А вот внести в деятельность элемент опасности (а с ней, как было доказано в нашей работе [3], неопределенность задачи сильно возрастает) — это уже другое дело. Решение подобных опасных задач, связанных со снятием высокой неопределенности, согласно информационной теории эмоций П. В. Симонова [6], — это и волнующе, это и интересно.

Следуя такому пути, субъект за счет варьирования «несущественными» переменными будет создавать для себя задачи высокой степени неопределенности (рис. 3в.), а потом, благодаря тренировке и мобилизации внутренних возможностей, их успешно разрешать, испытывая при этом чувство самоутверждения и удовлетворения (рис. 3г). Однако со временем решение таких сложных, точнее, опасных задач становится для водителя уже привычным делом и перестает сопровождаться тем боевым возбуждением, той радостью успеха, какую он испытывал прежде. Поэтому, следуя по пути поддержания

интереса в труде, субъект пойдет на дальнейшее усложнение задач и внесение в них еще больших опасностей (рис. 3д) для еще большего самоутверждения в этом процессе. И, вероятно, нет нужды доказывать, что подобный путь внесения в процесс труда элементов игры и «щекотания нервов» рано или поздно приведет к несчастью. Именно с этим вариантом поддержания интереса в труде мы и столкнулись в том примере, с которого начали данную статью.

Однако имеется и другой путь развития и трансформации трудовой деятельности — посредством внесения в нее элементов творчества. Он начинается так же, как и «игровой» путь, с достижения субъектом высокого уровня профессионального мастерства, появления у него с накоплением дополнительного опыта избыточных возможностей для развития деятельности (рис. 4б). При этом у него будет возрастать чувствительность

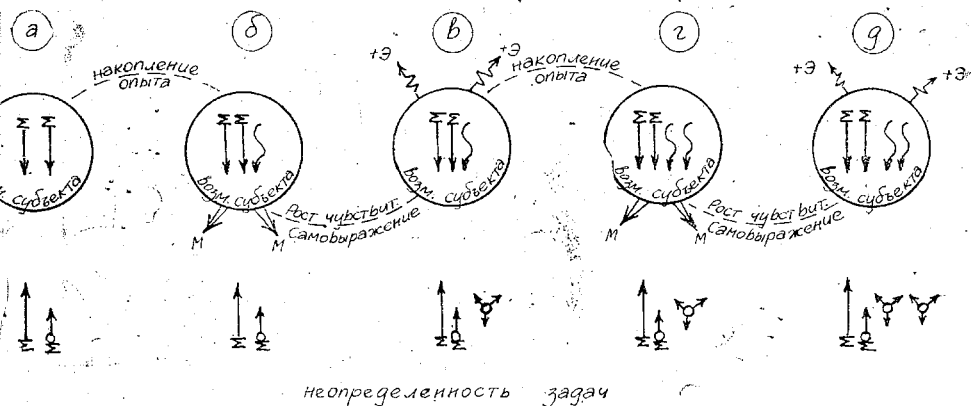


Рис. 4. Деятельность с элементами творчества.

не только к ее внешним показателям, но и к собственным ощущениям, возникающим в этом процессе. Благодаря этому он становится способным выражать в деятельности не только свою информированность (знания, умения, навыки), но и свои чувства, связанные с этой деятельностью.

Л. С. Выготский показал, что смысл, который усматривает субъект в том или ином действии, включает в себя две его стороны — информационную и эмоциональную [1, с. 54]. То есть действие и его смысл не только осознаются, но еще и переживаются, следовательно, субъект в его предметном действии может передавать не только свою информированность, но и свое отношение к нему, связанные с ним чувства.

Пример шофера здесь оказывается не очень показательным. Однако и в этой деятельности шофер, как бы сливаясь с машиной и ощущая ее как продолжение своего тела, начинает испытывать потребность выразить себя в процессе управления — передать в нем свое отношение к своему труду. Такая деятельность, в которой на передний план выходит стремление к самовыражению в ее процессе, как уже отмечалось, относится к категории творческой. В таком случае шофер начинает вести машину не просто мастерски, но еще и красиво, с искусством. При описании такой деятельности в кибернетическом плане приходится учитывать, что в ней субъект передает наряду с информацией и свои эмоции, т. е. не только рациональные, но и свои иррациональные проявления (осознанные и неосознанные). На рис. 4в (где эмоциональная компонента возможностей субъекта изображена волнистой стрелкой) показано, что на такую ситуацию он реагирует мотивацией к расширению деятельности и его реакция осуществляется за счет «несущественных» переменных.

Однако свои эмоциональные проявления он реализует не так, как информационные. В обычной трудовой деятельности избыток информационных возможностей используется для совершенствования ее результатов, посредством подключения отдельных «несущественных» переменных. В творческой же деятельности для самовыражения и передачи в ней своих чувств субъект использует уже целый комплекс таких «несущественных» переменных (на рис. 4в они изображены в виде звездочек, как бы объединяющих комплекс таких переменных). И действительно, когда речь идет о красивом вождении машины, нельзя точно сказать, в чем конкретно оно выражается, — здесь проявляется целый комплекс «несущественных» переменных в их сложном сочетании — и чувство водителем машины, и чувство дороги, и многое другое, что трудно передать словом.

С накоплением опыта и еще более тонким познанием деятельности у субъекта будут возникать новые эмоции и потребности их выражения (рис. 4г), которые он будет передавать с помощью новых комплексов «несущественных» переменных (рис. 4д), выражая при этом все полнее и более тонко свое отношение, свои чувства, связанные с данной деятельностью. И такое самовыражение, очевидно, может развиваться безгранично, а сопутствующие ему эмоции будут всегда делать радостным этот процесс.

Итак, из проведенного анализа можно заключить, что творческая деятельность состоит в использовании комплексов «несущественных» переменных для передачи субъектом своего отношения, своих чувств и, таким образом, для его самовыражения в этой деятельности. На основе этого анализа можно провести четкую границу между проявлением профессионального мастер-

ства и творчества. Пока субъект использует свои знания, умения, навыки, иначе говоря, свою информированность для улучшения результатов деятельности посредством «несущественных» переменных — в этом проявляется его мастерство. Когда же он начнет использовать целые комплексы таких переменных для передачи своего отношения, своих чувств, т. е. для своего самовыражения в процессе этой деятельности, тогда станет проявляться его творчество. (Заметим, что научное творчество, имеющее свои особенности, здесь не рассматривается.)

В своей творческой деятельности человек обычно располагает определенным арсеналом «несущественных» переменных и при этом он ограничен целым рядом «существенных» переменных. Так, например, актер ограничен драматургическим текстом, указаниями режиссера, рамками мизансцен и т. п., через которые он не вправе переступить, но в его арсенале все же имеется много средств для самовыражения. Однако для наиболее творческих личностей обнаруживается стремление выйти за рамки этих «существенных» переменных — тогда актер становится режиссером, режиссер — драматургом, оркестрант — дирижером, дирижер — композитором и т. п. Очевидно, появление новых форм в искусстве следует расценивать так же, как тенденцию выйти за рамки укоренившихся «существенных» переменных. Хотя, впрочем, в новых формах искусства возникают свои «существенные» переменные, в рамках которых приходится действовать.

Для музыканта-исполнителя порой оказываются тесными рамки «существенных» переменных классического произведения, и он становится импровизатором, где поле «несущественных» переменных шире. Потом ему становится тесно и в рамках этих границ. Таким образом появляются исполнители так называемой «спонтанной» музыки, где уже нет ни конкретного произведения, ни его основы, которой требуется придерживаться — музыкант выражает себя, как хочет и как может, заражая эмоциями слушателей. Однако и в этом случае его ограничивают «существенные» переменные, вытекающие из возможностей инструмента, правил игры на нем (хотя последние тоже можно раздвинуть).

Таким образом, из сказанного можно заключить, что, исходя из роли в той или иной деятельности ее процесса и результата, исходя из того, использует ли субъект только «существенные» или еще и «несущественные» переменные, передает ли он только свою информированность или еще и чувства, можно четко дифференцировать различные виды человеческой деятельности.

Литература

1. *Выготский Л. С.* Избранные психологические исследования. — М.: Педагогика, 1956. — 519 с.
2. *Гельфанд И. М., Цетлин М. Л.* О некоторых способах управления сложными системами. — Успехи математических наук, 1962, т. 17, вып. 1, с. 3—26.
3. *Котик М. А.* Психология и безопасность. — Таллин: Валгус, 1981. 407 с.
4. *Прибрам К.* Языки мозга. — М.: Наука, 1975. 464 с.
5. *Симонов П. В.*, Теория отражения и психофизиология эмоций. — М.: Наука, 1970. 131 с.



ПАМЯТИ ЮРИЯ КОНСТАНТИНОВИЧА ЛЕКОМЦЕВА

Юрий Константинович Лекомцев войдет в историю лингвистики и семиотики второй половины XX века как ученый, смело дававший ответы на наиболее насущные вопросы, без решения которых эти науки не смогут двигаться дальше. Его жизнь была посвящена созданию формальной теории языка, развивавшей глоссематические идеи с использованием представлений классической математики. Увлеченно знакомясь с достижениями естественных наук, Ю. К. Лекомцев стремился возводимое им здание глоссематического языковедения согласовать с общенаучными принципами методологии знания. Он искал соответствия тщательно им изучавшихся фактов разных языков мира и общей теории, где нашли бы свое место и данные объектного языка, и метаязык лингвистики, составлявший предмет особого его интереса. В последний год его жизни увидела свет его книга, подводившая итог исследованию формального языка лингвистики. Как и другие лингвисты-теоретики, активная работа которых началась с середины 1950-х годов, Ю. К. Лекомцев стремился осмыслить достижения сложившихся к тому времени школ европейского и американского языковедения, понимая их в духе точного знания середины века. Этой программе, намеченной в молодости, он оставался верен и позднее. Но она обогащалась благодаря разветвленным его занятиям, обнимавшим и разные области языкознания, и различные языковые семьи Евразии и Океании. Никогда не покидавшее Ю. К. Лекомцева эстетическое чувство, воплотившееся и в его оригинальных живописных опытах, и в стихах (частично

помещенных в одном из тартуских университетских изданий), требовало от него завершенности и гармоничной окончательности построения. Но он шел к осуществлению намеченной им цели путем последовательного решения отдельных самостоятельных задач.

Мне вспоминается один из разговоров с ним в самом начале его занятий, когда он слушал мои лекции по сравнительно-историческому индоевропейскому языкознанию. Он советовался относительно выбора темы, занятия которой дали бы ему возможность изучить методы этой области лингвистики. Для того, чтобы понять, насколько (при многообразии его интересов и научных дисциплин, которыми, как математической логикой, он занимался всерьез) его научная деятельность на протяжении всей жизни была целостной и подчиненной заранее поставленным целям, замечу, что соотнесение специфического материала австро-азиатских языков с теми сравнительно-историческими методами, которые могли бы этому материалу соответствовать, составило предмет его занятий в самый последний период жизни. Языковой материал никогда не составлял для него только собрания иллюстраций к теоретическим положениям, хотя в его общелингвистических сочинениях мы найдем немало ярких примеров. Суть их для Ю. Лекомцева заключалась не в иллюстрировании выводов, а в согласовании последних с самим материалом. Замечательная его книга о вьетнамском синтаксисе демонстрирует, как структура аналитического языка подсказывает внимательному исследователю способы наиболее эффективного ее изучения.

Быть может, наиболее наглядным свидетельством неотрывной связи, существовавшей между теоретическими построениями Ю. К. Лекомцева и тем, какие языки привлекались при изложении той или иной концепции, представляются работы по структуре слога, опирающиеся на материал классического тибетского языка. Невиданное богатство комбинаций фонем делает именно тибетский слог идеальным образцом для изложения модели максимально полной системы комбинаций фонем в пределах слога.

Каждая из сторон и уровней языка исследовалась Ю. К. Лекомцевым в специальных работах, где подбор важного для данной именно темы языкового материала соотносился с формализмом, разработанным им для этой именно области. Так, продолжавшая занимать его вплоть до последней книги проблема понимания семантического поля рассмотрена в одной из ранних его публикаций (и в значительно еще более ранней работе, на которой эта публикация основана) на индоевропейском материале. Наличие целой цепи планомерно осуществленных работ подготовило то синтетическое понимание синтагматико-парадигматического механизма языка на разных его уровнях, кото-

рое и было им осуществлено в последних его завершающих трудах.

Главное, что отличало общелингвистические сочинения Лекомцева (а каждая из его работ была общелингвистической по направлению, если и не по заглавию: в названии статьи речь шла, скажем, о классификации простых предложений во вьетнамском языке, но прежде всего излагались общие принципы, без которых непонятна была бы идея редукции полного синтагматического типа), — ясность основных мыслей и четкость их формулировок. Он никогда не упускал из вида тех нескольких руководящих идей, которые (как разграничение синтагматики и прагматики, разных планов языка, роль различения для механизма языка) постоянно им использовались для постановки и решения тех более частных задач, которым посвящалось данное конкретное исследование. Такие фундаментальные принципы постоянно им продумывались и формулировались со все большей четкостью и определенностью. Напряженное внимание к метаязыку лингвистики связано было с пониманием роли самого аппарата науки для выявления этих главных положений. При всем постоянном интересе Ю. Лекомцева к математике самой по себе (что видно и в таких его специально ей посвященных статьях, как пионерское исследование по семиотике математики), больше всего его интересовали способы, которые в математической логике, алгебре, теории графов могут быть найдены для изложения собственно лингвистического содержания. Попытки применить в лингвистике математический аппарат, широко начавшиеся в 50-е годы, позднее переключились преимущественно в сферу вычислительной лингвистики, где математизация прямо связана с языковыми задачами, решаемыми на компьютерах. Ю. К. Лекомцев был одним из немногих крупных лингвистов, сохранивших напряженное стремление к использованию математически ясного языка при формулировании любой лингвистической проблемы. Как мне представляется, именно отчетливость основных мыслей и четкость в последовательном переходе от одной задачи к другой и составляет главный урок, который может быть извлечен лингвистами из научного сотрудничества с математиками. В этом смысле лингвистическое творчество Ю. К. Лекомцева остается несравненным и непревзойденным образцом обогащения лингвистики благодаря подходу, свойственному скорее точным наукам.

С этим же связан и максимализм Ю. К. Лекомцева, радикальность и безоговорочность требований, предъявлявшихся им к самому себе и ко всей лингвистической науке. В его последней прижизненной книге можно найти сетования на плохую организацию этой науки, сказавшуюся, например, в том, что двадцатилетний промежуток отделяет фонологическую теорию

Н. С. Трубецкого от ее логического осмысления. В особенности же наставлял Ю. К. Лекомцев на необходимости четкого продумывания самих оснований лингвистики. В этом отношении его вклад неоценим. После того, как Соссюр обратил внимание на эту сторону лингвистической науки, по существу было сравнительно мало сделано для последовательного развития теории лингвистики. Вся деятельность Ю. К. Лекомцева, ориентированная на эту задачу, будет способствовать большей теоретической направленности лингвистов.

Некоторые из главных, как ему представлялось, лингвистических принципов ранее почти или совсем не исследовались. Напомню о знаковой функции («макрофункции»), которую он описал как взаимно неоднозначные соответствия между булеанами иерархий единиц двух планов языка. Формулировка этого семиотического аспекта языка в четких терминах представляет собой существенный шаг по пути к осмыслению структуры языка как знаковой системы. Ю. К. Лекомцев много сделал для решения этого вопроса, который существует не только для лингвистики, но и для изучения любых знаковых систем. Его семиотический подход к языку определил равное внимание как к низшим уровням языка, так и к семантическому плану. Исследователь последнего найдет в сочинениях Ю. Лекомцева немало для себя полезного. Напомню хотя бы анализ функций эскимосских падежей в последней его книге. Любопытно, что, как он сам замечает, структурные методы позволяют достичь большего единства и простоты в описании этого объекта, чем применявшиеся предшествующими исследователями. Подчеркнем, что сам он стремился именно к максимальной простоте описания. Если его работы и могут иногда показаться трудными непосвященному в современную лингвистику, то это следует отнести за счет исключительной сложности описываемых языковых объектов. Сам он стремился к уменьшению этой сложности за счет вводимого формализма, в чем, бесспорно, опережал большинство современных ему лингвистов.

Не находя часто в языковедении того, что составляло предмет его поисков, он сам строил отсутствующие звенья системы, заполняя обнаруживаемый им вакуум плодами собственной работы. В этом сказывались присущий ему героизм и жертвенность. Все, кто знали не только его деятельность, но и его подвижническую жизнь, поймут, насколько именно эти слова к нему применимы. Неимоверные физические мучения не только не могли быть помехой его работе, они как бы должны были уравновешиваться невиданной ее напряженностью. Сила духа, озаряющего возводившееся им здание глоссематической теории, сказалась и в том, как он десятилетиями переносил свою болезнь (с детства его преследовавшую). При этом в нем не было ни тени ущерба или ощущения тяжести своей судьбы.

Он ощущал себя ее распорядителем, почему и мог так много работать и сумел столько сделать, казалось бы, вопреки физической очевидности.

Ему удалось многое не только в самой лингвистике, но и в пограничных с ней семиотических областях, каждая из которых — от живописи, где он был и практиком-художником, и теоретиком искусства, до мифологии — его занимала и составляла предмет особых его занятий. Незабываемо заседание летней школы в Кяэрику, где он делал доклад о сантальской мифологии, проработав все изданные многотомные сантальские тексты, и состязался с председательствовавшим У. Мазингом в глубине ее знания: можно не сомневаться в том, что в тот момент Тарту был местом наиболее интенсивного обсуждения сантальской мифологии (боюсь, что и сами санталы едва ли сейчас столь хорошо ее знают). Глубина познаний Ю. К. Лекомцева, число основательно им изученных областей математики, проработанных им словарей, текстов и грамматик, множество информантов, с которыми он разными восточными языками занимался, изумили бы каждого, даже если бы речь не шла о человеке, всю жизнь столь тяжело больном. Он явил нам недосыгаемый пример победы духа над всем преходящим. Оттого при тягостности ощущения последнего расставания остается, как после смерти каждого крупного человека, прежде всего впечатление внушительного жизненного и научного памятника, им оставленного.

Вяч. Вс. Иванов

In memoriam

Двадцатый том «Трудов» — предлог оглянуться назад. Говоря об итогах научных работ, определенных достигнутых результатах, уместно также назвать и потери — вспомнить имена ушедших коллег и друзей, участвовавших в создании семиотической науки, Школ в Кяэрику, в «Трудах по знаковым системам», в дискуссиях и обсуждениях — лично, в письмах, чья мысль и труд влились в общие усилия тартуско-московской семиотической школы. Ушли ученые старшего поколения, наши учителя, которые с энтузиазмом молодости приняли участие в наших трудах: П. Г. Богатырев, Р. О. Якобсон, В. Я. Пропп¹. В этой связи нельзя не вспомнить М. М. Бахтина, чье доброжелательное внимание ободряло работы, во многом базировавшиеся на его же идеях. В расцвете сил и научного творчества ушел один из ведущих научных мыслителей-семиотиков Исаак Иосифович Ревзин. Безвременно погиб в автомобильной катастрофе талантливейший мальчик, обещавший стать крупным ученым, Володя Руденко. Ушел Иосиф Давидович Амосин, ученый и мудрец.

Безвременная кончина Яака Пылдымяэ была неожиданным ударом по тому направлению семиотических исследований, которые связаны со стиховедением. Воспитанник тартуской семиотической школы, Яак Пылдымяэ в короткий срок сделался авторитетнейшим исследователем и пролагателем новых путей в науке об эстонском стихе. Уход его — невосполнимая потеря и для науки, и для его друзей.

И вот теперь этот скорбный список пополнил Юрий Константинович Лекомцев...

Но, говоря о горечи этой потери, нельзя не сказать о том, как важно для нас — и как ученых и как людей, — что Юрий Константинович *был среди нас*. Само его существование — и в науке, и в жизни — обращало окружающих к сути, восстанавливало те масштабы, которыми должна мериться жизнь и о которых мы в каждодневной суете постоянно забываем. Это был один из самых замечательных людей, которых мне посчастливилось встретить в жизни. Я имел в своей жизни счастье

встречать очень мужественных людей, имел радость общения с людьми, блестяще одаренными. Но и в этом кругу Юрий Константинович Лекомцев выделялся мужественной твердостью и яркой одаренностью. В соединении с постоянным высоким строем души, органической неспособностью к мелким помыслам и чем-то детским, что всегда виделось в его лице, даже тогда, когда следы мучительной болезни явственно на ней рисовались, это создавало то исключительное обаяние, которого никогда не забудут все, кто имел счастье встретиться с Юрием Константиновичем.

Память людей забывчива — наука бессмертна. Бессмертие ученых — в продолжении науки. Надо продолжать работу...

Ю. М. Лотман.

¹ В. Я. Пропп не был непосредственным участником Школ, но живо ими интересовался и следил за нашей работой, просил присылать материалы и живо на них откликался. Переписка с В. Я. Проппом хранится в моем архиве.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Об итогах и проблемах семиотических исследований	3
Б. А. Успенский. К проблеме генезиса тартуско-московской семиотической школы	18
Л. Э. Мялль. Использование текста как средства психического воздействия (по материалам «Аштасахасрики Праджняпарамиты»)	30
А. Я. Гуревич. Западный портал церкви Сен-Лазар в Отене и парадоксы средневекового сознания	39
Т. М. Николаева. Именем — нарицаемы — еже есть сказаемое	49
М. Л. Гаспаров. Романская силлабика и германская тоника: встречи и взаимодействия	64
М. Б. Плюханова. Витийство и русская историческая мысль XVI—XVII вв	73
С. Г. Барсуков, М. Ф. Гришакова, Е. Г. Григорьева, Л. О. Зайсниц, Ю. М. Лотман, Г. М. Пономарева, В. Ю. Митрошкин. Предварительные замечания по проблеме «Эмблема-символ-миф в культуре XVIII столетия»	85
З. Г. Минц. Несколько дополнительных замечаний к проблеме: «Символ в культуре»	95
Ю. М. Лотман. О сюжетном пространстве русского романа XIX столетия	102
Н. В. Брагинская. Анализ литературных мотивов у О. М. Фрейденберг	115
О. М. Фрейденберг. Методология одного мотива	120
М. А. Котик. Об одной модели опасного поведения и творческой деятельности	131
Памяти Юрия Константиновича Лекомцева. Вяч. Вс. Иванов	141
Ip методіат. Редколлегія	146

SISUKORD

Semiootikauuringute tulemusi ja probleeme	3
B. A. Uspenski. Tartu—Moskva semiootikakoolkonna kujunemise probleemid	18
L. E. Mäll. Teksti kasutamine psüühika mõjutamise vahendina (Astasähari kä Prajūāpāramitā andmetel)	30
A. N. Gurevitš. Austini Saint-Lazare'i kiriku lääneportaali ja keskaegse teadvuse paradoksid	39
T. M. Nikolajeva. «Imenem — naritsajemō — ježe jest skazajemoje»	49
M. L. Gasparov. Romaani süllaabika ja germaani toonika: kohtumised ja vastastikused mõjutused	64
M. B. Pljuhhanova. Retoorika ja vene ajaloomõte XVI—XVII sajandil	73
S. G. Barsukov, M. F. Grišakova, J. G. Grigorjeva, L. O. Zaiants, J. M. Lotman, G. M. Ponomarjova, V. J. Mitroškin. Esialgsed märkused probleemi «Embleem-sümbol-müüt XVIII sajandi kultuuris» kohta	85
Z. G. Mints. Mõned lisamärkused probleemi «Sümbol kultuuris» kohta	95
J. M. Lotman. XIX sajandi vene romaani süžeeruumist	102
N. V. Braginskaja. O. M. Freidenbergi kirjandusmotiivide analüüs	115
O. M. Freidenberg. Ühe motiivi metodoloogia	120
M. A. Kotik. Ohtliku käitumise ja loominguilise tegevuse ühest mudelist	131
Juri Konstantinovitš Lekomtsevi mälestuseks. Vjatš. Vs. Ivanov	141
In memoriam. Toimetuskolleegium	146

CONTENTS

Results and problems of semiotic researches	3
B. Uspensky. On the genesis of the Tartu—Moscow school of semiotics	18
L. Mäll. Text as a mean of psychic influence on the ground of the «Astasahasrikā Prajñāpāramitā»)	30
A. Gurevich. The west portal of the Saint-Lazare church in Autn and para- doxes of the medieval mind	39
T. Nikolaeva. «Imenem . . . — naricaemy . . . — eže est skazaemoe»	49
M. Gasparov. The roman syllabics and the german metrics: meetings and interactions	64
M. Plyukhanova. Rhetorics and the Russian historical thought in the XVI and XVII centuries A. D.	73
S. Barsukov, M. Grishakova, Y. Grigoryeva, L. Zayonts, Y. Lotman, G. Ponomareva, W. Mitroshkin. Preliminary reports on the problem «Emblem-symbol myth in the XVIII century culture»	85
Z. Mints. Some additional remarks on the problem «Symbol in the culture»	95
Y. Lotman. On the space of topics in the Russian novel in the XIX century	102
N. Braginskaya, O. Freidenberg as an investigator of literary motifs	115
O. Freidenberg. The methodology of a motif	120
M. Kofik. On the pattern of the dangerous behavior and creative act	131
In Memory of Y. K. Lekomtsev, V. V. Ivanov	141
In Memoriam, <i>Editorial Board</i>	146

Ученые записки Тартуского государственного университета. Выпуск 746. Актуальные проблемы семиотики культуры. Труды по знаковым системам XX. На русском языке. Тартуский государственный университет. ЭССР, 202400, г. Тарту, ул. Юликооли, 18. Ответственный редактор Ю. М. Лотман. Корректор И. Пауска. Сдано в набор 20. II 1985. Подписано к печати 04. II. 1986. МВ-08894. Формат 60×90/16. Бумага печатная № 2. Высокая печать. Литературная. Учетно-издательских листов 10,13. Печатных листов 9,5. Тираж 1000. Заказ № 817. Цена 1 руб. 50 коп. Типография им. Х. Хейдеманна, ЭССР, 202400, г. Тарту, ул. Юликооли, 17/19. II.