

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

ALUSTATUD 1893. a.

VIHK

236

ВЫПУСК

ОСНОВАНЫ в 1893 г.

ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ
СИСТЕМАМ

IV



TARTU 1969

Памяти
Юрия Николаевича Тынянова
(к двадцатипятилетию со дня смерти)
1943—1968

WORKS ON SEMIOTICS
TÖÖD SEMIOOTIKA ALALT
IV

TARTU 1969

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
TRANSACTIONS OF THE TARTU STATE UNIVERSITY
ALUSTATUD 1893. a. VIHK 236 ВЫПУСК ОСНОВАНЫ в 1893 г.

ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ
СИСТЕМАМ
IV

ТАРТУ 1969

Редакционная коллегия:

Л. Вальт, Б. Гаспаров, Б. Егоров, Вяч. Иванов, Ю. Лотман (ответственный редактор), У. Рятсеп, И. Чернов

От редакции.

Настоящий выпуск посвящен памяти Юрия Николаевича Тынянова. Ю. Н. Тынянов — разносторонне одаренный писатель и филолог — по праву считается одним из основоположников советского структурного литературоведения. Самое сочетание творческих интересов, присущих ему как литератору, было чрезвычайно благоприятно именно для такого подхода к изучению искусства. С одной стороны, на протяжении всей жизни его интересовали общие вопросы эволюции культуры. При этом выдвигались вперед закономерности, столь абстрактные по своей природе, что и художественные, и общетеоретические, философские, политические тексты выступали лишь как частные случаи их реализации. С этой точки зрения собственно художественная специфика текста отходила на второй план, «снимаясь» в закономерностях более общего характера. Связь с петербургской школой изучения русской общественной мысли (в частности, историко-литературная школа венгеровского семинария) проявлялась в научном творчестве Тынянова в виде постоянного интереса к истории как подвижному и закономерному процессу и к проблемам соотношения художественного ряда с внеположенными ему социальным, философским и политическим.

С другой стороны, Тынянов был исследователем, явно тяготевшим к лингвистическим приемам анализа. Он отчетливо представлял себе, что внутренняя организация структуры текста может и должна быть предметом вполне самостоятельного исследовательского внимания. С этой точки зрения вперед выдвигались те стороны художественного произведения, которые специфичны ему как явлению искусства и не могут быть без остатка переведены на язык нехудожественной системы.

Совокупность этих двух подходов определила взгляд на произведении искусства как на систему функций, а не инвентарь «художественных приемов». Эта плодотворная идея легла в основу многих последующих работ структурного плана. Идея «функционализма», вполне согласующаяся с общим духом науки XX века, позволяет снять антинomio между динамичностью изучаемого объекта и статикой исследовательского описания. В этом смысле идеи Ю. Н. Тынянова не только не устарели, но, напротив того, современная наука еще только сейчас становится на уровень его блестящих прогнозов.

Влияние Тынянова-ученого на его писательский стиль отмечалось неоднократно. Однако нам представлялось бы интересным подчеркнуть и обратное. Самонаблюдение творческого процесса, возможностью которого, к сожалению, обладают далеко не все исследователи, наложило бесспорный отпечаток на исследовательские интересы Тынянова. Вполне возможно, что именно с этим связано появление в его работах ряда наблюдений над генерационными процессами конструирования художественного текста.

Все перечисленные аспекты имеют непосредственное отношение к структурно-семиотическому анализу текстов культуры и художественных произведений и в полной мере сохраняют научную актуальность до настоящего времени.

Предлагая вниманию читателей сборник, в котором он найдет опыты структурного описания художественных текстов, рассмотрение соотношений искусства с другими явлениями культуры, попытки анализа художественных функций и генерационных процессов в поэтическом творчестве, участники настоящего издания просили бы читателя рассматривать их труд как дань уважения памяти покойного ученого.



Предлагаемый вниманию читателей сборник разделен на отделы в соответствии со спецификой описываемых знаковых систем. Если расположить знаковые моделирующие системы по степени сложности в единую иерархию, то на нижней ступени мы получим системы более простые, чем естественные языки (им посвящен раздел: «Неязыковые коммуникативные системы»), далее расположатся¹ структуры надязыковых уровней («вторичные моделирующие системы»). По принципу восходящей сложности здесь сначала должны быть названы нехудожественные вторичные моделирующие системы (в настоящем сборнике — миф и религия), затем — структуры художественного типа. На границе этих двух систем будет расположен фольклор, поскольку входящие в этот раздел тексты выполняют в обслуживаемых ими коллективах и художественные, и нехудожественные функции.

Внутри собственно эстетических систем полезно провести разграничение между искусствами, менее тесно связанными со структурой естественного языка, и теми, для которых эта связь составляет один из основных структурообразующих признаков. Сознвая всю условность подобного разделения, редакторы настоящего сборника все же сочли полезным выделить в особый раздел статьи по семиотике несловесных искусств (в настоящем сборнике он представлен исследованием Б. М. Гаспарова, посвященным проблемам музыкального языка; статьи по семиотике живописи, как публиковавшиеся ранее, так и находящиеся в редакционном портфеле, также относятся к этому разделу).

Анализ семиотики словесного искусства затрагивает наиболее сложные и трудно решаемые проблемы. Здесь уместно было выделить работы, посвященные рассмотрению лексико-семантического уровня или описанию текста как целостного построения, с одной стороны, и анализу низших уровней (в частности, фонологического и метрического), с другой. Естественно, что в последнем случае актуализируются как структурные в собственном смысле, так и статистические методы.

Работы, рассматривающие общие проблемы семиотического описания, вынесены в особый раздел.

Сборник завершается традиционным разделом публикаций, который в настоящем томе знакомит читателей с некоторыми аспектами научного наследства покойного советского исследователя Б. И. Ярхо.

Единство предлагаемого вниманию читателей сборника определено не только функциональной общностью описываемого материала — иерархией знаковых систем, обслуживающих разнообразные человеческие коллективы. В каждом из разделов читатели обнаружат как исследования, посвященные внутренней синтагматике текста (на материале мифа, фольклора, музыкальных и поэтических текстов), так и работы, рассматривающие семантические отношения текста к внетекстовым структурам. Через весь сборник проходит интерес к проблемам типологии. Антиномия синтезирующих и анализирующих исследовательских моделей и специфические трудности, связанные с описанием динамики текста, также занимают ряд авторов. В связи с этим можно говорить об известном единстве подхода участников сборника к задачам гуманитарного исследования.

Однако единство это не абсолютно. В настоящее время, когда принципы структурно-семиотического анализа находятся в становлении, чересчур жесткая унификация точек зрения таила бы в себе определенные опасности. Сознвая это, редколлегия не считала себя в праве препятствовать публикации тех работ, выводы или исследовательские методы которых, находясь в русле современных научных поисков, не представляются ей до конца убедительными. Публикацию некоторых работ в настоящем сборнике редколлегия рассматривает как основу для будущей научной дискуссии. Развивая эту тенденцию, редколлегия предполагает включение в план будущих сборников постоянного раздела «Трибуна».

¹ Рассмотрению естественных языков как семиотической системы в рамках изданий Тартуского университета посвящена специальная серия.

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

К РЕКОНСТРУКЦИИ ИНДОЕВРОПЕЙСКОГО РИТУАЛА И РИТУАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКИХ ФОРМУЛ (НА МАТЕРИАЛЕ ЗАГОВОРОВ)

К столетию со дня смерти А. Шлейхера

В. Н. Топоров

После долгого периода разочарования в возможности восстановления древних индоевропейских текстов («праязыковых» — в терминологии А. Шлейхера) возникают предпосылки для более трезвого и вместе с тем более оптимистического взгляда на возможность такой реконструкции. Разумеется, теперешняя оценка этой возможности и целесообразности реконструкции (включая вопрос и о степени достоверности восстановления разных уровней текста) существенно отличается от того, что было принято сто лет назад. Для Шлейхера, первым поставившего вопрос о реконструкции текста на индоевропейском «праязыке», наиболее надежной казалась фонетическая (и морфологическая) сторона дела: за нее он готов был отвечать перед судом современного ему сравнительно-исторического языковедения. Проблема содержания текста, относимого к «праязыковому» состоянию, его в принципе не интересовала, и он даже не ставил перед собой вопроса об основаниях для выбора реконструируемого текста с данным содержанием. Хирт и Арнтц, переписавшие шлейхеровский текст в соответствии с прогрессом сравнительно-исторической фонетики и грамматики индоевропейских языков за 80 лет, также игнорировали вопросы реконструкции плана содержания применительно к восстанавливаемому тексту¹.

В настоящее время, напротив, именно фонетический и морфологический уровни представляют наибольшие трудности для реконструкции, тогда как внутри каждой отдельной индоевропейской традиции выявляются с большей или меньшей надежностью жанры, конкретные тексты и формулы, которые могут

¹ См.: Н. Hirt, H. Arntz, Die Hauptprobleme der indogermanischen Sprachwissenschaft, Halle, 1939.

рассматриваться как поздние образы словесного творчества индоевропейской эпохи. Успехи частных филологий (индо-иранской, хетто-лувийской, древнегреческой, кельтской, германской, балто-славянской и т. д.) и создание надежных основ для реконструкции ряда индоевропейских метрических систем в сочетании со все углубляющимся подходом к проблеме реконструкции культурных явлений, отраженных в языке, делают целесообразным обращение к конкретным попыткам восстановления древних индоевропейских текстов². В связи с этим особое значение приобретает семантика. Явно или тайно начинать приходится именно с нее, а иногда — только ею и ограничиваться. И поэтому нет ничего удивительного в том, что некоторые индоевропейские тексты, как это парадоксально ни звучит, удается восстановить лишь применительно к «подъязыковому» уровню; иначе говоря в ряде случаев притязания того, кто пытается восстановить текст, должны остановиться на реконструкции не самого текста, а его подъязыкового субстрата — реальной ситуации, которая могла получить (или не получить) отражение в соответствующих текстах на данном языке.

Ниже следует несколько частных примеров реконструкции, которые можно отнести к периоду более древнему, нежели существование отдельных независимых индоевропейских культурно-языковых традиций. Эти примеры основаны на материале заговорных текстов, привлечших в этой связи внимание ученых уже сто лет назад³, потом основательно забытых и вновь заинтересовавших исследователей лишь в самые последние годы⁴. В этой статье особое внимание уделено данным восточнославянской заговорной традиции, чрезвычайно богатой и разнообраз-

² Попытку реконструкции текстов внутри древней славянской традиции см.: В. В. Иванов, В. Н. Топоров, К реконструкции праславянского текста, в сб.: Славянское языкознание, М., 1963; Онн же. Славянские языковые моделирующие семиотические системы, М., 1965. О теоретических вопросах реконструкции см.: В. В. Иванов, В. Н. Топоров. Постановка задачи реконструкции текста и реконструкции знаковой системы, в сб.: Структурная типология языков, М., 1966.

³ Ср.: А. Kuhn, Indische und germanische Segenssprüche. — KZ 13. 1864, стр. 49—74. 113—157; Ф. И. Буслаев, О родстве одного русского заклятия с немецким, относящимся к эпохе языческой, — Исторические очерки русской народной словесности и искусства, СПб., 1861, т. I, стр. 250—256.

⁴ Ср.: F. Genzmer, Germanische Zaubersprüche. — «Germanisch-romanische Monatsschrift» N. F. I. 1950, стр. 21—35 (и ряд других работ того же автора); В. Schlerath, Zu den Merseburger Zaubersprüchen. — «II Fachtagung für indogermanische und allgemeine Sprachwissenschaft». Innsbruck, 1962, стр. 139—140; R. Schmitt, Dichtung und Dichtersprache in indogermanischer Zeit, Wiesbaden, 1967 (весьма ценное исследование, существенно увеличившее количество текстов, относящихся к индоевропейскому «поэтическому» языку; специально о заговорах см. стр. 59—60 и 285—294) и др.

ной, но до сих пор по достоинству не оцененной индоевропейцами (кстати говоря, мало с ней знакомыми или незнакомыми вовсе). К сожалению, как правило, приходится цитировать лишь часть относящегося к делу материала. В качестве результата исследования предлагается ряд реконструкций, непременно доводимых до уровня семантических блоков и соответствующих фразеологизмов формульного характера. В нескольких случаях предпринята попытка дать запись реконструируемых текстов на фонеморфологическом уровне. За этими лингвистическими реконструкциями легко вскрываются основные черты, определявшие структуру ряда индоевропейских ритуалов древнейшего типа (о них подробнее будет сказано в особом исследовании, построенном на материале экспозиционной части русских народных заговоров).

* *

*

В русской заговорной традиции сохранился целый ряд архаичных ритуально-магических формул, восходящих к индоевропейскому «поэтическому» языку («indogermanische Dichtersprache»). Один из наиболее очевидных примеров представлен рядом текстов, древность которых достаточно гарантирована. Ср.:

сбасалися, сцепалися две высоты вместо; стыкася, срастася тело с телом, кость с костью, жила с жилою М. (= Майков) № 168 (из судного дела 1660 г.); *тело к телу, мясо к мясу, жилу к жилы, кость к кости, жила к жилы, сустав к суставу, сердце к сердцу, печень к печени* Виноградов. Ж Ст. 1908, вып. 2, № 30 (от щепоты); *сходитя косьти с косьтями, суставы с полусуставами* Ром. (= Е. Р. Романов, Белорусский сборник, вып. 5), № 149 (стр. 78); *кость на кость наставляли и жилу на жилу* Ром. № 152 (стр. 79); *жилы до жил, и пажилы до пажил, и суставы до сустав.* Ром. № 153 (стр. 79); *суставка с суставкой сыйдзися и цело с целом зросцися, кров ис кровью збяжися.* Ром. № 131 (стр. 74); *и жилы з жиламы, кров ис кровью, кось с косью, зъвих з зъвихом.* Ром. № 135 (стр. 76); *Ни пашатнулся, ни пакійнуўся: сустай суставым, кость костью, жила жилыю.* Добр. (= В. Добровольский, Смол. этн. сб., 1891), стр. 198; *и теми нитками сшивает жилу с жилою, кожу с кожей, кровь с кровью* Якушк. (Е. И. Якушкин, Молитвы и заговоры в Пошехонском у., Тр. Яросл. Губ. Статист. Комитета. Вып. V), стр. 163; *и косьць у косьць, сустав у сустав* Ром. № 139 (стр. 76); *Жовтая косьць ис косьцю соткнися, большая жилка и малая у кучу сойдзися* Ром. № 100 (стр. 70); *жила к жили, косточка к косточ-*

цы Ром. № 119 (стр. 74); *косточка с косточки, суставочка с суставочки* Ром. № 128 (стр. 75) и др.; ср. еще чешск. *Maso k masu, kost k kosti, krev k krvi, voda k vodě*. К. J. Erben. СМС, 34, N 1, 1860, стр. 57; *sejdiž se kost' k kosti, kloub k kloubu, srst k srsti*. J. A. E. Köhler (Volksbrauch, Aberglauben, Sagen und andere alte Überlieferungen im Voigtlande, Leipzig, 1867), стр. 404 и др.⁵

Ср. лтш.: *griežās mīesa pie mīesas, spiežās kauls pie kaula, griežās veselība pie veselības* Тр. (= Ф. Я. Трейланд, Материалы по этнографии латышского племени, Тр. Этн. Отд. Имп. Общ. любит. ест., антр. и этн. при МУ т. XL. М., 1881) № 235 (стр. 140) «поворачивается плоть к плоти, прижимается кость к кости, поворачивается здоровье к здоровью»; *pantiņš pie pantiņa, kauliņš pie kauliņa, dzīslīņa pie dzīslīņas*. Тр. № 237 (стр. 140); *kauliņi pie kauliņim, dzīslīņas pie dzīslīņām, druopstiņas pie druopstiņām, stiegrīņas pie stiegrīņām*. Тр. N 239 (стр. 141); *kauliņš pie kauliņa, mīkstums pie mīkstuma, dzīslīņa pie dzīslīņas, sārkanas asinis krustim cauri*. Тр. N 241 (стр. 141); *kauls iekš kaula, mīes' iekš mīesas kauliņ' iekš kauliņ', pie kauliņ' pie kauliņ', pie kauliņ'. gaļiņ' pie gaļiņ', — ādiņ' virsū*. Тр. № 255 (стр. 142); *ka sudāju mīesa laj spiežās pret mīesu, kauls laj spiežās pret kaulu!* Тр. № 252 (стр. 142); *lauzumu pret lauзумu, aci pret aci, zobu pret zobu, ruoku pret ruoku, kaju pret kaju, dzīvību pret dzīvību!* Тр. № 253 (стр. 142); *ķirs, ķirs, ķirs, kauliņ' pie kauliņ'. gaļiņ' pie gaļiņ', kur tu esi izgājis*. Тр. № 256 (стр. 142) и др.⁶

⁵ Ср. разные типы сочетания членов формулы: без предлога, с предлогами *в, с, к, на, до*, без глагола или с глаголом (*стыкаться, срастаться, сходиться, вставлять, наставлять, сшивать* и т. п.). Стоит обратить внимание на тексты с мотивировкой формулы, ср.: *Пресвятая Бугуродзица и пресвятая Палея гнали стаок у поле. Та Пресвятая Бугуродзица садзилася за престолом на креслы, пресвятая Палея косточки-суставочки собирала, пресвятой Бугуродзицы на престол выкладала. Пресвятая Бугуродзица суставы брала, сустав у сустав уставляла*. Ром. № 138 (стр. 76); ср.: Ром. № 121 (стр. 74), № 108 (стр. 71) и др.

⁶ Ср. еще: Тр. №№ 233 (стр. 140), 238 (стр. 140), 240 (стр. 141), 242 (стр. 141), 243 (стр. 141), 244 (стр. 141), 248 (стр. 141) и др. В качестве мотивировки формулы ср. № 251 (стр. 142); *Ta Kunga vārds sacīja uz man: ej, — un ar izgāju. Atrados liela laukā, kur daudz kaulu gulēja šķērsi. Viņš man prasīja: vaj redzi? Sakl šiem kauliem: dzīksliņa pie dzīksliņas, kauliņš pie kauliņa, aptinaties ar jaunu ādu. (Vārda) kauliņi puošaties, dzīksliņas vērsāties — katrs mates dzemdētā klēpi* «Слово Господне рекло мне: иди, — и я пошел. Я очутился на великом поле, где лежало много костей. Он меня спросил: видишь ли? Скажи этим костям: жилка

Ср. др.-инд.:

sam te mājḡā mājḡñā bhavatu samu te paruṣā paruḡh
sam te māmsasya visrastam sam asthy api rohatu ||3||

mājḡū mājḡñā sam dhīyatām car maṇā car ma rohatu
asṛk te asthi rohatu māmsam māmsena rohatu ||4||

loma lomnā sam kalpayā tvacā sam kalpayā tvacām
asṛk te asthi rohatu chinnam sam dhehy oṣadhe ||5||

Atharvaveda IV, 12,3—5⁷

«Да соединится твой (костный) мозг с мозгом, твой сустав с суставом;

да срастется то, что отпало от твоей плоти, да срастется кость!»

«Да сложится (костный) мозг с мозгом, да срастется кожа с кожей;

да срастется твоя кровь, кость; да срастется плоть с плотью!»

«Да придет в соответствие волос с волосом, кожа с кожей;

да срастется твоя кровь, кость; сложи вместе, о растение, то, что разделено!»

Ср. герм. . . *ben zi bena, bluot zi bluoda*
lid zi geliden, sose gelimida sin

2-ой Мерзебургский заговор.

«. Кость с костью, кровь с кровью,
сустав с суставом, да будет спяно.»

норвежск. *Jesus lagde Marv i Marv,*
Jesus lagde Been i Been,
Jesus lagde Kjød i Kjød,
Jesus lagde derpaa et Blad
At det skulde blive i samme Stad.

шведск. . . *ben till ben, led till led; англ.: bone to bone, sinew to sinew, blood to blood, flesh to flesh;*
немецк.: . *Bein zu Bein, Blut zu Blut, Ader zu Ader, Fleisch zu Fleisch* и многие другие⁸.

к жилке, косточка к косточке, обьянитесь новою кожей (Имярека) косточки, оправьтесь, жилки, поворачивайтесь — каждая на то место, где ее мать родила.» Другая традиция отражена в литовском заговоре («*Neu kaulų skaudėjimo /laužimo/*»), см.: J. Balys, *Vilniaus krašto lietuvių tautosakų, Tautosakos darbai*, IV. Kaunas. 1938, стр. 181—182.

⁷ Такого рода формулы нередки в «Атхарваведе». Ср. VI, 56, 3: *. datā datah hanvā hanū jihvayā jihvām. āsnā āsyam* и др.

⁸ Многочисленные германские параллели приводились неоднократно, начиная с Я. Гримма (1842 г.) и А. Куна (1864 г.); ср. особенно: О. Ебертапн, *Blut- und Wundsegen in ihrer Entwicklung dargestellt*, — «*Palaestra*» XXIV. Berlin. 1903 (I. «Die zweite Merseburger Zauberspruch», стр. 1 и след.).

Некоторые из этих сопоставлений сами по себе не новы, но они интерпретировались таким образом, что вопрос о реконструкции древнего индоевропейского прототипа или вовсе не ставился или получал решение, далекое от безупречного. В результате возобладали сомнения в возможности доказательства генетического родства наиболее очевидных заговорных формул и отнесения их источника к индоевропейскому периоду. Четче всего эти сомнения были сформулированы в связи с параллелью между формулой 2-го Мерзебургского заговора и соответствующим местом в «Атхарваведе» (IV, 12) (формула *кость к кости* .) ⁹ Б. Шлератом. Основные трудности усматриваются им в том, что «. Die strikte Beweisführung scheidet in erster Linie an der schwachen terminologischen Basis, auch daran, daß die zugrunde liegende Vorstellung und auch die literarische Form nicht spezifisch genug sind.» ¹⁰ Последнее соображение существенно в том смысле, что оно применимо ко всем тем случаям, когда речь идет о реконструкции типологически распространенного (и, следовательно, недостаточно индивидуального) явления ¹¹, обладающего в силу этого малой диагностической способностью. Рассматриваемая формула, действительно, принадлежит к числу ходячих технических выражений, отражающих более или менее единую магико-медицинскую практику ¹² и встречающихся далеко за пределами индоевропейской традиции ¹³ Тем не менее, распространение определенного культур-

⁹ Ср.: А. Кун, Указ. соч., стр. 51 и след.; Ф. И. Буслаев, Указ. соч., стр. 250 и след.; Н. В. Крушевский, Заговоры как вид русской народной поэзии — Варш. Унив. Изв., 1876, № 3, стр. 21 и след.; Н. Ф. Познанский, Заговоры. Опыт исследования происхождения и развития заговорных формул. П. I, 1917, стр. 110—111, 213 и след.; F. Genzmer, Указ. соч., стр. 21 и след. В. Schlerath, Указ. соч., стр. 141—142 («Der zweite Merseburger Zauberspruch und AV IV, 12) и др.

¹⁰ В. Schlerath, Указ. соч., стр. 142.

¹¹ В случае анализируемой далее формулы (*кость к кости* .) типологическая тривиальность ее существенно ограничена принадлежностью к определенному временному кругу, отличному от теперешнего и непосредственно предшествовавших ему. В аналогичных формулах Ф. Генцмер с основанием видит отражение «steinzeitlichen Urformeln». См.: F. Genzmer, Da signed Krist — thû biguol'en Wuodan. — Arv 5. Stockholm—København, 1949, стр. 37 и след.; Он же, Vorgeschichtliche und frühgeschichtliche Zeit (в кн.: Н. О. Burger, Annalen der deutschen Literatur 1952), стр. 5; Он же, Germanische Zaubersprüche, стр. 21 и след. В связи с отнесением подобных формул к каменному веку ср.: *Из-под каменной горы выйшла каменная дивка в камьяну дйныцю камяну корову доіты. Так як з каменнои коровы молоко потече, так щоб* РФВ 1904, стр. 232 (есть и другие примеры употребления этого прилагательного в качестве сквозного симпатического эпитета).

¹² О реальном смысле формулы см.: Н. Ф. Познанский, Указ. соч., стр. 215—219.

¹³ Уже А. Кун приводил точную эстонскую параллель. См.: Указ. соч., стр. 55—56.

ного явления за пределами данной традиции не может считаться основанием для того, чтобы не попытаться реконструировать его применительно к древнему состоянию данной традиции, если только внутри последней есть условия для реконструкции. Так или иначе, все сколько-нибудь правдоподобные реконструкции древних индоевропейских текстов (больших, чем слово), относятся, как правило, к числу типологически широко распространенных (в том, что касается их содержания). Следовательно, в большинстве случаев оказывается возможным восстановить «подязыковой» уровень реконструируемых текстов и для ряда неиндоевропейских традиций (если же говорить о языковой реконструкции, то возможность ее зависит от некоторых дополнительных специфических условий). Поэтому вопрос о реконструкции ритуально-поэтического архетипа перечисленных ниже формул сводится к двум основным задачам.

Во первых, для восстановления семантической структуры соответствующей индоевропейской формулы и некоторых общих особенностей плана выражения (приблизительно в следующем виде: значение — приведение в соприкосновение, соединение одной части тела с другой, одноименной ей, с целью излечения той части, которой нанесено повреждение; форма — имена существительные, обозначающие соответствующие части тела, соединяются друг с другом непосредственно, т. е. заданием определенной падежной формы, или посредством предлога выражающего сближение, присоединение) достаточно доказать древность (не-вторичность) формул-источников реконструкции в пределах отдельных индоевропейских традиций (индийской, германской, славянской и т. п.) Основания для доказательства вторичности (это требование более точно отражает возможности исследователя, чем требование «исконности» подобных формул внутри данной традиции) могут быть приведены в избытке (что, по сути, и делалось во многих работах, посвященных заговорам). Особенно важно подчеркнуть мотивированность формулы в каждой из традиций. В частности, для восточнославянской характерны перечни (иногда очень длинные — из нескольких десятков элементов, ср. М. № 235 или М. № 20) частей тела, среди которых постоянно повторяются (причем в заговорах от самых разных болезней и даже в любовных) *кости, суставы, жилы, кровь, плоть* и т. д.¹⁴ Употребление в связи с

¹⁴ Ср.: *Боли, ее сердце, гори, ее совесть, терпи, ее ярая кровь, ярая плоть, легкие, печень, мозги. Можжиться, ее кости, в кости, в жилы, в мозг...* М. № 20; *с рук и с ног, и от кости, и от мозгу, и со всех уд его.* М. № 91; *... с его костей, с его моздей, из белого тела, из горячей крови.* М. № 95; *... со всех костей, с жил, с мозгов, с суставов и всего ретивого сердца.* М. № 96; *... в ретивом сердце, в мозгах, костях и жилах!* М. № 234; *... з жил, с пожилочек, с косьцей из можжжей.* Ром. № 93 (стр. 28); *... из жил из пажил, из костей из можжжей.* Ром. № 56 (стр. 20); *... з жил, с пажил... с косьцей, з можжей, с пальчиков, с суставчиков,*

названиями этих частей тела глаголов типа *сходиться, соединяться, сцепиться, шить* и под. как в формулах, так и в неформульных частях заговора или рекомендациях народно-медицинского характера, также должно рассматриваться как подтверждение архаичности формулы в целом. То же характерно для ведийской традиции, засвидетельствованной в «Атхарваведе»¹⁵, или для германских заговоров¹⁶ Возможно, что ста-

з нохциков . . Ром. № 96 (стр. 29); ... с такого то волоса, из ярых воч, ис сердца, з зубов, с целясов, з рота, з носа, з висков, из мозгов, ис шиш яго, с плеч, с хребётныя косьци, з рябер и с сяредины, из рук, из ног, из сустав, з нутры яго, с утробы, из жил, из пожил, ис криви, с целеса, из дыхания, ис узгляда. Ром. № 21 (стр. 8); . . з буйной головы, з вяликого жшвота, з ративого срца, з горячай криви, с солодкаго мозку, з румянаго тила. Ром. № 110 (стр. 72); ... у горячай криве и у жовтой кости, и ў жилах и ў суставах. Ром. № 115 (стр. 73); . . с костей, з можжей, из жил и с пажил, и з буйныя головы и з горячая криви. Ром. № 118 (стр. 73); ... по косьцях, по мощах, по суставах, по жилах, по пажилках. Ром. № 146 (стр. 77), ср. NN 147, 148; . . з буйныя головы, из жовтыя кости, из горуци криви, ис палцов, ис суставов, из жил, ис полужилок, ис костей, из можджей, из ясных вочей, из горячай криви. Ром. № 154 (стр. 79); . . од костей, от мощей, од жыл, од пожил. И. Манжура (Сказки, пословицы и т. п., записанные в Екатеринославской губ, Харьков, 1890), стр. 152; ... з буйной головы, з румяного лица, з ретивого сердца, з живота, з костей, з мозгов, з чорних кбс, з карих очей! Ефим. (= П. С. Ефименко, Сборник малороссийских заклинаний, М., 1874), № 41; из сего ноги, из сего рог, из сего масть, из сего костя, из сего кровя, из сего тела, из чотырьдесяти суставов! Ефим. № 59 и др.

¹⁵ Ср. AV II, 33, 1—7, где *yakṣma* изгоняется последовательно из глаз, ноздрей, ушей, подбородка, мозга, языка, шеи, затылка, позвоночника и т. д. (следует около 40 названий), ср. особенно II, 33, 6: *asthibhyas te majjabhyah snāvabhyo . yakṣmat . vi vṛhāmi te* «я вырываю у тебя *yakṣma'y* из костей твоих, (костного) мозга, сухожилий». Еще более поучительно совпадение последовательности членов в этом стихе (где после *yakṣmat* следуют: *pāñibhyām aṅgulibhyo nakhebhyo* «из рук, из пальцев, из ногтей») с порядком перечисления в заговорах типа М. № 96 (стр. 29), см. выше. Следует отметить, что перечисления подобного рода хорошо известны и вне древнеиндийской заговорной традиции, ср. космогонические гимны в Ведах (например, о пуреше), философские спекуляции на космогонические темы в Упанишадах (ср. характерный порядок членов в «Таиттирия-Упанишаде» I, 7: *кожа, мясо, жилы, кости, мозг*), медицинские трактаты, входящие в «Аюрведу» и т. п. О *yakṣma* см.: R. F. G. Müller, *Yakṣma*, — «Mitteilungen des Instituts für Orientforschung», IV, стр. 278 и след. Ср. в литовской заговорной традиции: *Išėik tu, piktoji dvasia, per kaulus, per smegenes, per visas gysles*. (кости, мозг, жилы). — Lietuvių tautosaka», T. 5, Vilnius, 1968, стр. 941 (№ 9322), ср. там же, стр. 898 (№ 9305): *.smegenų gyslų . . . kaulų . . .*

¹⁶ Кроме уже цитированных *marv i marv, been i been* или *bone to bone, sinew to sinew* ср. заговоры, подобные следующему:

*Ich bitte dich aus Gottes Kraft, daß du hinausgehst
aus dem Mark ins Bein,
aus dem Bein ins Fleisch,
aus dem Fleisch in die Haut,
aus der Haut ins Haar,
aus dem Haar in den wilden Wald,
wo weder Sonne noch Mond hinscheint.*

тистически наиболее частая и логически обоснованная последовательность *мозг* (костный) — *кость* — *сухожилие* — *плоть* — *кровь* или обратная ей *кровь* — *плоть* — *сухожилие* — *кость* — *мозг* (костный) являются наиболее архаичными, поскольку отражают естественную очередность перечисления (изнутри или снаружи); в пользу такого предположения, находящего подкрепление в магиго-медицинской практике, могли бы свидетельствовать формулы типа только что приведенной — *aus dem Mark ins Bein, aus dem Bein ins Fleisch* и т. д.

Во вторых, если древность и мотивированность соответствующей фразеологии внутри данной традиции не подлежат сомнению, может быть выдвинута более конкретная задача — реконструкция формулы на собственном языковом уровне (сведением ее до стадии фономорфологической записи) В случае анализируемой формулы эта задача, видимо, вполне выполнима. В результате оказывается, что и первое соображение Б. Шлерата недостаточно убедительно, чтобы сомневаться в характере древнеиндоевропейской реконструированной ритуально-поэтической формулы. Пожалуй, единственная существенная сложность (к счастью, не относящаяся специально к реконструкции текста) состоит в том, что для многих названий частей тела нельзя восстановить единого варианта названия, который бы имел заведомое преимущество в древности перед другими вариантами. Несмотря на это исследователи не сомневаются в том, что индо-иранское и германское названия кости или балтославянское и германское названия сухожилия и т. д. могут быть в равной степени отнесены к древним индоевропейским изоглоссам. В силу этого обстоятельства расхождения в конкретных способах выражения одинаковых понятий между некоторыми родственными языками сами по себе не ставят под сомнение целесообразность индоевропейской реконструкции подобных формул и ее надежность. Во всяком случае данные

(Ср.: G. E i s, *Altdeutsche Zaubersprüche*, Berlin, 1964, стр. 12; F. G e n z m e r, *Germanische Zaubersprüche*, стр. 23; F. H ä l s i g, *Die Zaubersprüche bei den Germanen bis um die Mitte des 16. Jhs.*, Leipzig, 1910; J. H a m p p, *Beschwörung, Segen, Gebet*, Stuttgart, 1961). Древнейший образец такого рода — в старосаксонском заговоре от червей: *ut fan demo marge an that ben, fan themo bene an that fleg, ut fan themo flegge an thia hud* См.: G. E i s, Указ. соч., стр. 10; — Богатый материал такого рода содержится в английских заговорах. См., например: O. C o c k a y n e, *Leechdoms, Wortcunning and Starcraft of Early England*, Vol. 1—3, London, 1864—1866; F. G r e n d o n, — «*Journal of American Folk-Lore*», Vol. 22, 1909, стр. 105—237; W. H o r n, *Der altenglische Zauberspruch gegen den Hexenschuss*, Festschrift Johannes Hoops, Heidelberg, 1925; E. A. P h i l i p p s o n, *Germanisches Heidentum bei den Angelsachsen*, Leipzig, 1929; M a g o u n, *Zu den altenglischen Zaubersprüchen*, — «*Archiv für das Studium der neueren Sprachen*», Bd. 176, 1937; G. S t o r m s, *Anglo-Saxon Magic*, The Hague, 1948; J. M. G. G r a t t a n, Ch. S i n g e r, *Anglo-Saxon Magic and Medicine*, London, 1952 и др.

заговорных текстов в сочетании с языковыми фактами позволяют восстановить в формуле, отмеченной прежде всего в заговорах от переломов и вывихов, и в последовательно сходящих названиях частей тела, засвидетельствованных в более широком круге заговоров (от разных болезней до любовных — приворотных), — следующие элементы¹⁷ включая, видимо, и порядок их появления в тексте (об этом см. выше):

Мозг (костный): др.-инд. *majján*: др.-в.-н. *mar(a)g*, *mar(a)c*, др.-сакс. *marg*, англо-сакс. *mearg*, др.-исл. *mergr*; вост.-слав. *mozg* (ср. авест. *mazga-*); лит. *smāgenės*, лтш. *smadzenes* (из **mazgen-* ср. пр. *musgeno*) См. WP II, 309: **mo/azgho-*: к реконструкции древней основы на *-n* ср. др.-инд. и балт. (а также — косвенно — праслав. **mozgēnъ*)

Кость: др.-инд. *ásthi*; хетт. *hastāi-*; лат. *os(s)*; слав. *kostь* (вопреки обычным сомнениям, см. WP I, 186, Рок. I, 616); лит. *kaulas*, лтш. *kauls*; герм. **baina-*: др.-в.-нем. *bein*, др.-сакс., др. фриз. *bēn*, а.-с. *bān*, англ. *bone*, дат., швед. *ben* (ср. др.-сев. *beinn*).

Сухожилие: слав. *žila*; лит. *gýsla*, лтш. *dzisla*, *dziksla*; лат. *filum*. См. WP I, 670: **g^hhi(s)lo-* (слав. *žila* предполагает форму без *-s-*); др.-инд. *snāva-*; англ. *sinew*, др.-в.-нем. *senawa* (ср. др.-греч. *νεῦρον*); см.: WP II, 696: **snē̃-*, **senē̃/i-*

Плоть: др.-инд. *māmsā-*; слав. *měso*; лтш. *miesa* (ср. пр. *mensā*), лит. *mėsà*; лат. *membrum* (из **mēms-ro-*) См. WP II, 262: **mēmso-*; нем. *Fleisch* (ср. др.-в.-нем. *fleisc*, др.-сакс., др. фриз. *flēsc*, а.-с. *flæsc*, др.-сев. *flesc*). слав. *плѣть* (ср. ст.-сл. ПЛѢТЬ, болг. *плѣть*, с.-х. нут. чеш. *plet*; *plti*, польск. *pleć*, *ptci* и т. д.).

Кровь: др.-инд. *asṛk*, Gen. *asnāḥ*; лтш. *asins* (ср. связь лат. *as/s/er* с *sanguis*); см. WP I, 162: **ēs-r(g^h)*, Gen. **e_s-n-ēs*, **s_enēs*; слав. *kry*, *krъвь*; лит. *kraujas* (: **kreū-*); нем. *Blut* (ср. др.-в.-нем. *bluot*, др.-сакс., а.-с. *blōd*, др.-исл. *bloð*, англ. *blood*, гот. *blōþ*).

Таким образом, могут быть с достаточной надежностью реконструированы как последовательность названий частей тела: **mo/azgho-* & **Host(H)i-* & (**g^hhi(s)lo-* √ **s/e/nē̃-*) & **mēmso-* (√ **flēsk-* √ *плѣть*) & (**ē/as-r(g^h)'n-* √ **kreū-* √ **bhlōt-*), так и вся формула: (**mo/azgho-* & **mo/azgho-*) & (**Host(H)i-* (**baina-* √ **kaulo-*) & **Host(H)i-* (√ **baina-* √ **kaulo-*)) & (**g^hhis/lo-* (√ **s/e/nē̃-*) & **g^hhis/lo-* (√ **s/e/nē̃-*)) & (**mēmso-*

¹⁷ Приводимые ниже примеры берутся почти исключительно из заговоров или из текстов, описывающих ритуал, сопровождаемый произнесением заговора.

(V *flēsk- V *plētō) & *mēmso- (V *flēsk- V *plētō)) & (*ē/as-ɾ(gʰ)/n- (V *kreu- V *bhlōt-) & (*ē as-ɾ(gʰ)/n- (V *kreu- V *bhlōt-))¹⁸

Возможно, видимо, продолжение этого перечня за счет введения названия сустава. Однако каждая заговорная традиция, обладая словом для сустава, выражает его особым образом, исключая правдоподобную индоевропейскую реконструкцию.

Пессимистический взгляд на возможность реконструкции фразеологизмов индоевропейского ритуально-поэтического языка теряет свою состоятельность еще более, если обратиться к контекстам, в которых встречается указанная формула. Оказывается, что они обнаруживают значительную близость друг к другу, во всяком случае на семантико-синтаксическом уровне. Особенно характерно начало ряда текстов, включающих эту формулу (следует напомнить, что речь идет о заговорах от переломов, вывихов и кровотечения). Кстати, само начало, эпическое по стилю и предполагающее существование особой индоевропейской мифологемы, с точки зрения типологических возможностей, не принадлежит к числу особо распространенных (во всяком случае оно встречается гораздо реже, чем сама формула). Да и сама мотивировка, содержащаяся в зачине, не имплицитно автоматически появление формулы, что как раз и делает этот зачин особенно ценным в отношении надежности реконструкции. Речь идет о соответствиях тому, что содержится во вступлении ко 2-ому Мерзебургскому заговору:

*Phol ende Uuodan uuorun zi holza,
du uuart demo Balderes volon sin uuoz birenkit*

«Phol и Uuodan поехали в лес,

Там у Бальдера жеребенок вывихнул себе ногу .»¹⁹

¹⁸ Следует помнить, что в предлагаемой реконструкции некоторые формы доведены не до «индоевропейского» уровня (ср.: *flēsk- или *plētō), во-первых, и не до основ (ср.: *sje/nēu-), во-вторых. Естественно, что и в том и в другом направлении можно продвинуться еще дальше. Но это относится уже к частным задачам сравнительной грамматики и лишь через нее к задачам реконструкции древних индоевропейских текстов.

¹⁹ См.: F. R. Schröder, Balder und der zweite Merseburger Spruch, — «Germanisch-romanische Monatsschrift», 34, 1953, 178 и след. Дальнейшие параллели к этому мотиву см.: F. Niedner, Der Mythos des zweiten Merseburger Spruches. — «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur» Bd. 43, 1899 (ZDA); R. Th. Christiansen, Die finnischen und nordischen Varianten des zweiten Merseburgerspruches, — «FF Communications», 18, 1914, стр. 4 и след. Из литературы, посвященной Мерзебургским заговорам, ср. еще: W. H. Vogt, Zum Problem der Merseburger Zaubersprüche. — ZDA Bd. 95, 1928, стр. 112 и след.; L. Wolff, Die Merseburger Zaubersprüche, в кн.: Die Wissenschaft von deutscher Sprache und Dichtung. Methoden, Probleme, Aufgaben. — Festschrift für Friedrich Maurer, Stuttgart, 1963, стр. 316 и след.

Ср. соответствующий мотив в восточнославянских заговорах (причем — именно от вывиха и перелома, реже кровотечения): *Ехав Сус Христос на своем хвабром кони на Сияньскую гору на Сияньской горе стоиць калиновый мост; на тым калиновым мосту свою храбрую конь ногу упуцьцив, калинову мосьницу праломив. Калинова мосьница узнимись, а ты зьвих унимись.* Ром. № 144 (стр. 77); *Есь сине море на тым мори калиновый мост по тым калиновым мосту едзець святыи Юрий и святыи Микола, и святыи Павла й Пётра. И калин-мост обломився. зьвих расходився* Ром. № 146 (стр. 77); *Иван Благодаслав ехав на вороном кони по золотому мосту* Ром. № 153 (стр. 79); *У чистый четверг на страшной нядели, ехав сам Сус Христос на буланом кони. . . Конь тэй спотыкнувся, у сустав зьвихнувся. Прасвятая мать Бугуродица приходила, тыя сустав установили* Ром. № 104 (стр. 70); *Ехав Илья на коне, тяг ноги по земле, ноги подняв, кровь уняв* Ефим. № 41; *Ехав Святыи Петр на белом коне* Ефим. № 44; *Идет мужик стар, конь бежит карь, а ты, кровь, не кань.* М. № 157; *Едет кузнец на море на карей лошади; лошадь карая, кровь стала.* М. № 158; *На море на Океане океанский царь, под ним конь карь; ты, кровь, не кань* М. № 160; *Ихав стар дид на карим кони. Ты диду, устань, а ты, кровь, иты перестань* Иващенко (П. Иващенко, Шептания, Тр. 3-го Археолог. съезда в России, т. 2, Киев, 1878), стр. 170; *Ихав дид стар, а пид ным кинь стар, а ты, чирвона кровь, стань.* Харьк. сборн. VIII (X. 1894), стр. 35; *на нем конь карий; на коне сидит человек старый, держит в руках иголку золотую, ниточку шелковую; шьет, рану зашивает, кровь-руду унимает.* Виногр. Ж. Ст. 17 № 4, 1908. № 75 и т. п.²⁰ В некоторых случаях к этому мотиву (божественный персонаж, как правило, занимающий высшее место в соответствующей системе, отправляется на коне особого цвета в далекое путешествие — в лес, на гору, на море, на мост, и его конь спотыкается и ломает себе ногу) присоединяется другой мотив (женщины, обычно их трое, стараются вылечить перелом или остановить кровотечение), ср.: *Ехав же сам Господь Сус Христос чараз золотой мост на сивом кони; конь спотыкнувся — и звих и выбой минувся* *По крутой горе ходили три панны Купанны, усякия зельли ирвали и звих шаптали, и сустав к суставу прикладали и тело шкурой поволокали* . Ром. № 105 (стр. 71), ср. также Ром. № 104, № 110 и др. Этот последний мотив в точности соответствует следующей за процитированной частью 2-го Мерзебургского заговора:

²⁰ Много примеров такого рода собрано в книге: А. Ветухов, Заговоры, заклинания, обереги и другие виды народного врачевания, основанные на вере в силу слова. Варшава, 1907, стр. 231—232, 242—244. Ср. также V. J. Mansikka, Über russische Zauberformeln mit Berücksichtigung der Blut- und Verrenkungssegen, Helsingfors, 1909, стр. 60 и след., 249 и след.

thu biguol en Sinthgunt, Sunna era suister;

thu biguol en Friia, Volla era suister

«и заговаривала его Зинтгунт и Зунна, сестра ее;
и заговаривала его Фрия и Фолла, сестра ее .»

В сочетании с последующей формульной частью (*кость в кость* .) образуется последовательность трех в точности совпадающих друг с другом пучков мотивов, которые, собственно говоря, и исчерпывают весь заговор. Параллели к исходному («эпическому») мотиву отмечены и в балтийской традиции, как в заговорах (ср. лтш. *Melns virs jāj melnu zirgu pa ceļu, melni iemaukti, melni segli, melni zābaki, melnas zeķes, melnas bikses, melni svārki, melna cepuri, melns kreklis. Tas nebij melns virs, tas bij pats želigis Diecs* Тр. № 64, стр. 121; ср. № 75, стр. 122 и др.), так и в чисто мифологических представлениях (ср. лит.: *Perkūnas tai yra žilas senis. Jis visada sėdi geležinuose ratuose ar važinėja per geležinius tiltus* TD 3, 1937, N 319²¹; *Perkūnas yra senis, kuris turi ilgą barzdą Pasikinkęs žilus arklius, visuomet trankosi po pasaulį* Там же. № 318; *Žmones Perkūnų įsivaizduoja seniu su balta barzda, važiuojantį per akmeninius kalnus raudonuose ratuose, pakinkytuose dviem arkliais* Там же. № 339; *Jis važinėja dviračiu, ketvertu arklių pakinkytu.* Там же. № 329; *Perkūnas yra kaip rūstus žmogus, pasikinkęs keturius baltus arklius, kuris važinėjęs po dangų.* Там же. № 336 и др.²²) Показательно следующее: то, что дано в Мерзебургском заговоре как сюжетная мотивировка последующего введения формулы, а в литовской традиции — как обще мифологическое представление, в восточнославянских заговорах практически уже стало элементом формальной организации текста²³. Такие случаи, когда одно и то же древнее представление зафиксировано в виде образов, принадлежащих разным топосам и, следовательно, в неодинаковой степени мотивированных, — особенно доказательны в том, что касается реконструируемых на их основе фактов. В этой связи заслуживает внимания еще один пример из заговоров того же рода. Во 2-ом Мерзебургском заговоре есть выражение *sose gelimida sin*, по поводу которого шла длительная дискуссия и раньше (E. Schröder, H. Naumann, W. H. Vogt) и теперь²⁴. В послед-

²¹ См.: J. Balys, *Perkūnas lietuvių liaudies tikėjimuose*, — «Tautosakos darbai» 3, Kaunas, 1937, стр. 149—238.

²² Ср. особенно характерное сочетание мотивов божественного старца, едущего на коне определенного цвета по мосту, соответствующему данному описанию.

²³ Большое количество германских параллелей (в частности, и таких, где начальный мотив становится формальным зачином заговора) приведено в указ. соч. О. Эбермана.

²⁴ Ср.: F. Genzmer, *Die Götter des zweiten Merseburger Zauberspruchs*, — «Arkiv för Nordisk Filologi» 63, 1948, 55 и след.; A. Schiro

нее время как будто утвердилось мнение Широкауэра, согласно которому это выражение означает «so sollen sie festgefügt sein»²⁵ (он же указал на параллельное употребление слова *limen* в гартманновском «Gregorius»'е, стих 2915: *din zehen gelimet unde lanc* «deine Zehen sind fest aneinanderliegend und lang»²⁶) Каково бы ни было объяснение *sose gelimida sin*, остается вопрос о происхождении *limen*. В. Бец высказал предположение, что *limen* представляет собой производное на *-jan* от основы **leim-*, которая могла быть заимствована из балтийских языков (ср. лит. *laima*, *laimėti*, лтш. *Laima* и т. п.). Не останавливаясь на этимологических деталях, хочется привлечь внимание к следующему латышскому заговору: *Asiņupe strauji škrēja, likumiņus metādama; aiztecēja mīla Laima, apturēja asiņupi*. Тр. № 277 «Река крови быстро текла, кидая извилины; побежала милая Лайма, остановила реку крови» (характерно, что и в Мерзбургском заговоре речь идет о прекращении кровотечения — *sose bluetrenki*)²⁷ На основании этого сопостав-

ка уег. Ahd. *gelimit* — mhd. *gelime(t)*. — ZidPh 71, 1951, стр. 183 и след.; H. W. Jan Kroes, *Söse gelimida sin*, — «Germanisch-romanische Monatschrift» 34, 1953, стр. 153 и след.; B. Schlerat, Указ. соч., (3. *Söse gelimida sin*), стр. 142 и след.; W. Betz, — Festschrift für A. Bach, 1956 и «Hommmages à G. Dumézil». 1060 и др.

²⁵ Несколько иначе думает В. Бец: «so sollen sie götterbegünstigt sein».

²⁶ Другие примеры употребления *limen* см. у Б. Шлерата (например, Wiener Genesis 377 и след.). А. Широкауэр указывает, что в латино-немецких словарях 15-го века *limen* дается как немецкое соответствие лат. (*con-*)*glutinare*.

²⁷ Образ девицы (или девиц), останавливающей кровь, широко известен в разных традициях. Ср. лтш. *Meita sēž jurā, tin sārkanu dzijas kamolu: asins stav mierā*. Тр. № 38; *Tris sārkanas jumpravas dambē (muri) asiņi dambi*. Тр. № 258 (о них же см. № 259); *Sārkanā jumprava dej un lec*. Тр. № 260; *Trisdeviņas jumpravas brien pa asiņu juru: jo brien, jo saus*. Тр. № 263; *Sārkanā jumprava brien pa juču*. Тр. № 264; иногда выступает *Svēta Marija* (№ 270), *liela Maņa, Mariņa* и т. п. Ср. также: в том храме святая девица держит у себя разные иглы и шелковую нитку, зашивает она рану кровавую. М. № 145; ... на острове на Буяне сидит девица. Она шьет, пошивает, шелковинка оборвется и кровь уйметя. М. № 146; вышла красная девица, выносила иглу с шелковою ниткою и зашивала кровавую рану, чтоб той ране не баливать, крови, руды не хаживать. М. № 147; ... под тем дубом кряковистым сидит твердая красная девица, самоцветные шелки мотает, раны зашивает, руду унимает. М. № 148; на острове на Кургане стоит белая береза, вниз ветвями, вверх кореньями; на той на березе Мать Пресвятая Богородица шелковые нитки мотает, кровавые раны зашивает. М. № 149 (ср. №№ 139—142, 144, 149, и др., где выступает Богородица); На синим мори, на лукоморьи, сидит девица красавица, она шила, вышивала, усякия зори (может быть, — 'зоры = узоры) перабирала. А я уродилася ни ткаха, ни праха, погуляха, только уродилася звих говорить, жилы вытягавать, суставы наставлять, удар уговаривать. Ром. № 150 (стр. 78); У поли на моры стоить игруша, под той игрушай три сястрицы. Одна ня ткаха, ня праха, а другая погуляха, а третья звих говора, да сустав на сустав становя. Ром. № 121 (стр. 74); И на Рдани на раце, на Сияньской горе, стоить грушка-сивушка; под той грушкой-сивушкой сидить три дяцицы, уси яны сястрицы; одна научилась прасть, а другая

ления реконструируется образ, который в одной традиции стал важным элементом сюжета, а в другой сохранился только на чисто языковом уровне.

Заговоры, цель которых в изгнании болезни, также содержат благоприятный материал для реконструкции древних индоевропейских образцов ритуально-поэтических формул, на что еще А. Кун обратил свое внимание (указ. соч., стр. 50). Один из примеров такого рода — формула ссылки болезни. Ср. уже приводившееся выше:

*Ich bitte dich aus Gottes Kraft, daß du hinausgehst.
.. aus dem Haar in den wilden Wald,
Wo weder Sonne noch Mond hinscheint,*

отраженное в разных вариантах в заговорах соответствующего типа²⁸, при: *пойди, грыжа, с дресвяна камени на пустое место, в темное место, где солнце неогревает*. Ром. № 128; *Выдымаю, высылаю, иде ветер не вея, иде сонца не грея*. Ром. № 56 (стр. 20); *Идзиця ўроцы на сухия лясы, дзе ветры ня веюць, дзе и сонца ня грея*. Ром. № 84 (стр. 26); *Идзиця вы, спуги и здрыги, на сухия лясы, дзе й сонца ня грея*. Ром. № 142 (стр. 39); *иды соби на непотребны лиса, де огни не горят и воды не стоят, и куры не спивают, и сонце праведне не сходе*. Ястр.

вышивать, а третьтя рабе божий удар говорить. Уговарую и вымовляю жилы, пажилы составлять, и колячия и болючия, — сходитесь кости к костями, суставы с полусуставами Ром. № 149 (стр. 78) и др. Описываемая ситуация хорошо известна по заговорам, собранным Марцеллом Эмпириком в Галлии: *Stabat arbor in medio mari, et ibi pendebat situla intestinalium humanarum. Tres virgines circumibant, duae alligabant, una revolvebat. «De medicamentis»; Tu virgines in medio mari mensam marmoream positam habebant, duae torquebant et una retorquebat.* Там же. Ср. также одну из вероятных интерпретаций 1-го Мерзебургского заговора (см. Э. Г. Ризель, 1-ое Мерзебургское заклинание, Тр. МИФЛИ, т. VII, М., 1941, стр. 155—175) и более поздние образцы типа:

*Des Morgens früh im Tauen
gingen drei Frauen,
die eine sucht Blut,
die andre fand Blut,
die dritte sagt: Steh still, Blut,*

собранные в книге: Н. Frischbier, Hexenspruch und Zauberbann, стр. 36 и след. Любопытно, что мотив девиц в 1-ом Мерзебургском заговоре может быть связан с формулой .. *benrenki, blutrenki, lidirenki*, из 2-ого заговора, что дает некоторые основания для предположений о первоначальной форме Мерзебургских заговоров. Специально о первом Мерзебургском заговоре см.: J. Schwietering, Der erste Merseburger Spruch, — «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur», Bd. 55, 1917, стр. 148—156, а также указанную выше литературу.

²⁸ См.: А. Кун, Указ. соч.; J. Hampf, Beschwörung, Segen, Gebet Stuttgart, 1961 и др.

(В. Ястребов, Матер. по этнограф. Новорос. края, Одесса, 1894). стр. 104—105; *де витеp не вие, де мисяць не сви тьить Там соби гуляйте и буяйте, сухе дерево ламайте.* Милор. (В. Милорадович, Народная медицина в Лубенском у. Полтавск. губ., Киевская старина, 1901), стр. 57—58 и т. п.;²⁹ особенно многочисленны ссылки в лес³⁰ Любопытно, что ссылке туда, где *солнце не греет*, в концовке нередко соответствует начальная формула типа *пойду, благословясь, в востошну сторону, под красно солнце, под светел мяся, под утреню зарю* М. № 194 (ср. №№ 194, 211, 214, 216 и т. п.), изображающая святое место, где совершается ритуал (этой святости соответствуют и другие атрибуты в описании этого места), в отличие от того света, преисподней (*темное место где люди ходят и не бывают, где птицы не летают, где звери не заходят.* М. № 128; *нехрационная зямля.* Ром. № 59 (стр. 21); ср. частое *где петухи не поют*) Противопоставление святого места нечистому, не святому находит почти такое же словесное и формульное выражение и в других фольклорных жанрах (сказки, загадки) Вместе с тем место ссылки, сходное с описанным выше, видимо, можно восстановить, исходя и из таких косвенных примеров, как:

ye kṛmayah parvateṣu vaneṣu osadhīṣu paṣiṣu apso antah|
ye asmākam tanvaṃ āvidiṣuḥ sarvaṃ tad dhanmi janima

kṛmīṇām!

AV II, 31,5

«Которые черви в горах, в лесах, в растениях, в животных, в водах, (и) которые вошли в наше тело (в нас самих), — я раздавливаю весь род червей»³¹

Следует напомнить, что обычно формуле ссылки предшествует перечисление частей тела, откуда изгоняется болезнь. Так

²⁹ См. А. Ветухов, Указ. соч., стр. 287—289, 299—300, 306, 375—376.

³⁰ Ср. заговор, построенный в своей основе аналогично приведенному выше немецкому: *А место там, отколь вы пришли. С людей? Так на люди и подьте. А с лесу? На лес и подьте. И подьте же вы... на темны леса.* М. № 198, ср. еще: *С ветру пришла — на ветер пойдю; с воды пришла — на воду пойдю; с леса пришла — на лес пойдю.* М. № 97; *отступись в темные леса.* М. № 207; *И высылаю и выдымаю на мха, на болота, на темныя леса.* Ром. № 241 стр. 98); *Та йди на лесы, та на пуци.* Ефим. № 26; *уроки и презоры на сухыи посылати* Ефим. № 74; *и там себе гуляй и буяй лозы, смычь сухыи леса.* Ефим. № 87 и др.; ср. чеш. *Zaklénám vas, rakostnice, rŕžovnice, kostnice do lesa hlubokého, do dubu vysokého, do dreva stojatého i ležatého* Erben. Указ. соч., стр. 53 или польск. *na bory, na lasy* (обычная польская заговорная ссылка болезней).

³¹ Ср.: *быть тебе по болотам, по гнилым колодам, за темными лесами, за крутыми горами, за желтыми песками.* М. № 94; *посылаю на мха, на болота, на ницья лозы, на жовтыя пяски, на буйныя вятры, на тихия воды.* Ром. № 49 (стр. 18) и под.

что сходство между славянской и другими индоевропейскими традициями в отношении заговоров об изгнании болезни распространяется на целую последовательность семантико-синтаксических блоков.

В ряде случаев на основании сравнительного анализа сходных заговоров в разных традициях удается с большей или меньшей правдоподобностью реконструировать на семантико-синтаксическом уровне нечто вроде текста-прототипа, датированного индоевропейской эпохой. Так, можно говорить о древнем типе заговора от червей, содержащего следующие мотивы — число червей (обычно их девять) и операция последовательного их сокращения; цвет червей; семья червей; ссылка их и призыв к их убийству. Вот несколько параллелей:

1. Число червей и способы его сокращения:

Чорен ворон, ци много ў цябе чарвей? — Дзевяць, а з дзевяци восем, а з восьми сем, а с семи шесь, а с шасьци пяць, а с пяци чатыре, а с чатырѣх три, а с трѣх два, а з двух одзин, а с одного нигоднаго. Ром. № 58 (стр. 136); *Одна баба, один дзед, дзеве бабы, два дзяды, дзесяць баб, дзесяць дзядов, дзевяць баб, дзевяць дзядов, одна баба, одзин и дзяд. Нету бабы, нету дзедзед, нету раны, нету и чарвей.* Ром. № 28 (стр. 194); *У нашего (имя рек) девять жен; после девяти жен восемь жен, после восьми жен семь жен; после семи жен шесть жен; после шести жен пять жен; после пяти жен четыре жены, после четырех жен три жены; после трех жен две жены; после двух жен одна жена, после одной жены ни одной жены. У нашего (имя рек) тридевять червяка, три червяка и три червоточки* М. № 205; *Не один, не два, не три, не чотыри, не пять, не шѣсть, не сѣмь, не вѣсѣмь, не девять. Вон червь, вон робак.* Ефим. № 59; *Червы, тут вас десять, из десяти девять, из девяти вѣсѣм, из одного ни одного!* Ефим. № 58; *а в ране десять червякѣв: один другого есть, другой третѣо, восьмый девятого, девятый усех поест!* Ефим. № 57³²; *Червяк, червяк! Ты мав девять жинок. З девьяты осталось висим, из одной — ни одной. Так щоб и червей ни одного не осталось.* Комар. (М. Комаров, Нова збирка народных малоруських приказок, пристивъив, помовок, загадок и замовлянь, Одесса, 1800), стр. 116; *Був соби Ив, мав соби девять сынив. А з тых девьяты перейшло на висим, а з того одного — ни одного* Комар.,

³² Этот пример характерен для доказательства того, что десять червей — результат вырождения старого мотива девяти червей. К десяти см. еще Ивашенко, стр. 150 (*червы тут заберы из десяти десять, з девяти девять, из йидного, ны лычы ни йедыного*) и др. Обильный материал в кн.: А. Ветухов, Указ. соч., стр. 473 и след.

стр. 115—116 и др.³³ Аналогии находятся как в инославянской традиции (ср. чеш..

*Svatj Petr leží v hrobě,
d e v ě t č e r v ů má při sobě;
o s m č e r v ů má při sobě
ž á d n ě h o č e r v a má při sobě.*

Erben. СМС 34, 1860, стр. 58)

так и в неславянских традициях, ср. лит. *Turėjo šventas Jobas devynias kirmėles, iš devynių aštuonias, iš aštuonių septynias, iš septynių šešias, iš šešių penkias, iš penkių keturias, iš keturių tris, iš trijų dvi, iš dviėjų vieną, iš vienos nevienos*. M a n s. N 87³⁴; *Sventas Jobas turėjo kirmėles, devynis tukstančius. Nuo devynių ik aštuonių, nuo aštuonių . . . , nuo vienos nevienos*. Там же, № 88; лтш.: *viens duŗ, divi duŗ, tris duŗ . . . deviņi duŗ* Тр. № 432 (от насекомых); герм.: *Gang ut, nesso, mid n i g u n nessiklinon* Pro nussia: *Die wormen waren IX*. Из ркп. конца XV в. (van den Bergh. Proeve van een kritisch woordenboek der nederlandsche mythologie, 342 и след. = А. Kuhn, стр. 143); *3 wasser wit, 3 wasser zwart, 3 wasser roet. God ende die sente Job sla dese 9 vilre alle ter doet* (van den Bergh, 344 = А. Kuhn, стр. 145)³⁵; *Der worme sind negen* Ркп. 1630 г. (А. Kuhn, стр. 147) и др.

³³ Иногда подобные операции встречаются и в других заговорах, ср.: *А в сего грызю девять зубив, а з девяти — восьми. . . а под одного — ни одного*. Милор., стр. 162; *Прййшла баба з девятьмя дочкамы. Привела девять, повелѣ висим, привела одну, не повела ни одноу*. Комар., стр. 108 (от завалок); *Усовь ты, усовь колючая, ты меня колешь раз, я тебя — два; ты меня — два, я тебя — три; ты меня — восемь, я тебя — девять; ты меня — девять, я тебя — девяносто девять* Виногр. Ж. Ст. 17, № 4, 1908, № 76; *ни первой, ни другой, ни третий (и т. д. до девяти)*. М. № 100 (от жабы); *. . . сюю кольку уничтожаты не раз, не два, не три, не девять*. Милор. VI, стр. 315; ср. операцию 10—9—8 I в приворотном заговоре — Ефим. № 2.

³⁴ См.: V. J. M a n s i k k a, Litauische Zaubersprüche, — «FF Communications» XXX₂, N 86—87, Helsinki, 1929. Хорошо известно описание этой процедуры и в заговорах от других болезней, ср. там же №№ 124, 131, 143, 144: *nei devyni, nei aštuoni, nei vienos* и под. (ср. там же, стр. 44); не реже встречается и обратная процедура: *nei vienas, nei du, nei devyni*. Там же. № 145, ср. №№ 146, 147, 148. «Tauta ir Zodis» IV, стр. 504 (= «Lietuvių tautosaka». Т. S. № 9310) и др.

³⁵ Ср. другие примеры расстройства девяти червей или их утроения: *тридевятъ червяка*. М. № 205; *viņš dzina trīs vagas un dabūja trīs tārpus*. Тр. № 12 с точным немецким соответствием: *Da zog er drei Fürch, da fieng er drei Würm* (E. Meier, Deutsche Sagen, Sitten und Gebräuche aus Schwaben, II, Stuttgart, 1852, стр. 520); *Petrus und Jesus fuhren aus den Ackern, ackerten drei Furchen, ackerten auch drei Würmer* . . . (A. Peter. Volkstümliches aus österreichische Schlesien. I, Tropau, стр. 234); *Der Herr Gott Christus ging in den Acker, er ackerte drei Würmer* . . . (J. A. E. Köhler, Volksbrauch, Aberglauben, Sagen und andre alte Überlieferungen im Voigtlande, Lpz., 1867, стр. 405); *Gott vater fährt gen acker. Er ackert fein wacker, er ackert würme heraus* (J. Grimm, Mythol., XLV, N 43) и др. Ср. также расщепление червей и змей на тридевятъ кусков: *cert trejdeviņos gabalos*. Тр. № 386; *sit trejdeviņos gabalos*. Тр. № 408; в украинском заго-

Из примеров видно, что для заговоров от червей для ряда традиций характерно число 9 и операция постепенного сведения его к нулю. Заслуживает внимания и то, что этим числом могло выражаться и количество детей червя (ср. *mid nigun pessiklinon* и *мав соби девять сынив*) иногда — жен (ср. в ряде русских заговоров мотив свадьбы червей³⁶)

II. Мотив разнообразия червей (прежде всего по цвету, потом — по месту обитания, о последнем см. ниже).

ограждает и огораживает от серья черви, от белья черви, от лесныя, блотныя, листовья, коренновья. Гой еси ты, серая червь, белая червь, лесная, блотная, листовая, коренновая. М. № 204; *почнут вас брати, червь серую и белую, и малую, и костяники* М. № 203; *червяк белый, черноголовый, над усими ѐн червями бо́льший, старший*. Ром. № 60 (стр. 136)³⁷ и др. Ср. лит.: *Marga, juoda ar mėlyna, čižanina, raudonmargė žalmargė, čižanina, raudonoji, šėnoji, žaloji, čižanina*. Mans. N 41 (против змей-червей); см. там же № 38³⁸ Ср. лтш.:

воре от червей (Ефим. № 72) содержится предписание: *Надо спустить в воду ножом три раза по девять углей*, прибавляя к каждому числу «не»: не раз . . . Ср., наконец, мотив трехголовых и трехгорбых червей в AV У. 23, 9.

³⁶ Ср.: *Тамо у червей сватьба*. М. № 202; ср.: М. Забелин, Русский народ. Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия М., 1880, стр. 372 и др. Намеки на родственные отношения червей есть и в других традициях: *hato rājā krmīṇām utaiṣām sṭhapatir hataḥ | hato hatamātā krmir hatabrātā hatasvasā*. AV. II, 32, 4 «убит царь червей, и также их вождь убит; убит червь, имеющий убитую мать, брат убит, сестра убита» и особенно: *sarveṣām ca krmīṇām sarvasām ca krmīṇām*. AV V, 23, 13 «и всех червей (самцов) и всех червей (самок)» (ср. нем. *ich gebüt euch wurm und würmin*, Grimm. Mythol. CXL, N 34; *Ich beschwure dich Wurm und Würmel und Wurmung*. F. Schönpwerth. Aus der Oberpfalz. Sitten und Sagen. Augsburg, 1869, стр. 250).

³⁷ К теме старшего из червей ср.: *hato rājā krmīṇām*. AV II, 32, 4 «убит царь червей».

³⁸ Между прочим, для заговоров такого рода характерны перечисления эпитетов, относящихся к червю или змее, построенных по принципу Adj. & Pref. + Adj.; ср. лит.:

Kvietkinė, pakvietkinė,
Auksinė, padauksinė,
Sidabrinė, pasidabrinė,
Miedinė, pamiedinė,
Geležinė, pageležinė,
Skraiduolinė, paskraiduolinė,
Vaikinga, pavaikinga,
Pykta, papykta,
Žeminė, pažeminė,
Akelė, padakelė,
Raguocė, padraguocė
Brizgauodegė, pabrizgauodegė,
Skrieduolinė, paskrieduolinė
Mans. N 38.

Lai būtu kāds būdams: balts, dzeltens, melns vai sārkanš — nomirsti nost, tu tārps! Тр. № 12 «Каков бы ты ни был: белый, желтый, черный или красный — умри ты, червяк!»³⁹

Ср.-др.-инд.: *sarūrau dvau virūpau dvau kṛṣṇau dvau rohitau dvau | babhruṣ ca babhrukarṇaṣ ca* AV V 23, 4 (ср. 5)

«два одинаковой формы, два разной, два черных, два рыжих, и коричневоухий и коричневым»

triṣṛṣāṇam trikakudam kṛmim sārāṅgam arjunam AV V 23, 9

«трехголового, трехгорбого, разноцветного, белого червя .»

Ср. герм.: *ich gebite dir worm du siest wies adir swartz geel adir gruene adir roet* (Grimm. Mythol.¹ CXXXVII, N 15); *du seist weis swartz adir geel grüne ader roet* (там же); *du seiest weifs schwartz oder rot* (там же CXL, № 29; ср. CXLV, № 43): *Die wormen waren IX, | weeten here sente Loy, | roet wit, roet, zwoert (zwert?), roet, | roet,* (van den Bergh, стр. 342 и след.) и т. д.⁴⁰

Ср. русский заговор со следами вырождения этого приема, записанный от А. П. Голубевой:

Пойду раба Божжа в лясишке,
В лясишке старый старичишке,
Грыже кожурышшу.
Ня грыжы кожурышшу,
Грыжы рабе Божжей Авдотье грыжышшу:
Шулятную, полшулятную,
Пупковую, полпупковую,
Знудовую, ползнудовую,
Ломовую, полломовую,
Косцяную, полкосцяную,
Жильную, полжильную.
Чим цабе тут побываць,
Лучше пиць да гуляць.
На кияне-море есть столы дубовые,
Скацарци бранные, напитки пьяные.

Ср. более архаичную формулу «жил, пажил .» (ср., однако, жил, послужил .).

³⁹ Ср.: *Rudais pelēkais gul gar celmu .* Тр. № 408 «Рыжий, серый (змея) лежит около пня»; *es nociršu melnu tārpu .* Тр. № 397 «я рассекаю черного червя»; *visi zalkši nakat priekša: zilais, rudais, melnais, baltais, sārkanais, pelēkais* Тр. № 383 «все змеи, выходят вперед: синий, рыжий, черный, белый, красный, серый .» и др.

⁴⁰ Многочисленные примеры из заговоров в германской традиции собраны в статье: А. Купп, стр. 142—148 (там же французская параллель: *Bête rousse, blanche ou noire, de quelques couleur tu sois, s'il y a quelque gale ou rogne sur toi*).

III. Мотив изгнания червей (начиная от частей тела до ссылки их за пределы человеческого тела): *Вон червь, вон робак, из сего ноги, из сего рог, из сего масть, из сего кости, из сего крови, из сего тела. из чотырьдесяти суставов!* Ефим. № 59⁴¹; *побегите, черви, отселе на зеленую дуброву, на осиновый лист. М. № 203; дает Бог ветер, холод, солнце — за лес, черви, вон! М. 205 и др.*

Ср.: *ut fan demo marge an that ben,
fan themo bene an that flesg,
ut fan themo flesge an thia hud,
ut fan thera hud an thesa strala!
Drohtin, uuerthe so!*

Pro nussia⁴²

(ср. аналогичное последовательное выведение болезни у словаков: *Ochvat ochvatný vešiel do hlavy, z hlavy do údov, z údov do nohú, z nohú do zeme.* A. Melicherčík, Slovenský folklór. Bratislava, 1959, стр. 53 и др.) Фрагмент из «Pro nussia» особенно показателен, так как в нем очевидные совпадения с последовательностью перечисления частей тела в реконструированной выше формуле. Из ведийских параллелей см. процитированный отрывок AV II, 31, 5, на основании которого можно думать о ссылке червей в горы, леса, травы, воды и т. п. (см. выше).

IV Призыв к убийству червей определенным орудием или лицом.

Ср.: *А здесь червям огонь, сера горячая и смола кипящая. М. № 202; спущу на вас птицы — крила железныя, а ноги булатныя. М. № 203; в зеленом саду Георгий Храбрый, Христов страстотерпец, ограждает и огораживает от серыя черви. М. № 204; сошлю я на цябе грозную тучу, буду а цябе биць, драць и наказоваць поленьными и каменьням. Ром. № 59 (стр. 136, ср. № 60) и др.*

⁴¹ Ср. вед.: *pra te çṛnāmi çṛṅge yābhyām vitudāyasi.* AV. II, 32, 6 «я сокрушаю твои рога, которыми ты тычешь (толкаешь)» (в заговоре от червей).

⁴² Ср. к видам червей: *Christus der herr fährt zum acker, ackert drei beet, spannt er ab blutwurm, brandwurm, fleischwurm* (A. Kuhn, стр. 143); *dreierlei würmer: erstens den fleischwurm, zweitens den beinwurm, drittens den markwurm* (там же); *.. Der erst, der war der Neidwurm, | Der zweit, der war der Giftwurm, | Der dritt, der war der Haarwurm ...* (Meier, Указ. соч., II, стр. 520); *Der erste ist der Streitwurm, | Der andere der Geitwurm, | Der dritte der Haarwurm. | Streitwurm, Geitwurm und Haarwurm | Fahren aus diesem Fleischwurm!* (Там же) и др. В латышских заговорах ср.: *.. Viņš dzina trīs vagas un dabūja trīs tārpus. Tas pirmāis bija akmeņa tārps, tas otrais bija tā laika tārps, tas trešāis bija grauzdamais tārps.* Тр. № 12 (стр. 219) (весьма точное соответствие в структуре с немецкими заговорами того же рода).

Ср. лтш.: *Nem piladža rungu, sit trejdeviņos gabalos!* Тр. № 408; *Nem terauda zobenu, cert trejdeviņos gabalos!* Тр. № 386; *Es nociršu melnu tārpū ar zaļāju zobentiņ; es uzkāpu kalniņā zobentiņū balināt.* Тр. № 397 и др.

Ср. вед.: *indrasya yā mahi dṛṣat kṛmer viçvasya tarhanī | tayā pinaṣmi sam kṛmīn* AV II, 31, 1 «Который большой жернов Индры, давителъ всякого червя, — | им я раздробляю червей .»; *alāṇdūn hanmī mahatā vadhena* AV II, 31, 3 «я убиваю *alāṇdus* большим смертельным оружием»; *udyann ādityah kṛmīn hantu* AV II, 32, 1 «пусть солнце (*ādityah*), поднимаясь, убивает червей»; *asyendra kumārasya kṛmīn dhanapate jahī* AV V 23, 2 «О, Индра, повелитель богатств, убей ты червей этого мальчика!»

sarveṣāṇ ca kṛmīnām sarvāsām ca kṛmīnām | bhinadmy aṣṭanā çiro dahāmy agninā mukham. AV V 23, 13.
«У всех червей-самцов и у всех червей-самок
Я отсекаю камнем голову, я сжигаю огнем рот».

Учитывая, что червей уничтожает некий божественный (как правило) персонаж (Индра, Агни, Георгий Храбрый и т. п.), причем пользуется при этом огнем, дубиной, мечом, камнем, т. е. классическим оружием громовержца (ср. нередкую в этих заговорах мену червей и змей⁴³), — можно думать об отражении в заговорных традициях аллосюжета общей темы «Громовержец огнем и каменной дубинкой поражает Змея»⁴⁴. Если это так, то стоит обратить внимание на другие сходства; ср., например, мотив Змея на горах, хорошо известный в «Ригведе» (между прочим, в связи с Вритрой), и мотив червя на горах (AV II, 31, 5) или роль числа девять в заговорах от червей в связи с этим же числом в описаниях Перкунаса в литовской фольклорно-мифологической традиции. Тексты, подобные: *Perkūnas turi devynis sūnus. Kai jis ant jų užpyksta, tai jis juos veja ir keikia. Nuo to kyła audra ir perkūnija.* TD 3, 1937 № 384 «Перкунас имеет 9 сыновей. Когда он на них рассердится, то он их преследует и клянет. От этого поднимается буря и молния»⁴⁵ в сочетании с хорошо известными ти-

⁴³ Кстати, понятие *черви* во многих текстах явно включает в себя и змей, о чем, между прочим, свидетельствует однотипность этих двух видов заговоров в ряде существенных отношений. Ср. колебания значений в германских языках в слове, представленном нем. *Wurm*, англ. *worm*, гот. *waírms* и т. д. (от «червь» до «змея», «дракон»).

⁴⁴ См.: В. В. Иванов, В. Н. Топоров, К семиотическому анализу мифа и ритуала (на белорусском материале) (В печ.).

⁴⁵ Ср. еще: *Likēs jis (Perkūnas) ir devyni vaikai.* TD 3, 1937, N 385; *Devyni Perkūnai yra.* TD 3, 1937, № 383, № 386; *Kiti sako esą devyni Perkūnai: aštuoni vyrai, o devinta merga.* TD 3, 1937, N 382; *Perkūnas gyvena*

пологическими параллелями (разные полюса их представлены сказками о семи героях-братьях, ср. «Семь Симеонов», и семи чудовищах-братьях, ср. «Семь Хшедемов») — позволяют высказать предположение следующего рода: не является ли мотив девяти червей (или змей), поражаемых героем заговоров с помощью огня, камня, дубинки и т. д., косвенным отражением мотива о ссоре Громовержца с детьми (девять сыновей), изгнания их и последующем их поражении (возможно, с обращением их сначала в червей или змей)? Поскольку именно этот последний мотив нигде не засвидетельствован непосредственно, данные заговоров от червей могут оказаться, хотя и очень косвенным, но, тем не менее, существенным источником для реконструкции предполагаемой здесь мифологемы⁴⁶

gausioj šeimoj . . TD 3, 1937, N 387; *Perkūnas turi didelį šeimyną* . . TD 3, 1937, N 396; *Perkūnas turi žmoną, vaikus, brolius ir seseris*. TD 3, 1937, № 393 (правда, встречаются и противоположные утверждения: *Perkūnas neturi nei žmonos, nei brolių, nei seserų*. TD 3, 1937, N 398 ср. №№ 399—401 и др.). Отзвуки этого мотива многообразны в разных традициях. Ср. лишь некоторые примеры. В древнеегипетских «Текстах Пирамид» (изречение 385) при упоминании о битве Солнца с его врагом Змеем говорится: «Ра восходит против тебя. Гор натягивает свои девять луков против этого духа, выходящего из земли. . .» См.: K. Sethe, *Die altaegyptische Pyramidentexte*, I—III, Leipzig, 1908—1922. Девяти лукам против Змея в другом тексте соответствует Великая Девятка богов, сражающихся со Змеем: «Великая Девятка сражается с ним, и ликуют они, когда он повержен». См.: A. Erman, *Gebete eines ungerecht Verfolgten und andere Ostraca aus den Königsgräbern*, — «Zeitschrift für Aegyptische Sprache und Altertumskunde», Bd. 38, 1900, стр. 19 (остракон Каирского музея № 25206). Ср. также текст мифа на одном из иератических папирусов Туринского музея, являющегося заговором против укуса змей (Змей укусил солнечного бога Ра, и тот был исцелен заклинаниями Исиды), см.: W. Pleyte et F. Rossi, *Papyrus de Turin*, Leiden, 1869—1876, tab. 31—77, стр. 131—138. В древнекитайской традиции в одной из версий космогонического мифа Пань-гу, находившийся между Небом и Землей, девять раз в день становился то богом неба, то богом земли. См.: M. Kaltenmark, *La naissance du monde en Chine*, — «Sources orientales. La naissance du monde» I, Paris, 1959, стр. 456. Другой вариант, когда противник героя (чаще всего — Змей) представлен девятью ипостасями, не менее распространен, ср. орнаментальный мотив девяти змей на нанайских нагрудниках (см.: С. В. Иванов, *Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX — начала XX в.*, М.—Л., 1954, стр. 305) или мотив Одина и девяти косарей в древнесеверной мифологии. Объяснение этим, казалось бы, взаимоисключающим фактам можно предполагать в амбивалентности демиурга-Змея, ср. Пань-гу или алтайские представления о 9 слоях подземного мира, в каждом из которых находится сын Верхнего Бога (в 9 слоях подземного царства — 9 свергнутых Богом сыновей), см.: Л. Э. Карунская, *Представления алтайцев о вселенной*, — СЭтн. № 4—5, 1935, стр. 160 и след.

⁴⁶ Во всяком случае амбивалентность ряда орудий в заговоре или, точнее, наличие в этих орудиях в одних ситуациях положительного значения, в других — отрицательного (ср. *ветер, огонь, жар, стрела* и т. п.) согласовалось бы с указанным выше расслоением семьи Громовержца на положительную и отрицательную стороны (Громовержец и его 9 сыновей > Герой заговора и 9 червей). Характерно, что в сибирской фольклорно-ми-

В случае заговоров от червей пока нет необходимости доводить предлагаемую реконструкцию до фонеморфологического уровня, хотя он, видимо, и может быть достигнут с известной вероятностью, по крайней мере, в некоторых ключевых звеньях восстанавливаемого архетипа (ср. *червь*: др.-инд. *kṛmī-*, лит. *kirmis*, ирл. *cruim*; слав. *črвь* (ср. с.-х. *crn*); др.-в.-нем. *wurm* (ср. готск. *waúrms*, др.-сев. *ormr* а.-с. *wurm*, др.-фриз., англ. *worm* и т. д.), латинск. *vermis*, др.-греч. *ὄβριος, -οξ* (ср. **Φαριχος*), лит. *vārmās* и т. п.; количество: др.-инд. *tri-*, слав. *tri-*, лтш. *tri-*, герм. *þri-*; др.-инд. *nāva-*, слав. *devęť*, лтш. *deviņi*, герм. **nēwun-*; слав. *tri-* & *devęť*, лтш. *tri-* & *deviņi*, герм. **þri-* & **nēwun*⁴⁷; цвета: др.-инд. *kr̥ṣṇā-*, слав. *črьnъ*: слав. *rud/r/-*, лтш. *rud-*, др.-инд. *rudhirā-*, *rōhita-*, нем. *rot* (др.-в.-нем. *rōt*, др.-сакс. *rōd*, др.-фриз. *rād*, а.-с. *rēad*, др.-сев. *rauðr*, гот. *rauþs* и т. д. из догерм. **raudho-*: **reudho-*). лат. *rūbidus*, *rūfus*, брет. *ruz*, др.-греч. *ἔρυθρός* и т. д.; слав. *běl-*, балт. *bal(t)*; др.-инд. *babhru-*, герм. *brūn* (ср. нем. *braun*, др.-в.-нем., др.-сакс., др.-фриз., а.-с. *brūn*, др.-сев. *brūnn*, англ. *brown* и т. д.); огонь как орудие уничтожения: др.-инд. *agni-*, слав. *ognь*, лтш. *uguns*; названия частей тела, о них см. выше.

В заключение предлагается материал к реконструкции древнего индоевропейского любовного заговора, исходящей в данном случае из славянской заговорной традиции. Восстанавливаются следующие мотивы прототипа любовного заговора в последовательности, определяемой свидетельствами русской (в основном) традиции:

1. Обращение к ветру, огню, солнцу и под. с просьбой иссушить, сжечь, спалить леса, тра

фологической традиции хорошо известен мотив низвержения сыновей Высшего Бога (тип Громовержца) с неба на землю и в воду и превращения их в чудовищ хтонического типа; с этим мотивом нередко сюжетно связан мотив происхождения насекомых (например, комаров).

⁴⁷ Отзвуком того же числового представления можно, видимо, считать вед. «3339», ср. *triṇi çatā trī sahāsrāṇy agnīm trinçác ca devā nāva cāsapa-ryan*. RV III, 9, 9; X, 52, 6 «3339 богов почтили Агни». К операции, порождающей «девять» ср.: *trī śadhāsthā sindhavas triḥ kavīnām utā trimātā vidātheṣu samrāt*. RV III, 56, 5 «Трижды три мест у кави, и обладающий тремя матерями — господин при жертвоприношениях (в собрании богов)» с далее следующим обыгрыванием числа «три» (ср.: *vidmā te agne tredhā trayāni* .. RV. X, 45, 2 «мы знаем твои трижды тройные (формы), о Агни»). Тем не менее, более обычным для Вед является «триседьмой» (ср.: RV VII, 87, 4; IX, 70, 1; IX, 86, 21; X, 64, 8; X, 75, 1) при том, что иногда выступает «99» или соположение «90» и «9» (ср.: RV. I, 32, 14; I, 53, 9; I, 54, 6; I, 84, 13; I, 191, 13; IV. 26, 3; IV, 48, 4; VIII, 93, 2; IX, 61, 1; X, 39, 10; X, 98, 10; X, 104, 8) или «90» (RV I, 80, 8), используемое, в частности, для обозначения неопределенно большого числа.

ву, воды и т. д. (нередки трансформации типа «как ветер сушит леса», так...» или «ветер, не суши леса..., а суши...» и т. д.): ветры, буйные, вихори! распалите и присушите В воду сроните — вода высохнет; на лес сроните — лес повенет М. № 1; Идем леса зажигати, болота высушати. М. № 2; Сражается и снаряжается он зажигать горы и доли и быстрыя реки травы подкошенные, леса подсеченныя М. № 7; Гой еси, огонь и полымя! Не палите зеленых лугов, а буен ветер, не раздувай полымя. М. № 8; как красное солнышко воссияло, припекает мхи-болоты, черныя грязи М. № 19; ветер полуденный, ветер полуночный, ветер суходушный, которые леса сушили, крошили темныя леса, зеленыя травы, быстрыя реки М. № 25 и др. Эти формулы предопределяют следующие за ними (обычно с императивом или уподобительным так бы...): и так бы о мне, рабе божьем, рабица Божья сердцем кипела, кровью горела, телом сохла. М. № 1; зажгите вы ретивое сердце у рабы Божией, чтобы горело по рабе Божию М. № 2; посадите в него (сердце) сухоту сухогучую. М. № 3; Навейте, нанесите вы, ветры, печаль, сухоту рабе М. № 5; зажи ты красну девицу. М. № 7; берите свое огненное пламя; разжигайте рабу девицу М. № 14; сожзи ретивое сердце в добром молодце (или в красной девице) М. № 16; чтоб у раба Божия зажглася легкая печень и горячая кровь, и ретивое сердце кипело бы, горело об рабе Божией. М. № 17; Так бы припекала, присыхала раба Божия о мнс, рабе Божьем. М. № 19; невидимо пусть сохнет ея тело М. № 20; и так бы сушилася, крушила обо мне М. № 25 и т. д. Ср. некоторые параллели из ведийской традиции любовных заговоров:

*yathedam bhūtyā adhi tṛṇam vāto mathāyati |
evā mathnāmi te mano yathā mām kāmīnyaso yathā
mannāpagā asah || AV II, 30, 1*

«Как ветер здесь эту траву с земли взбаламучивает, Так я свою душу взбаламучиваю, чтобы ты стала любящей меня, чтобы ты стала не уходящей от меня»;

resmachinnam yathā tṛṇma mayi te veṣṭatām manah.

AV. VI, 102, 2.

«Как трава, подкошенная вихрем, так пусть твоя душа обовьется вокруг меня».

Ср. также другие места, отчасти цитируемые ниже — AV VI, 130, 1—2, 4 (сушить — змея — сердце); VI, 131, 1; VI, 132, 1 (жечь, и вода); VI, 9, 1; III, 25, 3—4 и др. Весьма характерен близкий по теме заговор на восстановление мужской силы в AV IV, 4, где (правда, порознь) встречаются мотивы солнца,

жара, травы, лесных деревьев, воды⁴⁸, т. е. практически весь набор соответствующей русской заговорной формулы.

Следует отметить весьма любопытное вторжение в текст русского любовного заговора фрагмента описания самого соответствующего ритуала, который заменяет обычную мотивировку (или иногда сосуществует с ней) — палящая, иссушающая, сжигающая сила ветра, вихря, пламени, солнца. Речь идет о примерах типа: *в чистом поле сидит баба сводница, у тоё у бабы у сводницы стоит печь кирпична, в той печи кирпичной стоит кунжан литр; в том кунжане литре всякая вещь кипит, перекипает, горит, перегорает, сохнет и посыхает*. М. № 1⁴⁹ которые находят очень точное соответствие в текстах, специально описывающих ритуал; ср. хеттский ритуал с участием Туннави, когда жрица, старая женщина; находится перед жаровней с изображением сердца и произносит заклинания, связанные, между прочим, с восстановлением мужской половой силы (мольба Туннави обращена к Солнцу-богу)⁵⁰.

II. Мотив внесения в сердце девицы тоски.

⁴⁸ Ср. AV 1, 25, I (от лихорадки): Агни, жгущий воды.

⁴⁹ Ср. и другие примеры: *В печи огонь горит, палит и пышет и тлит дрова*. М. № 5; *... как огонь горит в печи жарко на жарко, не потухает...* М. № 2; *В чистом поле есть 77 медных светлых каленых печей, на тех 77 на медных, на светлых, на каленых печах есть по 77 еги-баб... Коль горят пылко и жарко медны, калены пеци, так бы...* Ефим. А, № 4; *В темном лесе, в топком болоте стоит изба, в той избе живет стар-матёр человек, у того стара-матёра человека есть три девицы, три огненные огневицы, у них три печки: печка, медна, печка железна, печка оловянна, они жгли дрова...* Ж. Ст. 1892, III, 150; *В чистом поле на краю синего моря поставлены три огненных пеци: печь изращатая, печь железная и печь булатная. Во тех трех печах горят-разгарются, таят-растопляются дрова дубовые, дрова смолевые. Так бы горело-разгоралось и таяло-растоплялось ретиво сердце у раба Божия по рабе Божией*. Виногр. Ж. Ст. 1907, XLI, № 37; *Под восточной стороной есть три печи: печка медна, печка железна, печка кирпична. Как оне разожглись и распалились, так бы и разжигало...* Ефим. А, № 6 и т. д. Собрание примеров см. в книге: Н. Ф. Познанский, Указ. соч., стр. 205 и след. Существуют подобные описания и в «черных» заговорах, ср.: *В чистом поле стоит тернов куст, а в том кусту сидит толстая баба, сатанина угодница... Поди, толстая баба, разожги у красной девице сердце по мне, рабе*. М. № 23 при неразвернутом до конца положительном варианте: *Есть сидит в чистом поле сама Пресвятая Богородица Мати Божя. Как она скрипит и болит по своем Сыне, так бы по рабу Божию раба Божие скрипела и болела и в огне горела*. М. № 10. Вероятно, отзвук описания соответствующего ритуала обнаруживается и в следующем заговоре: *На море, на Окияне, на острове на Буяне стоят три кузницы. Куют кузницы на четырех станках. Бес Салчак, не куй белого железа, а прикуй доброго молодца (или красную девицу) сердцем. Не сожги орехового дерева, а сожги ретиво сердце в добром молодце (или в красной девице)*. К мотиву кузницы ср.: Н. Ф. Познанский. Указ. соч., стр. 231 и след.

⁵⁰ Подробнее об этом см.: В. Н. Топоров, О некоторых особенностях хеттских ритуалов с участием SALSU.GI в связи с параллелями из других традиций. — Труды по востоковедению, Тарту, 1968, стр. 284 и след.

сухоты с тем, чтобы она тосковала и сохла по молодцу:

Внесите вы тоску и сухоту в рабицу Божью, чтоб она по мне, рабе Божьем, тоснула и сохла. М. № 1; как тоскует мать по дитяти, так бы раба Божия тосковала и горевала по рабе Божию, тосковало и горевало ее сердце; как тоскует младенец по титьке ; как тоскует кобыла по жеребенке, корова по теленке, так бы М. № 2; соберите тоски тоскуция понесите к красной девице в ретивое сердце; просеките булатным топором ретивое ее сердце, посадите в него тоску тоскующую, сухоту сухотучую . чтобы красная девица тосковала и горевала по М. № 3; чтобы она тосковала, горевала весь день М. № 6 (ср. №№ 7, 8, 15, 18, 20, 28, 32); вложи ей тоску и сухоту. М. № 20; и напушу на нее тоску тоскующую, кручину кручинскую и разойдись тоска тоскующая, кручина кручинская, по ретивому сердцу М. № 25; . бросалась бы тоска в ночное окошко М. № 27; и всегда бы она, раба, плакала бы и рыдала, охала бы и стонала, сохла бы и тосковала, кручинилась бы и печалилась бы обо мне М. № 28; прихожу я к тебе с тоской тоскучей, с сухой плакучей . . , чтобы спала с моего лица белого сухота плакучая, а из ретива сердца тоска тоскучая. М. № 30; и собирация усю тоску и сухоту и знясиця тую тоску и усякого рода сухоту . Ром. № 48 (стр. 151); ср. Ж. Ст. 16, вып. 2, 1907 №№ 54—56, 60; 17 вып. 3, 1908. № 37 и др.⁵¹

Тот же мотив известен и в древнеиндийских любовных заговорах, ср.:

yā plihānam ṣoṣayati kāmasyeṣuḥ susamnatā |
prācīnapakṣā vyoṣā tayā vidhyāmi tvā hr̥di || AV III, 25, 3

«Хорошо натянутая стрела любви, которая иссушает селезенку⁵²,

имеющая крылья, направленные вперед, пожирающая, —
ею я пронзаю тебя в сердце»

(иссушение селезенки равнозначно вызыванию любовной тоски);
akṣyaui, vṛṣaṇyantyāḥ keṣā mām te kamena ṣiṣyanti.

AV. VI, 9, 1 «пусть глаза, волосы твои, вожделеющие ко мне, исохнут от любви»; *ādhyo ni tirāmi te | devāḥ pra hiṇuta smaram asau mām anu ṣoṣati.* AV, 131, 1 «я навлекаю твои

⁵¹ Ср. антропоморфизацию (и утроение) тоски в некоторых заговорах: *Вставьте вы, матушки, три тоски тоскуция . . и берите свое огненное пламя . . М. № 14; . . . в тех гробах три доски, на каждой доске три тоски; первая тоска убивалася, с телом расставался, вторая доска (так! В. Т.) убивалася, с телом расставалася; третья тоска убивалася, в сердце вошла . . ; от тех гробов ветер подувает, тоску рабе навевает.* М. № 15 и др.

⁵² В комментариях это слово трактуется и как «легкое», ср. *лёгкое, лёгкую печень* в русских любовных заговорах. Англ. *spleen* обнимает оба значения: «селезенка» и «тоска/хандра».

желания; боги, ниспослите любовь; пусть он воспыхает ко мне» (ср. VI, 130, 1; 132. 1 и др.).

III. Мотив стрелы, поражающей сердце девицы:

О ты, огненная стрела, воротись и полетай, куда я тебя пошлю: есть на святой Руси красна девица, полетай ей в ретивое сердце, в черную печень, в горячую кровь, в становую жилу, в сахарныя уста, в ясныя очи, в черныя брови М. № 6; *Стрелю эту стрелою в рабу Божию, девицу, в левую титьку, легкия и печень* . М. № 21; *сердце мое стрелою устрелит и сердце уязвит*. М. № 26; *Вложи ей, Господи, огненную искру в сердце, в легкия, в печень, в пот и в кровь, в кости, в жилы, в мозг, в мысли, в слух, в зрение, обоняние и в осязание, в волосы, в руки, в ноги* М. № 20 и т. д. В тех же контекстах вместо стрелы могут выступать ветры, огонь-полюмя (М. № 8), булатный топор (М. № 3), ключи горючие (М. № 17), слова (М. № 17), а также персонажи-личности (*Огненный Змей*. М. № 7; *Усыня, Бородыня, да Никита Маментий*. М. № 2; *Бес Салчак*. М. № 16; *четыре ангела*. М. № 17; *Господь*. М. № 20 и т. п.).

Ср. в ведийской заговорной традиции:

iṣuh kāmasya ya bhīmā tayā vidhyāmi tvā hr̥di ||1

ādhiparṇām kāmācālyām iṣum

kāto vidhyatu tvā hr̥di ||2

tayā vidhyāmi tvā hr̥di ||

AV III, 25, 1—3

«стрела любви, которая ужасна, ею я пронзаю тебя в сердце стрелу, окрыленную желанием, изостренную любовью

да пронзит любовь тебя в сердце
ею я пронзаю тебя в сердце» (ср. AV II, 30. 3).

Эти примеры достаточно убедительны, чтобы не приводить упоминаний о стреле из других (не любовных) заговоров, где она играет несколько иную роль (ср. AV VI, 57, 1 или VI, 105, 2), или из собственно мифологических текстов, где стрелы, являются атрибутом *kāma* ы, воплощения любви, желания, обожествляемого уже в «Атхарваведе» (ср. IX, 2 и XIX, 52); ср. многочисленные параллели к образу божества любви со стрелами⁵³

⁵³ Об (*an*) *thesa strala* из «Pro nessia», переведившемся до сих пор через «Pfeil» (в верхненемецкой версии ему соответствует (*in*) *diz tullī*, переводившееся как «die Tülle des Pfeils», ср. R. Kienast, *Ausgewählte althochdeutsche Sprachdenkmäler*, 1948, стр. 117) см. теперь G. Eis, Указ. соч., стр. 10 и след. Выводы Г. Эйса согласуются с русской заговорно-медицинской традицией (ср. название болезни — *стрелы*. М. № 89; *от стрел*). Показательно соответствие между названием болезни (или больного органа) и внешней причиной болезни, ср.: *пришла сия стрела в раба Божия: и выходи, сия стрела, из раба Божия*. М. № 89, — место, не безразличное и для понимания *an thesa strala* (ср. *стрѣла*) в «Pro nessia».

Помимо общего мотива стрелы характерны совпадения в перечне мест (частей тела), поражаемых стрелой (или — в более общей форме — того, что должно быть затронуто в результате исполнения заговора). Эти перечни отличаются, как правило, от тех, которые приводились выше в связи с заговорами от вывихов, переломов и кровотечения (впрочем, многие заговоры хранят следы контаминации двух типов перечней). Ср. некоторые из этих последовательностей: *в белое тело, в ретивое сердце, в хоть и плоть*. М. № 1; *в ретивое сердце в ея кровь горячую, в печень, в составы, в семьдесят-семь составов и подоставков, един состав, в семьдесят-семь жил, единую жилу становую*. М. № 2; *в ретивое сердце, в черную печень, в горячую кровь, в становую жилу, в сахарныя уста, в ясныя очи, в черныя брови*. М. № 6; *в семьдесят-семь составов, в семьдесят-семь жил и в единую жилу становую, во всю ее хочь*. М. № 7; *в белую грудь, в ретивое сердце и в легкия и в печень*. М. № 8; *в ретивое ее сердце, в печень, в легкия, в мысли и в думы, в белое лицо и в ясныя очи*. М. № 14; *легкую печень и горячую кровь и ретивое сердце*. М. № 17; *из моего тела белого, из моих черных очей, из всех моих жил и составов и недугов в ее тело белое, и в ея черныя очи, и во все ея жилы и составы и недуги*. М. № 18; *Боли, ея сердце, гори, ея совесть, терпи, ея ярая кровь, ярая плоть, легкое, печень, мозги. Мозжичесь, ея кости в сердце, в легкия, в печень, в пот и в кровь, в кости, в жилы, в мозг, в мысли, в слух, в зрение, в обоняние и в осязание, в волосы, в руки, в ноги*. М. № 20; *по ретивому сердцу, в становые жилы, в горячую кровь*. М. № 25; *все ее тело, ясныя очи, черныя брови, буйная голова, ретивое сердце, черная печень, и горячая кровь, и все ея семьдесят жил, и все ея семьдесят составов ручные, головные, становые и подколенные*. М. № 28; *у ясныя вочи, у чорныя брови, у румяно лицо, ряцвое сердца, чорную сердца, чорную печень, горячую кровь, у тридзевяць жил и одну жилу*. Ром. № 48 (стр. 151) и др.

В ведийских любовных заговорах в этих контекстах упоминается обычно только *сердце*, ср. AV III, 25, 1—3, где говорится о стреле (*iṣuh*), пронзающей сердце (*hrdi*), ср. М. № 6 или № 26 (несколько иная ситуация в AV VI, 9, 1—2) Еще более характерны в этом отношении некоторые более поздние любовные заговоры⁵⁴ и особенно отрывки из хеттского ритуала Туннави. Ср. то, что говорится о сердце и печени в связи с *ilatar* «производительная способность»: [ka-a-ša] 12^U [ZU U]R pâr-ku-nu-e-i[r] i-la-tar nu-uš-ša-[an] UZU^UNIG.[GIG UZU^USÄ zé-e-an-ta še-ir ku-ir-zi na-aš-šu KAŠ]. IV, 38—39 «Now then, they have purified the 12 parts of his/her body [and have rees-

⁵⁴ О них см.: A. Hillebrandt, Ritual, Literatur, Vedische Opfer und Zauber, Strassburg, 1897 стр. 185—186.

ablished (??)] the generative faculty. Aná liv[er (and) heart, cooked, she cuts thereupon; either beer) ⁵⁵; ср. IV, 30: uzUNIG. GIG ^{uz}SA или же: *me-ma-i ku-i-e-eš-ša-an ALAN-ŠU ha-aš-ta-i mi-i-lu-li ki-e-iz | pa-ap-ra-an-na-az ti-ia-ni-eš-kir e-la-ni-eš-kir ki-nu-na*. II, 9—10 (ср. также 11) «Whatever (persons) were cramming (?) (and) burdening (?) his/her form, bone (and) flesh (??), with this uncleanness, now then». Учитывая в значительной степени одинаковую цель ритуала и весьма близкие контексты, эти совпадения в формулах перечисления (*сердце, печень, кость, плоть*) приходится считать весьма показательными (тем более, что хеттские слова для кости и сердца того же происхождения, что и соответствующие слова в ведийском или праславянском), несмотря на обилие типологических параллелей такого рода.

Встречающиеся изредка в русских любовных заговорах формулы типа *душа с душою, тело с телом, плоть с плотью*. М. № 1 или *очи в очи, сердце в сердце, мысли в мысли*. М. № 19 напоминают разобранные выше клише типа *кость в кость*. Впрочем, они не выглядят здесь достаточно органичными и кажется, лишены точных соответствий за пределами славянской традиции ⁵⁶; скорее всего они объясняются как относительно поздние образования по аналогии с *кость в кость* и т. п.

IV Мотив сравнения растения, вьющегося вокруг столба или дерева, с девицей и молодым человеком:

И как хмель вьется около кола по солнцу, так бы вилась, обнималась около меня раба Божия М. № 11. Ср. точные соответствия в ведийских любовных заговорах: *yathā vrkṣam libujā samantam pariśasvaje | evā pari śvajasva mām* AV. VI, 8, 1 «как *libujā* (вьющееся растение) полностью обняла дерево, так обними меня. » и др. ⁵⁷

⁵⁵ См.: A. Götze, E. Sturtevant, The Hittite Ritual of Tunnavi, New Haven, 1938. Ср. также лувийские ритуалы с перечислением сердца, печени, 12 частей тела и т. п. (KUB XXXV 43 II, 15 = Otten LTU 42—43 и KUB IX 4 II), см.: E. Lagroche, Dictionnaire de la langue louvite, Paris, 1959, стр. 148, 150.

⁵⁶ Несколько иначе в заговорах от плотской немощи, ср. AV. VI, 72, 1: *evā te çepaḥ sahasā ayam arko ṅgenāṅgam samsamakam kṛnotu* «так пусть эта *arka* сделает вдруг твой член вполне соответствующим (?), член с членом» (ср. VI, 101, 1).

⁵⁷ Ср. AV, 9, 2: *tama tvā doṣaṅiçriṣam kṛnomi hṛdayaçriṣam*. Мотив хмеля, обвивающего дерево, столб и т. п., в связи с параллелью *девица — молодец* возникает в свадебном корованном обряде у белорусов (*як хмель на тычынi*). М. В. Довнар Запольский, Песни Пинчуков, стр. 12, № 99 и др.).

У Мотив отношений между животными — самцом и самкой (обычно — бык и корова)

Как быки скачут на корову, или как корова в Петровки голову закинет, хвост залуя, так бы раба Божия бегала и искала меня М. № 11. Ср..

yathāyam vāho aṣṣvīnā samaiti sam ca vartate |

eva mām abhi te manah samaitu sam ca vartatām ||

AV VI, 102, 1

«О Ашвины, как этот тяжеловоз сходится и крутится (со своей напарницей, -ком),

Так пусть твой ум со мной сойдется и крутится»

(ср. AV VI, 102, 2); *parivṛktā yathāsasy ṛṣabhasya vaṣeva*. AV VII, 113, 2 «чтобы ты была избегаема, как бесплодная корова быком», ср. о быке — AV IV, 4, 2; 4, 8; VI, 101, 1 и др. (и его заменах — IV, 4, 7 — см. ниже; VI, 72, 3 и др.). Впрочем, эти мотивы обычно отмечаются в Ведах в заговорах от плотской немощи и в заговорах, направленных на завоевание женщины. В таком случае яркая параллель содержится в русском заговоре того же рода: *идет в чистом поле встречу бык третьяк, заломя голову* М. № 130 и т. д. (с последующими деталями)⁵⁸.

VI. Мотив, указанный здесь, встречается как в любовных заговорах, так и (особенно часто) в заговорах, связанных с восстановлением и увеличением мужской силы. Ср.: *Как Волобовы кости ни тропнут, не гнутся, не ломаются, так бы у меня, раба Божия, фирс не гнулся, не ломился против женския плоти и хоти и против памятные кости и как тот рог ни гнется, ни ломится от моего вязу, так бы и у меня, раба Божия, фирс не гнулся, не ломился против женския плоти и хоти и против памятные кости отныне и до веку*. М. № 130 (из судебного дела 1660 г.). *Есть гора косяна. На той горе есть стул косян. На том стуле косяном сидит царь косян, подпершись своим костылем косяным И весь тот царь косян, и вси семьдесят три жилы косяны, и станова ж жила кость. Так бы и у меня, раба Божия, вси семьдесят три жилы и вси семьдесят три жилы-суставы были бы косяны, и вся и станова ж жила была бы косяна и стояла б она на фуге сто раз и тысячу на подстрекание, на малое место на женскую*

⁵⁸ Ср. Tupnawī IV, 8—13: «О Солнце-бог, мой господин, как эта корова плодовига, и она в плодовигом загоне, и она наполняет загон быками, коровами, да будет жертвователъ столь же плодовигим; пусть она так же наполнит ее дом сыновьями, дочерьми, внуками, правнуками, потомками (?) в последующих поколениях (?)». Ср. также в древнеегипетском любовном заклинании: «Пусть она, дочь его, будет следовать за мной, словно бык за кормом» См.: G. Posener, Catalogue des ostraca hiératiques littéraires de Deir el-Médineh, Le Caire. 1934—1938 (остракон № 1057, XIII—XII вв. до н. э.).

нифцу и девичью . Виногр. ЖСтар. 17 вып. 2, 1908, № 27 (стр. 34—35) и др.⁵⁹ С этим мотивом ср. в Ведах:

*uduṣā udu sūrya ud idam mātakam vacah |
udejatu prajāpatir vṛṣā ṣuṣmena vājinā ||*

AV IV 4, 2

«Up, the dawn; up, too, the sun; up, these words of mine; |
up, be Prajāpati stirring, the bull, with vigorous energy».

*adyāsya brahmaṇaspate dhanur ivā tānaya pasah ||
āham tanomi te paso adhi jyām iva c'hanvani |
kramasvarṣa iva rohitamanavaglāyatiḥ sadā ||*

AV IV 4, 6—7

«. now, Brahmaṇaspati, make his member taut like a bow. ||
I make thy member taut, like a bowstring on a bow; |
mount, as it were a stag a doe, unrelaxingly always (?) ||⁶⁰
*ā vṛṣāyasva ṣvasihi vardhasva prathayasva ca |
yathāṅgam vardhatām ṣepas tena yoṣitam ijjaḥi ||*

AV VI, 101, 1

«Play thou the bull, blow, increase and spread; |
let thy member increase limb by limb; with it smite the

woman»⁶¹

Ср. в хеттской традиции детали восстановления производительной силы в обряде очищения с намеком на противопоставление гибкого негибкому (Tunnawi II, 46—48), ср. *hahha'iya- hahla want-*⁶²

⁵⁹ Ср. восточнославянские действия с участием Ярилы, Костромы (— мужчины) и т. п., где фигурирует фаллический символ.

⁶⁰ Ср. VI, 101, 2—3, а также *aṣvasyāṣvatarasyājasya petvasya ca |
atha ṣabhasya ye vājās tān asmin dhehi tanūvaçin.*

AV IV, 4, 8

«Of the horse, of the mule, of the he-goat and of the ram |
also of the bull what vigors there are-then do thou put in
him, O self-controller»

⁶¹ Ср. описания Рудры в ведийской гимновой традиции (в связи с фаллическим культом) как бога, снабженного *sthirēbhir āṅgaih*. RV II, 33,9 «стоячими членами»; заслуживает внимания обращение-формула к Рудре: «Да размножмся мы, о Рудра, через детей!» (*prā jāyemahi rudra prajābhīh*. RV II, 33,1); ср. также о Рудре: «да создаст он благо нашему скакуну, здоровье барану и овце, мужчинам, женщинам, быку» (RV VII, 46,3). С Рудрой связано понятие «жизненной силы» (RV VII, 36,5), ср. хеттск. *ilatar*.

⁶² Ср.: *nam-ma-za-kán GUD u-ša-an-ta-ri-in SI e-ip-zi nu me-ma-i | DUTU BE-LI-IA ka-a-aš ma-aḥ-ha-an GUD-uš u-ša-an-ta-ri-iš | na-aš-kán u-ša-an-ta-ri ha-li-ia an-da nu-žā-kán ha-a-li(-it) | GUD.NITA-it DUB. AB-it šu-un-ni-eš-ki-iz-iz ka-a-ša | EN SISKUR QA-TA-MA u-ša-an-da-ri-is e-eš-du nu-za-kán É-ir. Tunnawi. IV, 7—11 «Тогда она берет рог плодovитой коровы и*

Разумеется, сходства не исчерпываются перечисленными совпадениями. Названо лишь то, что образует основные блоки в структуре любовного заговора и достаточно полно отражено, по крайней мере, в двух независимых относительно друг друга традициях⁶³ Помимо этих совпадений есть и еще некоторые: одни из них не менее важны, но недостаточно хорошо отражены в текстах; другие менее существенны при синхроническом подходе к анализу заговоров, но могли бы оказаться весьма перспективными с точки зрения задач реконструкции. Вот несколько примеров.

В конце любовных заговоров нередко встречается одна из двух формул, — или: *ни на кого бы не взирала, ни на отца, ни на мать, ни на брата, ни на сестру, ни на дядю, ни на тетку, ни на соседа, ни на соседку*. М. № 18, или: *и казался бы ей (имя рек) милее отца и матери, милее всего роду племени*. М. № 3 (ср. №№ 16, 20, 27—28 и др.). С этими формулами можно сопоставить:

*ājāmi tvājanya pari mātur atho pituh |
yathā mama kratāvaso mama cittam upāyasi ||*
AV III, 25, 5

«Я гоню тебя сюда стрекалом от матери, от отца чтобы ты была в моей силе (воле), чтобы ты пошла навстречу моему намерению».

Кажущаяся случайной *орлица с орлятами* в русском любовном заговоре (М. № 7) требует более внимательного к себе отношения в свете:

*yathā suparṇah prapatanpakṣau nihanti bhūtyām |
evā ni hanmi te mano yathā mām kāmīny aso yathā
man nāpagā asah. ||* AV VI, 8, 2

«Как орел, летящий вперед, бьет землю крыльями, так я бью твой рассудок, — чтобы ты была любящей меня, чтобы ты была не уходящей от меня»⁶⁴.

говорит: ...» (дальнейший перевод см. выше). Ср.: *рог, бык, корова, солнце*. К образу рога в связи с мотивом плодovitости ср барельеф женщины с рогом в руке на скале в Лосселе (верхнепалеолитическая живопись), там же — изображение мужчины со стрелой. Оба изображения могут рассматриваться как прототипы двух известных образов — *рог изобилия* и *стрелы любви*.

⁶³ К этому можно прибавить указание на формальное сходство реконструируемых слов со значением «ветер», «огонь», «сушить», — «сухота», «кипеть», «солнце», «месяц», «сердце» и т. д.

⁶⁴ Ср. также AV. II, 30,3.

Сочетание в AV VI, 8 мотивов земли и неба, солнца, дерева и орла и орлиных крыльев слишком диагностично (ср. орлица, солнце, месяц. М. № 7) или кипарис, сокол, золотая чаша-солнце. Ж. Ст. 16, вып. 2, 1907 № 69), чтобы считать его случайным (ср. обычные изображения — словесные и пластические — мирового дерева, засвидетельствованные как в древнеиндийской, так и в славянской, например, сказочной и ритуальной, традициях, не говоря о многих других)⁶⁵ Характерно, что в ритуале Туннави несколько раз выступает орлиное крыло: [nu SAL. SU. G]I a-pi-ia pi-e-da-i | .A.MUSEN-aš pit-tar ha-aš-ta-i te-pu I, 43, 46 [The"old wo]man" brings there an eagle wing; bone, a small quantity .» (при подготовке к ритуалу приносятся предметы, имеющие отношение к восстановлению и увеличению плодородия), ср. II, 4 (pit-tar), III, 12 (pit-tar)⁶⁶.

В связи с этим мотивом естественно вспомнить, что мотив солнца и месяца орнаментально (изредка и по существу) присутствует во многих русских любовных заговорах, ср.: краснее красного солнышка, светлее светлого месяца. М. № 2; чтобы она тосковала, горевала весь день, при солнце, на утренней заре, при младом месяце М. № 6; брало бы ее днем, при солнце, ночью при месяце М. № 7 и т. п. (ср. также №№ 11, 14—17, 28—29). И хотя многие любовные заговоры содержат формулу, объединяющую практически все виды русских заговоров (Встану я раб на восходе солнышка, на закат месяца М. № 28), остается вероятной гипотеза об отражении именно в любовных заговорах известного мифа о супружеских отношениях Солнца (жена) и Месяца (муж), засвидетельствованного в самых разных традициях, в том числе и в славянской. Мотив солнца нередок и в ведийских любовных заговорах, ср. AV IV, 4, 2 (ср. 7: обращение к Агни и Савитару); VI, 8, 3 (см. выше) и т. д. (ср. также известный свадебный гимн из «Ригведы» — RV X, 85, где Сурья — невеста, а Сома — жених, он же — Месяц)⁶⁷

⁶⁵ Ср. также роль орлицы (и орлят) в заключительной части русской сказки о трех царствах (Аарне 301) в связи с последующим мотивом завоевания невесты и плодородия. См.: V N. Торогов, The several parallels to the ancient Indo-Iranian social and mythological concepts. II. Demon adversaries of Indra and their correspondences in a Russian folklore, — «Pratidānam. Indian, Iranian and Indo-European Studies presented to Franciscus Bernardus Jacobus Kuiper on his sixtieth birthday». 's-Gravenhage. 1969.

⁶⁶ Об орлиных перьях в ведийском ритуале см.: A. Hillebrandt, Указ. соч., стр. 160.

⁶⁷ Ср.: J. Ehnli, Rigveda X, 85. Die Vermählung des Soma und der Surya. — ZDMG 33, 1879, стр. 166 и след.; Т. Я. Елизаренкова, А. Я. Сыркин, К анализу индийского свадебного гимна (Ригведа X, 85), Уч. зап. ТГУ, Труды по знаковым системам. II, Таргу, 1965, стр. 173 и след. Связь солнца с орлом и далее с плодородием, потомством хорошо известна в ведийской традиции, ср. AV XIII, 3 и многие другие примеры.

Факты сходства в текстах заговоров в разных индоевропейских традициях, проинтерпретированные в этой статье, относятся к узловым элементам семантической структуры заговора. Эти параллели достаточно многочисленны и далекоидущи, чтобы не считать их случайными (или исключительно типологическими) и чтобы, исходя из них, надеяться на утверждение более оптимистического взгляда на задачу реконструкции древних индоевропейских ритуально-поэтических формул.

ЗАМЕТКИ О ТИПОЛОГИЧЕСКОМ И СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОМ ИССЛЕДОВАНИИ РИМСКОЙ И ИНДОЕВРОПЕЙСКОЙ МИФОЛОГИИ

Вяч. Вс. Иванов

Изучение архаической римской религии в той ее форме, которая предшествовала этрусскому и греческому влиянию, давно уже служит (в сопоставлении главным образом с индо-иранскими, прежде всего ведийскими, источниками) одним из основных средств для восстановления индоевропейской мифологии. В настоящее время, когда длительный период исследований этого рода подытожен в фундаментальной работе Дюмезиля¹, становится возможным и целесообразным обозреть некоторые из тех вопросов, которые еще ждут своего решения с помощью как сравнительно-исторических, так и типологических методов.

1. АРХАИЧНАЯ ИНДОЕВРОПЕЙСКАЯ РИТУАЛЬНАЯ ЛЕКСИКА В ЛАТИНСКИХ ТЕКСТАХ

Архаизм латинской ритуальной и социальной лексики часто демонстрируется на примерах совпадений италийских и кельтских терминов с индо-иранскими, в чем иногда видели пережиточные явления периферийных языков (типа латинского *rex* 'царь' ирландск. *rí* 'царь'; дринд. *gāja-* латинск. *regina* 'царица', ирландск. *rígain*, дринд. *gājñi*; латинск. *Regia* 'дом царя' выступающее в архаичных обрядах, ирландск. *ríge*, дринд. *gājuā-* 'царство' хотано-сакск. *gāša* и т. п.)²

В последнее время установлен целый ряд разительных латино- (и оскско-умбрско-) -анатолийских совпадений, касающихся

¹ G. Dumézil, *La religion romaine archaïque*, Paris, 1966 (в дальнейших ссылках, в сносках и в тексте статьи сокращенно Dum.).

² M. Dillon, *Celtic and other Indo-European languages*, Transactions of the Philological Society, London, 1947, p. 17—18 (там же библиография). По-видимому, в сакральном смысле употреблена уже форма *gesei* = *gēgi* в древнейшей надписи на Форуме, строка 5 (см. литературу, указанную ниже, примеч. 10).

ся такого рода лексики. Латинск. ага 'алтарь', оскск. aasaí 'на алтаре', умбрск. asa 'алтарь' точно отвечает хеттск. hašša- в значении «алтарь, как очаг, посвященный божеству»³, лув. haššaniti. Употреблению латинск. Ага как наименования объекта культового почитания (культ Ага Махита, бывший частным культом двух родов, но после IV в. до н. э. получивший значительно более широкое распространение) соответствует хеттск. hašša- как название обожествляемого предмета: в хеттском тексте АВот 12 IV 25 последовательно описываются жертвоприношения божеству, обожествленному «трону» и обожествленному «очагу» (kašši); сходное сочетание обрядов, связанных с поклонением «трону» и «очагу» (идеограмма GUNNI) можно отметить и в хеттском ритуале KUB XXIX 1 IV 1. Хеттская формула hašši pahhur 'в очаге огонь' засвидетельствованная в сакральном значении в одном из древнехеттских фрагментов (KBo III 27, 22—27), точно соответствует оскск. aasaí purasiaí 'in aга igniaria' в Агнонской надписи⁴

Из латино-анатолийских сходств в ритуальной терминологии представляется особенно существенным семантическое совпадение латинск. hostia — названия жертвы, призванной умилистить разгневанных богов, ср. hostis 'чужеземец, равный в правах с римлянином' (определение старого значения у Феста: «. ab antiquis hostes appellabantur quod erant pari iure cum populo Romano atque hostire ponebatur pro aequare», Festus,

³ E. Laroche, Hittitica, «Revue de philologie», 1949, № 1, p. 36.

⁴ В. В. Иванов, О культуре огня у хеттов. «Древний мир. Сборник статей в честь акад. В. В. Струве», М., 1962, стр. 271. К литературе об указанном древнехеттском фрагменте, приведенной там же, стр. 267, следует прибавить еще: В. В. Иванов, Хеттский язык, М., 1963, стр. 24; В. В. Иванов, Обширноевропейская, праславянская и анатолийская языковые системы, М., 1965, (сокращенно: Иванов), стр. 99 и 11, примеч. 2; Г. И. Довгяло, К истории возникновения государства, Минск, 1968, стр. 111—114; В. В. Иванов, Интерпретация древнехеттского фрагмента 2 Во TU 10ß. — «IV сессия по Древнему Востоку», М., 1968, стр. 70—72. См. там же о соотношении сакральных формул о священном огне и о приходящей змее. Исключительный интерес представляет наличие аналогичной сакральной формулы, согласно которой змея входит в дом царя, в хеттском оракуле змей, см. Н. М. Кюммел, Ersatzrituale für den hethitischen König («Studien zu Boğazköy-Texten», Heft 3), Wiesbaden, 1967, S. 29, ср. многочисленные типологические данные о связи культа змей с культом царя и, наоборот, о роли царя змееборца, что позволяет восстановить исходную бинарную семиотическую оппозицию, змееборец—змея, связанную с оппозицией огонь — вода, разъясняющую происхождение этих культов. Об обширноевропейском характере этой оппозиции см. V Ivanov, V Toporov, Le mythe indo-européen du dieu de l'orage poursuivant le serpent: reconstitution du schéma. — «Mélanges C. Lévi-Strauss», Paris, 1969. Образ «приходящей змеи» в отрицательном смысле находит типологическую параллель в южноамериканском индейском тексте: D. Derbyshire, Textos hixkaryâna, Belém—Pará—Brasil, 1965, pp. 165—167.

(414, 37) ⁵ с лувийск. *kašši*, употребленным в хетто-лувийском ритуале Туннави в сакральной формуле: *nu SAL. ŠU.GI še-ir ar-pa-an-na-aš hu-uk-ma-in hu-uk-zi a-ri-ia-ad?-da-li-iš ʔIM-an-za šar-ri ka-ši-i hu-e-hu-i-ia tar-pa-aš-ša-it šar-ri ti-ia-mi hu-i-hu-i-ia* и старая женщина (= жрица, ворожея) ворожит так ворожбу поднятия (жертвоприношения богу): «дружественный (?) бог грозы (Тархунт), сверху для посещения (угощения) поспеши, с неба вверху на землю поспеши» ⁶. I 57—59, ср. также позднейшее сакральное употребление стсл. **господь**.

Общей для латинского и хеттского языков является архаичная группа глаголов или отглагольных производных, имевших сакральное (в частности, относящееся к терминологии гаданий) или юридическое значение: латинск. *victima* 'жертвенное животное': хеттск. *huk- / huk-* 'убивать (жертвенное) животное' латинск. *ō-men* 'объявление об истинности' хеттск. *ha-* 'принимать за верное'; латинск. *praesagium* 'предзнаменование', *sagus* 'вещий' *sāga* 'предвещательница': хеттск. *šak-* 'знать' *šakkija-* 'открывать (посредством оракула)', *šagai-* 'знак, предвещание (в текстах оракулов)': латинск. *sarcio* 'возмещаю': хеттск. *šagnik-* 'возмещать' ⁷ В части этих случаев в латыни представлены не глаголы, а имена. Юридические контексты, в которых (согласно разысканиям К. Уоткина) в архаической латыни встречаются корневые имена *lux* 'свет' пох 'ночь' (*si luci, si pox*) отвечают употреблению хеттских корневых глаголов *luk-* 'светать' и *peku-* 'темнеть', 'вечереть' ⁸ так же, как латинское корневое имя *ops*, используемое и в качестве имени богини персонифицированного изобилия *Ops*, соответ-

⁵ Анализ древнего значения *hostia* и *hostis* см.: E. Benveniste, *Don et échange dans le vocabulaire indo-européen*, — «Problèmes de linguistique générale», Paris, 1966, pp. 320—321.

⁶ В. В. Иванов, стр. 39 (с литературой вопроса). Для сравнения с ритуальным употреблением лувийского и славянского слов особый интерес представляет родственное дрсл. *gestr* в качестве эпитета Одина, см. V. Machek, *Sl. gospodь*, lat. *hospes* et lit. *viešpats*. — «Slavica», VIII, Debrecen, 1968, p. 156, где для объяснения этой группы слов использованы данные о древнеславянской социальной организации, тождественные тем, которые описаны в свете теории дарения Мосса для других индоевропейских групп: E. Benveniste. Ук. соч., ср. в особенности важный для интерпретации дрсл. *gestr* тонкий анализ аналогичных древнегерманских данных в замечательной статье А. Я. Гуревича, *Богатство и дарение у скандинавов в раннем Средневековье*. — Сб. «Средние века», вып. 31, М., 1968. К типологии божественного характера гостя см. А. М. Носарт, *Caste*. London, 1950, p. 79, п. 3 (о Фиджи).

⁷ См. о перечисленных словах: В. В. Иванов, стр. 70, 98, 177; ср. R. Gusmani. *Il lessico ittito*, Napoli, 1968, pp. 63—70.

⁸ В. В. Иванов, стр. 290.

вует корневому глаголу *har-* 'быть в изобилии' засвидетельствованному в хеттском архаичном описании ритуального праздника⁹

Особенный интерес представляет латинск. *iter* 'дорога, путь' ритуальное употребление которого вероятно уже по отношению в древнейшей надписи на форуме (строка 12 :m:ite:rit¹⁰). В сакральном тексте тождественное по происхождению производное на *-t(e)г от *i- 'идти' употреблено и в единственном случае, где встречается хеттское слово *itar* 'хождение'¹¹ ср. также и в тохарских языках употребление тохарск. А *utar* 'путь' кучанск. *utari* 'путь' в буддийских религиозных текстах, например, тохарск. А *poṣāññai ikusai krentats utar[i]* (yā) tsi rг(e)k(e) 'Время идти по прежнему, хорошими (людьми) пройденному пути'¹², № 281 в 2. Это отглагольное производное на *-t(e)г, *-тог, в латинском вытеснило древнее общиндоевропейское название «пути, дороги», сохранившееся в переосмысленном значении: латинск. *pons* 'мост'¹³. Следы более древнего значения обыкновенно видят в древнем ритуальном термине *pontifex* 'жрец', который оказывается возможным сравнить с дринд. *adhvarū* (название жреца, производное от того же корня, что дринд. *ādhvan* 'дорога'¹⁴) и ведийским эпитетом богов *pathikrt* 'делатель пути' (RV 3, 33; 10, 17; см. Dum., pp. 553—554 и 557).

⁹ Там же, стр. 68. Установленное Уоткинсом (С. Watkins, *Studies in Indo-European legal language, institutions and mythology*. — «Proceedings of the Third Indo-European conference on Indo-European and the Indo-Europeans, Philadelphia, April 1966», 1969, там же см. о *sarcio* и *šarnink-*), юридическое значение латинск. *manus* как термина, обозначающего социальное доминирование или «статус» (власть мужа над женой), позволяет подтвердить предлагавшееся ранее сравнение с хеттск. *manij-ahh-atala* 'наместник, губернатор, правитель области' (обозначение «статуса» — ранга, следующего за высшим — царским в социальной иерархии; также «ранг» царя по отношению к богу). Исключительный интерес представляет также предложенное в другой работе Уоткинса сближение латинск. *uespillo*; хеттск. *cašpa-* (в значении погребальной одежды).

¹⁰ А. Эрну, *Историческая морфология латинского языка*. М., 1950, стр. 275—276; Dum., pp. 95—97. Это слово надписи, однако, не причислено к числу разъясненных в последней сводке: F. Stolz, A. Debrunner, W. Schmid, *Geschichte der lateinischen Sprache*, Berlin, 1966, SS. 71—72.

¹¹ См. контекст, приведенный в монографии А. Камменхубер, *Studien zum hethitischen Infinitivsystem*, — «Mitteilungen des Instituts für Orientforschung», Bd. II, Berlin, 1954, S. 65, Anm. 59.

¹² См. о конструкциях этого типа: W. Thomas, *Die Infinitive im Tocharischen*, «Asiatica», Leipzig, 1954, S. 735, Anm. 181.

¹³ Такое же название 'дороги' от корня *i- недавно обнаружено в «Авесте» (Vd. 19, 29): К. Hoffmann, — «Dr. J. M. Unvala Memorial volume», Bombay, 1964, p. 270; M. Maughofer, Рец. на кн. G. Devoto «Origini indoeuropea», — «Indo-Iranian Journal», vol. X, 1967, N 2/3, p. 188, n. 4.

¹⁴ Ср. об *ahdvará* Э. Бенвенист, *Индоевропейское именное словообразование*, М., 1955, стр. 143.

Обозначение ритуала как пути или дороги, отраженное в дринд. *adhvaṅuṅ* и латинск. *pontifex* 'делающий мост — дорогу' представляется возможным разъяснить и благодаря тому пониманию ритуальной дороги, которое известно у многих тунгусо-маньчжурских народов, называющих шаманское мировое дерево дорогой¹⁵; мост выступает в функции, аналогичной роли шаманской дороги как мирового дерева у сибирских народов¹⁵, ср. также русск. *путь*, родственное латинск. *pons*, в сочетании *мощеные пути*¹⁷ при обычном *мостить мосты*. Предлагаемое объяснение позволяет поставить по отношению к архаичной римской религии тот же вопрос о ее генетической связи с шаманским комплексом, который недавно возник и применительно к греческой (как ранее по отношению к древнеиндийской) религии¹⁸. Вторая часть слова *pontifex* по семантике (и по корню) напоминает многочисленные славяно-балто-иранские сложные слова со вторым компонентом типа русск. *-дей* в *чаро-дей*¹⁹.

Название 'пути, дороги' не является единственным термином, общим у тохарских языков с латинским и используемым в латинских ритуальных текстах. Вполне уникальным является морфологическое сходство латинск. *Dapalis* (эпитет Юпитера, образованный от *daps* 'пиршество' 'ритуальный пир') с тохарск. *A tāpal* 'еда, съестное' (*prene tñi šñi tāpal swāsi nṣā garyu* 'если мне от тебя собственная пища для еды оставлена'), 'возможность быть съеденным' (*śiśkis tāpal mā pālskānt* 'о возможности того, что их может съесть лев, они не подумали', *Puṅyavanta-jātaḱa*, 13 а 3)²⁰; в последнем случае возможен и морфологический параллелизм новообразований на *-l*, но сфера употребле-

¹⁵ Л. Я. Штернберг, Культ орла у сибирских народов, в кн.: Л. Я. Штернберг, Первобытная религия в свете этнографии, Л., 1936, стр. 123—124 (см. там же о древнеиндийских параллелях); В. В. Иванов и В. Н. Топоров, Славянские языковые моделирующие семиотические системы, М., 1965 (в дальнейших ссылках сокращенно: Иванов и Топоров, Системы), стр. 167; см. также комментарий II в кн. Е. Д. Поливанов, Избранные работы. Статьи по общему языкознанию, М., 1968, стр. 346.

¹⁶ Иванов и Топоров, Системы, стр. 167.

¹⁷ В. Даль, Толковый словарь живого великорусского языка, т. 3, II, СПб. — М., 1882, стр. 543.

¹⁸ J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les grecs*, Paris, 1965, p. 300 и 44 (с указанием литературы вопроса).

¹⁹ В. В. Иванов и В. Н. Топоров, К реконструкции праславянского текста, в сб.: Славянское языкознание. Доклады советской делегации на V Международном съезде славистов, М., 1963, стр. 141.

²⁰ Перевод согласно: W. Thomas, *Die tocharische Verbaladjektive auf -l*, Berlin, 1952, S. 57, ср. S. 62. Этимология тохарск. *A tāp-*, куч. *tāp-* 'есть' впервые была дана в ст.: E. Fraenkel, *Zur tocharischen Grammatik*, — *Indogermanische Forschungen*, Bd. 50, 1932, Heft 1, S. 7, но оставлена без внимания в ст.: E. Benveniste, *Don et échange dans le vocabulaire indo-européen*, p. 323, ср. Dum., p. 187.

ния латинск. *Daralis* всё же делает более вероятным архаичский характер этой формы.

Можно обнаружить черты сходства и между славянской и италийской ритуальной терминологией. Для выяснения древних истоков италийского культа Марса весьма существенным представляется сходство архаичных народных форм имени Марса с редупликацией — *Mamurius* (из оскского ?), фигурирующей в весеннем (мартовском) празднике изгнания «старика» *Mamurius Veturius*, со славянскими именами типа словацк. *Mamurienda* (при параллельной полной редупликации в *Mamurienda* и архаическом латинском *Marmor*, *Marmar* в *Carmen Aruale*) Славянские редулицированные формы (совпадающие с италийскими по принципу построения, хотя и не в фонетических деталях) относятся к женскому мифологическому персонажу, выступающему у западных славян и украинцев в связи с весенними обрядами захоронения этого персонажа (Морены, Моряны) ²¹; частое у славян смешение женских и мужских образов подобных персонажей и изображение их в виде старика ²² заставляет считать сопоставление с *Mamurius* достаточно вероятным, что, без сомнения, потребует внесения существенных поправок в концепцию Дюмезиля (*D u m.* pp 216—217). В качестве параллели можно указать на южнославянские редулицированные формы типа болгарск. *преперуга*, *пеперуга* (с полной и частичной редупликацией первого слога, как и в предшествующем случае), для которых предполагается индоевропейский источник ²³

С восточнославянской мифологией (в свою очередь данной чертой связанной с древнеиранской) латинскую объединяет наличие целого ряда воплощений отвлеченных понятий типа латинск. *Fortuna*, русск. *Суд*, *Судьба*, *Доля*, причем для всех трех традиций (латинской, иранской, славянской) характерен женский характер подобных воплощений, имена и эпитеты которых часто удваиваются (умбрск. *Tursa Ćerfia*, латинск. *Lua Saturni*, *D u m.*, p. 387 и т. п.) Давно уже отмеченное Р. О. Якобсоном сближение древнеиранского (авестийского) *Agədvī Sūra Anāhitā* и трехчленного же славянского сочетания типа русск. *Мать — сыра земля* ²⁴ находит параллель и в латинском тройственном эпитете Юноны: *Iuno Seispes Mater Regina* (где *Mater* аналогично русск. *Мать* в приведенном эпитете); отмечаемое Дюмезилем (*D u m.*, p. 299) сходство Юноны с германской богиней **Friū*(y)o снова находит параллель в славянском: женская

²¹ Иванов и Топоров, Системы, стр. 124.

²² Там же, стр. 123—125.

²³ Там же, стр. 152—153, примеч. 280.

²⁴ Там же, стр. 101, примеч. 98.

богиня (Мокошь, ср. *Сыра* = авест. *Sīra*), связанная с представлением о сыром, влажном, ночном начале, у славян связывалась с пятницей²⁵, как и *Frigū(y) у германцев.

Общее для многих индоевропейских мифологических традиций обожествление «предела» или «доли» (славянск. *čęstь*, *богъ*, иранск. *бага* и т. д.) у римлян выражено в культе *Terminus*, выступающего в качестве малого божества, связываемого с Юпитером. Сходные греческие представления отражены как в культе Немезиды (ср. также семантику *δίχη*, *καίρος* и т. п.), так и в имени мифологического существа *Πόρος* (ср. греч. *πέρας* 'предел'). сопоставление которого со славянск. *рога 'удачное время'²⁶ можно подкрепить любопытными аналогиями славянской группе слов, обнаруживаемыми в ягнобском: ягнобск. *рога*, *рогá* 'часть' в сочетаниях типа временных *хигё нидакё рогá вёсчё* 'спускается во время заката солнца'²⁷ (буквально 'солнца заката в пору спускается', ср. русск. *в вечернюю пору*). пространственного *век рогáу кат* 'наружная часть помещения' (согдийск. христианск. *буqr'г* 'наружу', буддийск. *вукр'гцук* 'наружный')²⁸, ягнобск. *čandín рогá gos аšáwог* 'прошли много (= такую часть) пути', где *рогá* синонимично *ірогá* 'много' (*і + рога*, ср. *і рётё*, *і рігáw* 'так, столько' *і гáпкё* 'таким образом' *і усо* 'в этом году'). Представляется, что ягнобск. *ірогá* можно сопоставить с манихейск. согдийск. *і р'гк* 'совсем', буддийск. согдийск. *'уw р'г'ук*²⁹; возможно, что та же иранская основа **рāg* 'часть, доля' отражена и во второй половине парфянского *zug-рг*

²⁵ Там же, стр. 20 и 150. Отсутствие Мокоши в официальном пантеоне восточных славян можно сравнить с положением Минервы в Риме. В связи с проблемой ирано-латинских мифологических соответствий нельзя не отметить того, что предложенная В. И. Абаевым (В. И. Абаев, Скифо-европейские изоглосы, М., 1965) этимология латинск. *Volcanus* не находит никакой опоры в римских данных. Многократно декларируемый этим автором гуманизм в науке едва ли может оправдать полное невнимание к данным традиционных гуманитарных наук.

²⁶ Иванов и Топоров, Системы, стр. 68—69.

²⁷ М. С. Андреев и Е. М. Пещерова, Ягнобские тексты. С приложением ягнобско-русского словаря, составленного М. С. Андреевым, В. А. Лившицем и А. К. Писарчик, М.—Л., 1957, стр. 308 (отсюда же заимствованы и другие приведенные ниже примеры).

²⁸ Там же, стр. 308. Относительно согдийских прилагательных и наречий с местным значением на -р'г (-авест. -*pāra*): I. Gershevitch, A grammar of Manichean Sogdian, Oxford, 1954, § 1116, pp. 170—171; М. Н. Боголюбов, Согдийские документы с горы Муг (языковые данные), в сб.: Труды 25 Международного конгресса востоковедов, т. II, М., 1963, стр. 339; Согдийские документы с горы Муг, вып. II, Юридические документы и письма, Чтение, перевод и комментарии В. А. Лившица, М., 1962, стр. 117, 148, 204.

²⁹ Относительно согдийских слов ср. I. Gershevitch, Ук. соч., р. 171; ягнобск. *і* в наречных сочетаниях сопоставляется с согдийск. *уw* (М. С. Андреев и М. М. Пещерова, Ук. соч., стр. 262).

в документах из Нисы³⁰. Можно думать, что в иранском *rāg- было синонимом *baga, чем удостоверяется и предложенная ранее интерпретация славянск. *рога.

Для исследования индоевропейской и славянской терминологии, относящейся к времени, несомненный интерес представляет также латинское имя бога смены времени года Vortumnus, для объяснения которого, кроме естественного сравнения с латинск. vorti (Dum., p. 333), можно использовать и термины типа русск. *солнцеворот*, ягнобск. хиг азйwóрт 'солнце повернулось' (о зимнем солнцестоянии)³¹, ср. хотано-сакск. bāda 'время < warta³², подтверждающее сходное этимологическое объяснение (из производного на *-men от *wert-) и для русского наименования времени³³.

Из латинских ритуальных терминов, находящихся разьяснение благодаря типологическому сопоставлению со славянским, можно отметить прежде всего эпитет Венеры Calua (Dum., p. 410), который представляется аналогом *плеши Ярилы* в русских обрядах и лысины героя в соответствующих болгарских ритуальных действиях и старочешской мистерии³⁴. В последнем случае сравнительное исследование становится типологическим, т. к. сопоставляются слова с разными корнями. Отражение в латинск. Fegonia (Dum., p. 406) того противопоставления «природы» и «культуры», которое Леви-Стросс считает основополагающим³⁵ заставляет с особым вниманием отнестись к таким свидетельствам славянского фольклора, как отражение значений русск. *зверь*, близких к латинск. Fegonia и т. п. (*зверь, а не человек* и т. д.). Иногда сохранение древней семантики слова особенно ощутимо в поэтическом языке: латинская форма angustos в применении к дням (Dum., p. 330) находит соответствие прежде всего в употреблении родственных слов в поэзии на германских языках («Eng und ängstlich waren dir die Tage», Рильке о могиле Клейста).

³⁰ И. М. Дьяконов, В. А. Лившиц, Новые находки документов в Старой Нисе, «Переднеазиатский сборник», II, М., 1966, стр. 140, примеч. II.

³¹ М. С. Андреев, Е. М. Пещерова. Ук. соч., стр. 368.

³² Согдийские документы с горы Муг, вып. II, стр. 44 (с библиографией).

³³ Ср. старое сравнение с дринд. vārtma: М. Фасмер, Этимологический словарь русского языка, т. I, М., 1964, стр. 361 (там же о сопоставлении М. М. Покровского с латинск. annus vertens, mensis vertens, aniversarius).

³⁴ Иванов и Топоров, Системы, стр. 123 (с литературой вопроса). Относительно эквивалентности мужских и женских персонажей этого типа ср. выше (о Морене, Моряне). Дюмезиль многократно отмечает соответствие женских божеств в Риме и мужских богов в других индоевропейских традициях.

³⁵ С. Levi-Strauss, Le cru et le cuit, Paris, 1964.

2. КОНЬ В РИМСКИХ И ИНДОЕВРОПЕЙСКИХ РИТУАЛАХ

Древность римского ритуала *October Equus* убедительно доказана Дюмезилем (*Dum.*, pp. 217—229) на основе сравнения его с древнеиндийским обрядом *aśvamedha* — принесением в жертву коня. Разительные аналогии этому ритуалу можно найти и у славян — в обряде, который можно восстановить на основании сравнения данных о культуре Ярилы в Белоруссии с известиями средневековых авторов о культуре Яровита и других богов, сходных с Яровитом, у балтийских славян³⁶. Белорусский обряд, приуроченный к весеннему циклу (27 апреля при 15 апреля у Яровита и симметрично расположенном — 15 октября, т. е. через полный полугодовой цикл — римском ритуале; соответственно Ярила у белоруссов украшен злаками, а не хлебом, как *Equus October*). носит ярко выраженный аграрный характер, тогда как в культуре Яровита у западных славян соединены как аграрные черты (с его именем связывался весенний праздник плодородия), так и военные, благодаря которым средневековые авторы отождествляли Яровита с Марсом. По отношению к Марсу, с которым в Риме связывался праздник *Equus October* в равной мере вероятно как аграрная интерпретация обряда, так и военная. Копье, выступающее в римском обряде в качестве атрибута Марса, можно сравнить с золотым щитом Яровита; военный бог балтийских славян — Свентовит, объединяемый с Яровитом наличием воинской функции и вторым компонентом (-vit) имени, имеет в качестве своего атрибута белого коня, как и белорусский Ярила на апрельском празднике и римский капитолийский Юпитер, по своей функции сходный со Свентовитом (с ритуальной белой лошастью капитолийского Юпитера конь Свентовита объединяется и специфическим запретом для людей ездить на этом коне) Согласно римским источникам, особую роль в римском ритуале играла голова коня. Представляется возможным сопоставить с этими известиями археологические сведения, по которым при приношении в жертву коня в Новгороде (видимо, у восточных славян³⁷) от туловища отделялась голова³⁸, игравшая особую роль в обряде. Конский череп, венчаемый зеленью во время купальских обрядов, сохранил свою ритуальную функцию в западной части Полесья³⁹ ср. также воплощение смерти в виде кобыльей головы

³⁶ Иванов и Топоров, Системы, стр. 122.

³⁷ Характерно, что сохранение языческих обрядов в Новгороде свидетельствуется и источниками значительно более позднего времени: В. Б. Вилинбахов, Несколько замечаний о легендах великого Новгорода и древнейших межславянских связях, Вестник ЛГУ. 1963, № 14, вып. 3.

³⁸ В. Г. Миронова, Языческое жертвоприношение в Новгороде, — «Советская археология», 1967, № 1, стр. 215, 221—222, 226.

³⁹ Иванов и Топоров. Системы, стр. 126, примеч. 179.

в славянском фольклоре⁴⁰. Роль правой лошади в римском и древнеиндийском ритуале можно сравнить с тем, что в белорусском обряде Ярила, сидящий на белом коне, держит в правой руке человеческую голову (здесь человеческую голову можно считать ритуальным эквивалентом лошадиной: равнозначность человеческого жертвоприношения и приношения в жертву коня подтверждается такими позднейшими римскими фактами, как приношение в жертву человека вместо лошади, Dum., p. 160). Об особой ритуальной роли *caput equi* 'головы коня', соотносимой с *caput humanum* 'голова человека' свидетельствует легенда, закрепленная в римской литературе (Dum., pp. 451—453); ср. отражение фольклорного мотива говорящей головы коня в славянских литературах исторического времени⁴¹. Связь Марса с лошастью подкрепляется не только данными, относящимися к *Equus October*, но и свидетельствами о религиозном кавалерийском параде *transuestio equitum*. Характерно, что колесницы в Риме сохранялись лишь пережиточно во время состязаний, в Риме они становились лишь приметамы культа⁴² (при этом с культом Марса соединяется и способ военного обеспечения расселений — колесницы, и самый обычай выделения младшего поколения и его обособленного поселения, приведший к расселению, см. Dum., p. 211). Поэтому военные черты соответствующих божеств (в частности, Марса) могли отсутствовать на второй план по сравнению с аграрными.

3. СЛЕДЫ РИМСКОГО МИФА, СХОДНОГО С ЦИКЛОМ КУХУЛИНА

В предшествующих работах автора, посвященных реконструкции индоевропейского мифа, из которого происходит цикл ирландских саг о Кухулине и миф о лидийском Кандавле⁴³, отмечалось отсутствие явных свидетельств такого же культа

⁴⁰ Там же, стр. 78.

⁴¹ В. Чернышев, А. С. Пушкин и сербские и русские народные песни, ИОЛЯАН, т. VII, 1948, вып. 2, стр. 162.

⁴² В анатолийской традиции сходным был, вероятно, культ Перуа — бога на лошади: H. Otten, *Pirva-der Gott auf dem Pferde*, — «Jahrbuch für kleinasiatische Forschung», Bd. II, Heft 1, 1951. В связи с этими данными существенным представляется отражение архаической (может быть, еще индоевропейской) терминологии в римском *magister equitum* 'предводитель всадников' (одна из важнейших должностей, связывавшаяся с объединением молодых мужчин в мужской союз: A. Rosenberg, *Der Staat der alten Italiker*, Berlin, 1913, SS. 89—100), ср. *equitatus* 'конница, верховая езда; всадническое сословие', *ἵπλοτα* и т. п.

⁴³ В. В. Иванов, Происхождение имени Кухулина, в сб.: Проблемы сравнительной филологии, М.—Л., 1964, стр. 459—461; Он же, Общендоевропейская стр. 288, примеч. 81.

в Риме. Косвенные его следы можно было бы обнаружить в италийских изображениях зверя (собаки или волка) с тремя головами, соединяемого с изображениями римских божеств (в том числе Марса), Dum., p. 243. Трудность, однако, заключается в том, что тот же мотив, явно напоминаящий упомянутый ирландско-лидийский, отражен и в группе изображений на этрусских зеркалах, где Марс (подобно древнему индоевропейскому герою, побеждающему трехглавого волка или пса) изображен в тройном виде, что связывают с легендами о тройной жизни Марса (Dum., p. 244) Дюмезиль, с полным основанием сопоставляющий эти этрусско-латинские изображения с ирландским мифом о Кухулине, видит в них отражение древнего кельто-италийского мифа (Dum., p. 645) Но наличие упомянутой выше лидийской параллели делает в данном случае крайне затруднительным отделение лидийско-этрусской традиции от кельто-италийской. Поэтому особенно важным представляется то, что в собственно римских обрядах, связанных с центральными моментами римской общественной жизни, можно найти отражение сходных поверий.

Речь идет о Луперкалиях. Истолкование самого имени Luperes из lupus и агсеге, принятое многими исследователями, встречало возражения, основанные на том, что в самом ритуале ничто не направлено против волков (Dum., p. 341) Но то отождествление волка с чудовищным псом, которое следует из семантики др.-ирл. sú 'пес; волк' позволяет предположить, что имя Luperes является римским аналогом имени Кандавла ('псов — удушителя', т. е. того, кто удавливает псов или волков-чудовищ) Эта интерпретация подтверждается упоминанием принесения в жертву собаки во время Луперкалий, что согласуется с лидийским ритуалом, недавно обнаруженным во время раскопок в Сардах и объясняемым культом Кандавла (по Ханфману); характерна также связь римского ритуала с богом Faunus, имя которого тождественно иллирийскому названию волка. Сочетание во время Луперкалий обрядов, связанных с псом-волком и козами (приносимыми в жертву), напоминает, во-первых, о римских же обрядах, где flamen Quirinalis приносит в жертву собаку и овцу (Dum., p. 164), во-вторых, о том, что Лары Рима воплощались в виде двух молодых людей (как и Luperes) в овечьих шкурах с собакой (Dum., p. 338), в-третьих, о хеттских обрядах, где выступают «волчьи люди» в овечьей шкуре (наряду с «собачьими людьми», преимущественно являющимися исполнителями ритуалов)⁴⁴

⁴⁴ L. Jakob Rost, Zu einigen hethitischen Kultfunktionären, — «Orientalia», vol. 35, n. s., 1966, fasc. 4, SS. 417—422. О связи бога Faunus с луперкалиями см. K. W. Welwei, Das Angebot des Diadems an Caesar und das Luperkalienproblem — «Historia», Bd. XVI, 1967, Heft 1.

4. ВЗАИМООТНОШЕНИЕ РИМСКОЙ, ЭТРУССКОЙ И АНАТОЛИЙСКОЙ ТРАДИЦИЙ

Выше уже приходилось встречаться с трудностями, возникающими при отделении собственно римского индоевропейского наследия от этрусского, видимо, связанного с анатолийской (или шире восточно-средиземноморской, включая финикийскую и вавилонскую) традицией. Наиболее ярким примером может послужить вся техника гаданий, которая у римлян бесспорно сложилась под сильным этрусским влиянием (как у хеттов — под влиянием хурритской и вавилонской традиций). Сама роль гаданий в государственной жизни, участие в них высших должностных лиц объединяет римскую и хеттские традиции. Однако следует иметь в виду, что в обществах жреческого типа, где царь тесно связан с верховными жрецами (или является одним из них). такого рода явления могут возникать в результате конвергенции. С точки зрения теории игр принятие решений при неполной информации о стратегии противника разумно осуществлять случайным образом: поэтому практика принятия государственных решений с помощью гаданий у хеттов и римлян оказывается вполне понятной (как и аналогичные способы пережиточного знакового поведения, например, раскладывание пасьянса у современного человека, сопоставленные Л. С. Выготским⁴⁵ с этими архаичными методами принятия решений).

Существенно, однако, не просто совпадение социальной значимости гаданий в римском, этрусском и хеттском обществах, но и целый ряд важных деталей, объединяющих этот вид ритуалов. Особый интерес привлекли модели печени, где у этрусов и хеттов (по-видимому, независимо друг от друга, *Ditt.*, 623) отразились вавилонские влияния (при этом следует иметь в виду, что вопреки тому, что предполагает Дюмезиль, некоторые хеттские тексты гаданий, предшествующие еще хурритскому влиянию на хеттов и датируемые древнехеттским периодом⁴⁶, восходят к ранней вавилонской традиции). Насколько можно судить по лучше всего известной модели — бронзовой этрусской печени, на которой дана схема всего этрусского пантеона, это изображение типологически сходно с теми шаманскими картами мира (используемыми для гаданий, как и этрусские модели печени) и сходными с ними рисунками, которые обнару-

⁴⁵ Л. С. Выготский, Развитие высших психических функций. М. 1960. Параллель с теорией игр была указана автору И. А. Полетаевым.

⁴⁶ Эта датировка, предложенная ранее автором (Иванов, Хеттский язык, стр. 39) на основе сопоставления аккадо-хеттских соответствий в текстах оракулов и в древнехеттско-аккадском двуязычном завещании Хаттусилса I, в настоящее время может быть подтверждена благодаря обнаружению древнехеттского фрагмента хеттских предсказаний (H. G. Güterbock, A view of Hittite literature, — «Journal of the American Oriental Society», vol. 84, N 2, 1964, p. 110, n. 22a).

живаются у разных сибирских народов, например, енисейских⁴⁷ и находят соответствие как у многих других народов евразийского шаманского комплекса, так и в цивилизациях доколумбовской Америки. Типологическое сходство этих шаманских карт мира с этрусской моделью печени обнаруживается прежде всего в том, что противопоставление левый-правый совмещается с противопоставлением солнце-луна: на этрусской модели печени солнце (*usils*, ср. сабинск. *ausel sol*⁴⁸ и индоевропейский корень *aus-*, *us-*) находится справа, луна (*tivr*) — слева, как и на всех шаманских изображениях⁴⁹. Несомненный интерес представляет и предположение Дюмезиля (*Dum.*, р. 620), по которому на обратной стороне той же этрусской модели обнаруживается противопоставление круглый — четырехугольный, совмещенное с противопоставлением левый-правый (ср. роль геометрических схем этого типа в религиозном изобразительном искусстве и архитектуре священных зданий великих азиатских религий). Можно думать, что существенная роль противопоставления левый-правый в римских гаданиях (в частности, по птицам) связана со значимостью того же противопоставления у этрусов (где предполагается возможность восточных влияний, *Dum.*, р. 652); сходные процедуры описаны и в хеттских текстах оракулов. Но окончательное решение здесь, как и во многих других случаях, затрудняется наличием типологически (или генетически?) сходных ритуалов у других индоевропейских народов (ср. гадания у балтийских славян по данным средневековых авторов) а также и во всех архаических обществах.

Представляется вероятным, что колебания в поле, отмечаемое у этрусских божеств (*Dum.*, р. 649), можно сравнить с теми колебаниями в поле (или безразличием к полу), которое имеет место по отношению ко многим хеттским божествам⁵⁰.

Другими чертами, вероятно, чисто типологического сходства между римской и хеттской религией можно считать совпадения отдельных формул, например, «стать богом» в смысле «уме-

⁴⁷ В. В. Иванов, В. Н. Топоров, К описанию некоторых кетских семиотических систем. Уч. зап. ТГУ Труды по знаковым системам, II, Тарту, 1965, стр. 140, табл. 4.

⁴⁸ О связи сабинской формы с этрусской см.: Э. Бенвенист, Указ. соч., стр. 68, где еще не могла быть учтена реконструируемая форма текста *ausel sol*, подтверждающая предполагаемую Бенвенистом сабинскую форму.

⁴⁹ Из древних мексиканских параллелей ср. в особенности рисунок, где справа от мирового дерева находится бог солнца, слева — божество смерти: T. W. D an z e l, Mexiko, I, Darmstadt, 1922, Tafel 26 (сверху).

⁵⁰ H. Otten, Указ. соч., стр. 72, примеч. 2. По-видимому, в данном случае речь может идти о сохранении в качестве архаизма андрогинного характера божества, соединяющего в себе ооа полюса оппозиции мужской-женский, ср. H. В a u m a n n, *Das doppelte Geschlecht*, Berlin, 1955; M. E l i a d e, *Méphistophélès et l'Androgyne*, Paris, 1962; С. М. Эйзенштейн, Избранные произведения, т. 1, М., 1964, стр. 440—441 (о древнемексиканских богах).

реть» (Дитт., р. 358, п. 1); формул, касающихся вмешательства богов в сражение на стороне римлян (или соответственно хеттов) В тех случаях, где (как по отношению к четырехугольной ритуальной схеме Roma quadrata⁵¹) в равной мере возможно и этрусское влияние, и индоевропейская традиция, выбор объяснения зависит от дополнительных факторов.

5. КУЛЬТ БЛИЗНЕЦОВ В РИМЕ

В римских источниках сохранилось достаточно большое число свидетельств культа близнецов, на чем в специальном разделе своей монографии «Дуальная организация первобытных народов и происхождение дуалистических космогоний» подробно останавливался А. М. Золотарев⁵² развивший некоторые идеи Л. Я. Штернберга⁵³ и Р Харриса.⁵⁴ Сравнительно-исторические данные, доказывающие индоевропейское происхождение культа близнецов в Риме, в настоящее время могут быть расширены. Специально для римской мифологии важно не только осуществленное в настоящее время углубление анализа индоевропейских истоков греческого мифа о близнецах⁵⁵ (живучесть которого в поздней европейской литературной традиции доказывается хотя бы первой книгой стихов Пастернака, самым своим названием и одним из ключевых стихотворений — «Сердца и спутники .» — обязанной этому мифу), дальнейшее выявление черт близнечного мифа у других героев греческого пантеона (в том числе Прометея и Эпиметея⁵⁶) установ-

⁵¹ Ср. четырехугольность, противопоставленную круглым формам в индоевропейских и римских ритуалах, связанных с огнем, число 4 по отношению к весталкам.

⁵² Автор настоящей статьи при ознакомлении с данными римских источников пришел весной 1967 г. к выводу, что они дают очень хорошее подтверждение концепции книги: А. М. Золотарев, Родовой строй и первобытная мифология, М., 1964, в опубликованном тексте которой Ромул и Рем упомянуты только в одном месте (стр. 296; ссылка на обращение «римляне-квириты», имеющаяся в рукописи, снята на стр. 289). После этого автор обратился к материалам архива А. М. Золотарева, откуда был извлечен цитируемый в этой статье раздел, посвященный Риму, не вошедший в напечатанный текст его книги.

⁵³ Л. Я. Штернберг, Античный культ близнецов при свете этнографии, Первобытная религия, Л., 1936, стр. 74 и след.: ср. там же, стр. 360—365.

⁵⁴ На значении книги R. Haggis, *Boanerges*, Cambridge, 1913, предвосхитившей основные выводы статьи Штернберга, Золотарев останавливается в первом разделе еще неопубликованной XIII главы «Культ близнецов» своей монографии, см. В. В. Иванов, Дуальная организация первобытных народов и происхождение дуалистических космогоний, — «Советская археология», 1968, № 4, стр. 286 (там же, стр. 285, сн. 60, новая литература об индоевропейском близнечном культе).

⁵⁵ R. Schilling, *Les Castores romains à la lumière des traditions indo-européennes*, «Hommages à G. Dumézil», Collection Latomus, vol. 45, Paris, 1960, pp. 187—191.

⁵⁶ J.-P. Vernant, Ук. соч., стр. 189, примеч. 12.

ление размежевания сфер скотоводческой деятельности древнеиндийских обожествленных близнецов (один из которых связывается с лошадьми, другой — с быками)⁵⁷, но и прежде всего обнаружение в древнейшей италийской мифологии культа близнецов, считавшихся богами (D u m., pp. 68—69, 252—253) Этот культ всего отчетливее сохранился в Пренесте, ведущей свое происхождение от племянника (по женской линии — сына сестры) божественных близнецов. По словам комментатора Вергилия, «egant etiam illic duo fratres qui diui appellabantur». Племянник этих пренестинских божественных близнецов Саецулус был зачат сестрой близнецов от искры огня, в чем можно усмотреть сходство с одним из вариантов предания о происхождении Ромула и Рема и с мифом о древнеиндийских близнецах Ашвинах (D u m., p. 254). С последними Ромула и Рема роднит и ряд других черт. Представляется несомненным, что с древним культом близнецов — основателей Рима (который, скорее всего, мог предшествовать появлению имени Ромула, несущего, по-видимому, следы этрусского влияния) связаны и два других еще неразъясненных местных римских культа: представление о связи двух молодых людей — Пенатов Рима (Di Penates Publici) с Диоскурами-близнецами (D u m., p. 348) и сходное представление о Ларах Рима, воплощенных в виде двух молодых людей в овечьих шкурах с собакой (D u m., p. 338) Сочетание двух последних атрибутов роднит образ Ларов Рима с Луперкалиями, где, как отмечалось выше, встречаются аналогичные атрибуты в связи с двумя группами молодых людей, по традиции соотносимых с Ромулом и Ремом (D u m., p. 341) и в этой связи исследованных Золотаревым. Весь этот ряд фактов, обычно (в том числе и в монографии Дюмезиля) излагаемых разрозненно, сведенный воедино, позволяет реконструировать мифы и ритуалы, сопряженные с доисторическим культом близнецов — основателей города; естественно, что этот культ мог быть перенесен на Пенаты и Лары Рима. Возможно, что этот же древний общиталейский культ мог способствовать и позднему распространению культа Кастора (D u m., pp. 400—402). Вместе с тем уже в позднейший период легенда о близнецах, осмысляемая по типу мифа

⁵⁷ От названия коня происходит и само наименование древнеиндийских Ашвинов, заменившее более древнее, общендоевропейское, отраженное в дринд. уата, авест. уэтā 'два близнеца' Последнее обозначение относится к близнецам, существовавшим раоигуэ 'в самом начале' («Yasna», XXX, 3), как и носящий родственное имя Ymīg в «Волуспе» (3, 1—8): Ar var alda pat er Ymīg bygdī 'То было правремя, когда жил Имир' (Имир связан с авестийским Йимой (Ямой) рядом общих мотивов), ср. родственное латышск. jumis 'двойчатка, две сросшихся воедино вещи' — плоды, колосья и т. п. (в качестве типологической параллели можно привести tai guarua 'близнецные плоды хлебного дерева' на Фиджи; A. M. Hocart, The Northern States of Fiji, London, 1952, p. 76, строфа V, строка 3).

о Каине и Абеле, служит популярным мотивом, объясняющим ужасы гражданских войн в Риме (D u m., pp. 510—511)

Култ близнецов связывался с дуальными противоположениями в римской мифологии. Древнейшим из них можно считать отмеченное уже в труде Золотарева соотношение Ромула и Рема с волком и дятлом⁵⁸ (Ovid., *Fasti*, III, 42). что находит исключительно убедительную параллель (подтверждающую гипотезу Золотарева) в том, что оба этих животных были посвящены Марсу, покровительствовавшему детям-изгоям, которые основывали новые поселения. В рассказе об основании таких поселений и появляется волк (*hirpus*), покровительствовавший *Hirpini*, и дятел (*picus*), покровительствовавший *Picentes* (D u m., p. 211). Близость этих образов животных-покровителей к легенде о Ромуле и Реме не может быть случайной. Интерпретация волка и дятла как животных-тотемов фратрий у Золотарева кажется весьма вероятной. В работе Золотарева при описании парных имен у близнецов указывается, что «у нанди один из близнецов всегда называется Симатуа, фикус (*Ficus Elegans*): другой получает в качестве имени название какого-либо животного. В странном обычае называть всех близнецов племени одной парой имен со строгим соблюдением старшинства мы видим пережиток того времени, когда близнецы носили имена фратрий, как это и теперь наблюдается у ульчей. Во многих случаях значение этих имен либо забыто, либо просто остается непереуведенным. Там же, где мы знаем переводы, имена действительно напоминают фратриальные названия. Птицы, фикус, животные — все эти понятия, постоянно выступающие в качестве тотемных, обозначают фратрий»⁵⁹.

⁵⁸ Относительно волка ср. выше о Луперкалиях.

⁵⁹ А. М. Золотарев, Дуальная организация первобытных народов и происхождение дуалистических космогоний (машинопись, хранящаяся в архиве Института этнографии АН СССР), стр. 598—599. К приведенной в этой, еще не опубликованной части монографии А. М. Золотарева сводке данных о культе близнецов в Африке можно добавить сведения о бамилеке (Центральный Камерун): В. В. Иванов, Об одном семантическом архизме в бамилеке, в сб.: Языки Африки, М., 1966, стр. 260 и примеч. 7. Ср. также важное для объяснения символа фикуса отражение представлений о близнецах (в связи с противопоставлением чет-нечет) в классификации растений в Судане: С. Lévi Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, 1962, стр. 53, ср. М. Grigale, *Conversations with Ogotëmmèli*, Oxford, 1965, p. 206 и др. См. также многочисленные данные о представлении близнецов в Африке в виде птиц: E. E. Evans Pritchard, *Customs and beliefs relating to twins among the nilotic Nuer*, — «Uganda Journal», 3, 1936, pp. 230—239; Его же, *Nuer religion*, Oxford, 1956, pp. 80, 128—131; J. H. Beattie, *Other cultures*, London, 1964, pp. 68—69, ср. анализ с точки зрения структурной антропологии: С. Lévi Strauss, *La pensée sauvage*, p. 250; Его же. *Le totémisme aujourd'hui*, Paris, 1962, pp. 114—116; R. Firth, *Twins, birds and vegetables; problems of identification in primitive thought*, — «Man», vol. 1, 1966, p. 3 и след. Представляется возможным сравнить африканский образ близнецов-птиц с древнеиндийскими Ашвинами, сближаемыми с птицами в «Ригведе».

Конкретный пример, относящийся к нанди, может представить особый интерес для типологического сопоставления с римскими данными, касающимися фикуса *Ruminalis ficus* 'фикус Римский', в названии которого, как и в эпитете Юпитера *Rumipus*, ищут этрусское отражение имени Рима (этрусск. *Rumaḥ* 'римский', *D u m.*, pp. 187—249, п. 2). Под этим фикусом в 296 г. до н. э. была установлена статуя, изображающая детей-основателей города под сосцами волчицы; *simulacra infantum conditogum urbis sub uberibus lupae* (*D u m.*, p. 249). Кажется вероятным, что и в более древний период фикус мог быть растительным символом, связанным с легендой о близнецах⁶⁰, что согласуется с толкованием его как мирового дерева (см. ниже).

Тот же дуализм, который можно косвенным образом установить по отношению к зооморфным символам волка и дятла (волчицы и растительного символа — фикуса?), в более явном виде обнаруживается по отношению к главным богам Рима. Многочисленные факты говорят о наличии основополагающего двойного противопоставления Марс-Квириин, причем Марс (бог войны) соотносился с Ромулом (сыном Марса). Квириин (бог мирной хозяйственной сферы) — с социальной группой (фратрией) противопоставленной Ромулу (отождествление Ромула с Квирином происходит позднее). Дюмезиль достаточно отчетливо осознает дуальный характер этого противопоставления Марса Квириину (*D u m.*, pp. 78—82, 157), но интерпретирует его в согласии со своей общей концепцией тройкой функции индоевропейских богов. Однако сам он приходит к выводу (*D u m.*, pp. 152—158) о достоверности свидетельств, по которым жрецы делились на две группы — *Salii* Марса и *Salii* Квирина. Учитывая крайнюю архаичность ритуалов по сравнению с соответствующими мифами⁶¹ (восходящими в конечном счете к программам древних ритуалов, но гораздо более подверженными новообразованиям) и специфическую архаичность римских ритуалов, нельзя сомневаться в том, что две коллегии жрецов, соотносимых соответственно с Марсом и Квирином, должны восходить к древнему двойственному противоположению. В принципе далеко не всякое двойное социальное противопоставление следует считать отражающим дуальную организацию (ср. известный пример пародийной интерпретации американской двухпартийной системы как дуальной), т. к. «дуальная организация только в исключительных случаях поднимается до уровня уч-

⁶⁰ Ср. ведийские тексты, свидетельствующие о связи близнецов-Ашвинов с мировым деревом: Б. Л. Огибенин, Структура мифологических текстов «Ригведы», М., 1968, стр. 85.

⁶¹ Эта идея, в настоящее время почти общепризнанная, в очень ясной форме была сформулирована в кн.: Д. Кудрявский, Исследования в области древнеиндийских домашних обрядов, Юрьев, 1904 (аналогией из другой области семиотических явлений может служить соотнесение актерского действия и эмоций в биомеханике Мейерхольда).

реждений»⁶². Поэтому гипотезу Золотарева (независимо от него высказанную и Хокартом) об отражении дуальной организации в двойственности всех римских должностей (консулы, трибуны, преторы, квесторы, эдилы) нельзя считать доказанной. По отношению же к ритуальной организации и древним коллегиям такое объяснение представляется значительно более вероятным, ср. также титул *duumviri sacrodotum* (D u m., p. 576) и отражение двух ритуальных групп в обряде October Equus (D u m., p. 227—8) Обоснованным представляется и (намеченное уже Золотаревым) истолкование Луперкалий как древнего обряда, отражающего фратриальные различия; представление об отражении в *Lupercalia* различий между двумя *gentes* диктуется фактическим материалам (D u m., pp. 341, 564—5, 591)

Важным и, как представляется, бесспорным открытием А. М. Золотарева является его гипотеза, по которой миф о римлянах и сабиняках⁶³ отражает деление общества на два брачных класса, причем, если пользоваться терминологией Леви-Стросса, сабиняне выступали в роли тех, кто дает женщин («*donneurs de femmes*»). Отражение соответствующего запрета эндогамных браков можно видеть в «Энеиде», где говорится о том, что богатому Латину было предписано выдавать свою дочь замуж только за иностранца. Из многочисленных типологических сравнительных материалов можно привести енисейский кетский афоризм *qonymdin paral qimsuxuŝ* «из чужих женюсь». При крайней малочисленности обеих фратрий этот же запрет эндогамии привел к широкой практике смешанных кетско-селькупских браков, в чем можно видеть наиболее яркую типологическую параллель к преданию о происхождении римско-сабинского симбиоза⁶⁴ Отражение представлений о соперничестве

⁶² C. Lévi Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, 1949, p. 95, см. формулировку Леви-Стросса, относящуюся к обществам с дуальной организацией: «два культурных героя, иногда старший и младший братья, иногда близнецы, играют важную роль в мифологии» (там же, стр. 86).

⁶³ Детальный критический разбор мифа о сабиняках дан в исследовании J. Poucet, *Recherches sur la légende sabine des origines de Rome*, — «Université de Louvain, Recueil des travaux d'histoire et philologie», 4e série, fasc. 37, 1967. см. также рецензию на эту книгу А. Ерпout, — «Revue de philologie», t. XLII, 1968, f. 1, особенно pp. 110—111 (там же подробно рассмотрен вопрос о соотношении двучленных и трехчленных структур в Риме, частности, в связи с интересовавшей в этой связи еще Золотарева формулой *porulus Romanus Quirites*).

⁶⁴ В. В. Иванов, В. Н. Топоров, Б. А. Успенский, Предисловие. — «Кетский сборник. Лингвистика», М. 1968, стр. 8; ср. В. В. Иванов, Дуальная организация . . . , стр. 284; о дуальных «половинах» у кетов см. Е. А. Крейнович, Медвежий праздник у кетов. — «Кетский сборник. Мифология, этнография, тексты», М. 1969, стр. 25, 39, 51 (там же, стр. 100—105, см. о близнецном культе у нивхов); Е. А. Алексеенко, Кеты, Т. 1967, стр. 35, 73, 172, 177, 198—199. Ср. другие примеры сходного образования дуальных систем из сочетания двух племен: C. Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, стр. 97.

двух фратрий можно найти в рассказе Тита Ливия о корове, приносимой в жертву Диане (Titus Livius, «Ab urbe condita libri qui supersunt», I, 3—7).

Анализ римской мифологии с несомненностью выявляет изначальную связь Квирина со второй фратрией — сабинской; поэтому может возникнуть вопрос, не отражена ли в самой внутренней форме имени Quirinus (обычно возводимого к *co-uir- 'совместно с мужчинами') функция второго брачного класса, «дающего женщин» мужчинам. Несомненный интерес представляет также и данные о связи главного женского божества — Юноны — с сабинянками (Dum., p. 292).

Отражение древней социальной структуры римского рода и фратрии можно видеть и в некоторых других обрядах, до сих пор остающихся загадочными. В частности, обряд Matralia, интерпретация которого Дюмезилем вызвала в свое время резкую и убедительную критику⁶⁵, вероятно, должен свидетельствовать прежде всего о наличии в древности особенно тесной связи между матронами и их племянниками по матери, в чем можно усмотреть известное соответствие семантике латинских матрилинейных терминов родства типа nepos, neptis, avunculus, на основании которых реконструируется семья одного из типов «омаха»⁶⁶. Это согласуется и с наблюдением Леви-Стросса о зависимости между матрилинейностью и дуальной организацией⁶⁷.

Гипотеза о дуальной организации древнего общества, для раннего Рима явственно вытекающей из упомянутых выше фактов, становится все более вероятной и по отношению к другим древним коллективам, говорившим на индоевропейских языках, в том числе и славянских⁶⁸.

⁶⁵ J. Brough, *Uşas and Mater Matuta*, — «Bulletin of the School for Oriental and African Studies», vol. XXI, 1958, N 2, pp. 395—399. В своей последней книге (Dum., pp. 63—67, 332—333) Дюмезиль по существу не ответил на эти возражения, ограничившись повторением прежней своей точки зрения. Существенный факт упоминания племянников по матери остался вне поля его зрения.

⁶⁶ E. G. Lounsbury, в кн.: Proceedings of the Ninth International congress of linguists, The Hague, 1964, p. 1091; ср. также: E. G. Lounsbury, The structure of the Latin kinship system and its relation to Roman Social organization, в сб.: Труды VII Международного конгресса антропологических и этнографических наук, т. IV. М., 1967, ср. Д. А. Ольдерогге, Система родства баконго в XVII в. — «Африканский этнографический сборник», III, М.—Л., 1959, стр. 16.

⁶⁷ C. Lévi Strauss, Les structures élémentaires de la parenté, p. 86.

⁶⁸ E. Gasparini, L'orizzonte culturale del «mir», — «Ricerche slavistiche», t. X, 1962, p. 3 и след. Разбираемые в статье Гаспарини пары противоположных терминов практически совпадают с теми противоположениями, которые для древнеславянского периода реконструированы в книге: Иванов и Топоров, Системы (где предлагается и то объяснение из дуально-экзогамной структуры, к которому приходит Гаспарини).

6. ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ И СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ СОПОСТАВЛЕНИЯ ПРИ ИССЛЕДОВАНИИ АРХАИЧЕСКИХ РИТУАЛОВ И ПОВЕРИЙ В РИМЕ

Отражение общиндоевропейских обрядов и верований тем вероятнее, чем большее число совпадающих нетривиальных и неуниверсальных отдельных черт сходным образом соединяется в одном и том же ритуале или мифе, ср. выше об Equus October и мифе о Кухулине.

Вероятным представляется общиндоевропейское происхождение некоторых римских ритуалов, связанных с огнем. Как установил Дюмезиль (Dum., pp. 317—318), римский обычай заканчивать каждое жертвоприношение или молитву упоминанием Весты соответствует помещению Агни в «Ригведе» либо в начале, либо в конце ритуальных перечислений богов, и конечному месту огня в авестийских молитвах. Вывод Дюмезиля о том, что «уже индоевропейцы охотно помещали на одно из этих противоположных мест их божество благого огня» (Dum., p. 318) подтверждается разительной славянской параллелью: в древнерусских перечислениях богов огонь появляется либо в начале, либо в конце: «Иже молятся огневи подъ овиномъ, виламъ, Мокошьи, Симоу, Рьглоу, Пероуноу, ~ Волосу скотью богу, ~ Хърсу, родоу, рожаницамъ и всѣмъ проклятымъ богомъ ихъ» (окончательная редакция «Слова нѣкоего христолюбца»⁶⁹), «И вѣроують въ Перуна, и въ Хърса, и въ Сима, и въ Рьгла, и въ Мокошь, и въ вилы, ихже числомъ тридесяте сестрениць, — глаголють — оканыши — невѣгласи, и мнять богынями, и так кладоутъ имъ требы и — короваи им молятъ — коуры рѣжють; и огневи молятъ же ся, зовуще его сварожичьмь»⁷⁰. Установленное Дюмезилем соответствие между противопоставлением «круглой» формы земного огня и четырехугольной формы небесного огня в древнеиндийских ритуалах и противопоставлением тех же форм очагов в Риме (Dum., pp. 309—311) находит разительную аналогию в греческих фактах, недавно исследованных Вернаном⁷¹: круглый очаг «земли»

⁶⁹ Цит. по кн.: Е. В. Аничков, Язычество и древняя Русь, СПб., 1914, стр. 377.

⁷⁰ Там же, стр. 374.

⁷¹ J.-P. Vernant, Указ. соч., стр. 99, 102, 122. Типологическое (или историческое?) сходство с римским культом огня можно обнаружить и при изучении государственного значения огня в греческом городе (J.-P. Vernant, Указ. соч., стр. 129), связи огня с девственностью (там же, стр. 102). Из разительных типологических параллелей см. обратное противопоставление четырехугольных символов земли и круглых символов неба в древнем Китае, где они могли обмениваться атрибутами (давая в результате структуру, тождественную древнеиндийской и римской) при священном браке: M. Gernet, La pensée chinoise, Paris, 1934, pp. 198—199, 194, 154—155. По другим параметрам (чет — нечет) противопоставление небо — земля в древнем Китае

противопоставлялся четырехугольному (*τετράγωνος*) символу Гермеса. У Платона можно было бы найти отзвуки представлений, по которым помещение земного огня «в середине» (*ἐν μέσῳ*) связано с древней структурой поселений и с противопоставлением в них сакрального центра и мирской периферии⁷² чему можно найти исключительно интересные типологические аналогии в структуре поселений индоевропейских⁷³ и других племен⁷⁴. Поэтому не лишено вероятия предположение, по которому противопоставление круглого и четырехугольного огней (и соответствующих двух форм храмов) можно в конечном счете связать с наличием круглых и четырехугольных форм поселений (или общих родовых жилищ)⁷⁵ и соответствующих социальных структур.

Любопытные аналогии (скорее всего типологические) римским ритуалам, связанным с огнем, можно обнаружить по отношению к тем их деталям, которые относятся к противопоставлению «сырой — вареный». Пироги, в январе посвященные Янусу (D u m., p. 325) заставляют вспомнить о сербских обрядах, сопряженных с Божичем (и их восточно-славянских параллелях). Священный огонь, который только и можно выносить из дома *flamen Dialis* (D u m., p. 159), сочетается с требованием, чтобы у постели этого жреца Юпитера постоянно хранились священные пироги *strues* и *ferctum*; он же участвует в самой торжественной форме римского брака — *confagreatio*, самое название которого происходит от пирога, который держат жених и невеста (подобно коровайному обряду у восточных славян) Значимость противопоставления «сырой — вареный» для *flamen Dialis* подтверждается и специфическим для него запретом прикасаться к сырому мясу То же противопоставление выступает и в культе богини Карны, связанной с поеданием растительной и животной пищи и с человеческими внутренностями аналогично африканским: E. Haberland, «Himmel und Erde» in Nordost-Afrika, — «Paideuma», Bd. XIII, 1967, SS. 43—53; O. Neuhoff. Gabon, Bonn, 1967, S. 142.

⁷² J.-P. Vernant, Указ. соч., стр. 180.

⁷³ См. об этих типах жилищ и поселений у древних славян: Иванов и Топоров, Системы, стр. 170.

⁷⁴ C. Lévi-Strauss, *Les organisations dualistes existent-elles?*, — «Anthropologie structurales», Paris, 1958.

⁷⁵ Представляется, что с этой же точки зрения следует переинтерпретировать сопоставление двух этих типов жилищ с представлениями об одном центральном мировом дереве и четырех мировых деревьях (ориентированных по сторонам света), предложенное в работе: Ю. В. Кнорозов, Пантеон древних майя, в сб.: Доклады советской делегации на VII Международном конгрессе антропологических и этнографических наук, М., 1964. Модель с четырьмя деревьями встречается (в той же комбинации с богом дождя, что у майя) у разных народов мира (в том числе африканских — суданских). О связи (мирового или во всяком случае ритуального) дерева с очагом в древней Греции ср. J.-P. Vernant, Указ. соч., стр. 123 (о мировом столбе ср. там же, стр. 142).

ми⁷⁶ Доказательство того, что в Риме культ священного огня сочетался в явном виде с культом вареного или печеного (как и у древних славян и многих других народов) вытекает из описания торжественного ритуального выпечения хлеба (P. Ovidius Naso, *Fasti*, 6, 311—318). Таким же «огнем для варения и печения» («*feu qui cuit*») был и священный огонь в древнейших греческих мифах⁷⁷

Некоторые сходства между формами проявления культа огня в Риме и сходными ритуалами у других индоевропейских народов следует объяснить чисто типологически: так сходство предписаний, касающихся боязни огня в городе, в Риме (Dum., pp. 315—316) и у хеттов⁷⁸ может объясняться совпадением реальных условий, но стоит заметить, что Витрувий (*Vitruve, De architectura*, I, 7 1) связывал эти установления с этрусской традицией (ср. выше о возможности передачи анатолийских, в частности, хеттских традиций римлянам через этрусков)

Соотнесение *ficus Ruminalis* с почитанием близнецов, его истолкование как мирового дерева («дерево Рима» = «дерево мира») и связь с «кормлением животных молоком» (Dum., p. 187) можно свести воедино. Это же толкование совершенно несомненно по отношению к дикому фиговому дереву (*caprificus*), под которым совершается обряд *Nonae Caprinae*. Во время этого обряда используется «молоко», стекающее с одной

⁷⁶ Из типологических параллелей следует особо отметить абхазскую сказку о боге охоты Ажвейише, по которой он отгрыгивает проглоченную им дичь, становящуюся благодаря этому видимой для охотника (Абхазские сказки, Сухуми, 1965, стр. 27 и 38—39). Ключ к интерпретации этой сказки (где противопоставление сырой — переваренный соединяется с противопоставлением невидимый — видимый) дает замечание Леви-Стросса по поводу мысли Хаксли о том, что «пищеварительный процесс, с точки зрения мифа, сходен с произведением культуры, и что, следовательно, обратный процесс — рвота — соответствует переходу от культуры к природе. В этой интерпретации есть верная мысль, но, как это вообще нужно признавать правилом при анализе мифа, нельзя переходить сразу к обобщениям за пределами определенного контекста. Известно много случаев, в Южной Америке и в других местах, где рвота имеет в точности противоположную семантическую функцию: это способ пойти дальше культуры, а не сигнал возврата к природе», С. Lévi Strauss, *Le cru et le cuit*, Paris, 1964, p. 144. В указанной абхазской сказке речь идет именно о том, чтобы от состояния «освоенности» богом охоты дичь перешла к такому состоянию, когда она видима для охотника. Сама тема возникновения дичи близка типологически к южноамериканским мифам, изучаемым Леви-Строссом, тогда как образ бога охоты типичен для евразийских (ностратических, в частности, уральской) мифологий.

⁷⁷ J.-P. Vernant, указ. соч., p. 187, ср. также в этой же книге Вернана, стр. 103—104, факты, относящиеся к связи дома и очага с женщиной, иногда в точности совпадающие со славянскими: свадебные ритуалы с огнем, ограничение женщины домом, ср.: Иванов и Топоров, *Системы*, стр. 177; эти греческие и славянские факты любопытны для сопоставления с римскими Ларами и Пенатами.

⁷⁸ В. В. Иванов, О культе огня у хеттов (см. особенно приведенную в этой статье цитату из наставлений служителям храма).

из ветвей дерева, что напоминает связь фигового дерева с потоками мёда в индийской мифологии⁷⁹ и почитание индустами «всех видов (деревьев), у которых молочный сок»⁸⁰. Поэтому всё же (вопреки сомнениям Дюмезиля, *Dum.*, pp. 187—249, п. 2) можно полагать, что сосцы волчицы, кормящей близнецов, и *figus Riminalis* могли соединяться в одном ритуале из-за представления о «молоке», стекающем с фикуса.

Особенно существенно то, что обряд, совершаемый под фиговым деревом, связан с Юноной, получившей даже прозвание *Sarotina* (*Dum.*, p. 291). Имя Юноны обоснованно производится от индоевропейского корня, имеющего значение «вечного возвращения»; с тем же корнем сопоставлялось и хеттское название вечнозеленого дерева *ēia-*, участвующего в обрядах⁸¹

Реконструируемый Дюмезилем (*Dum.*, pp. 364—365) индоевропейский ритуал, при котором в жертву приносилась стельная корова (римск. *Fordicidia*, дринд. *aṣṭāpadī*), характеризо-

⁷⁹ O. Viennot, *Le culte de l'arbre dans l'Inde ancienne*, Paris, 1934, стр. 56, ср. о почитании в Индии деревьев, источающих молочный сок там же, стр. 53, 236—237 и о меде и дереве стр. 86. См. о параллелях в «Бундахишне» (белый напиток бессмертия, который несет дерево *Go-kard*) и в «Эдде» (роса мирового дерева *Иггдрасиль*): V. Ström, *Indogermanisches in der Völuspá*, — «*Numeren*», vol. XIV, 1967, N 3, S. 187; Е. М. Мелетинский, «Эдда» и ранние формы эпоса, М. 1968, стр. 85, 100, 234—235 (там же типологические параллели с молочным озером у подножия гигантской лиственницы в якутской космологии). Для соотнесения дерева с образом кормящей матери особенно важен ритуал северных саора (группа мунда) в Индии, при котором изображение двух женских грудей вырезается внизу центрального столба дома: [L. Dumont and D. Росоок, *Реч. на кн.*] V Elwin. *The religion of an Indian tribe*. — «*Contributions to Indian sociology*», N III, 1959, p. 65, ср. отождествление дерева с женщиной в различных мифологиях.

⁸⁰ J. Carthagen, *Hinduism in Ceylon*, Colombo, 1957, p. 85. У буддистов на Цейлоне священное дерево Бо во время весенних празднеств Весак орошается молоком, а по данным цейлонской хроники цари орошали молоком огромные дагобы (являвшиеся ритуальными эквивалентами мирового дерева): N. Yalman, *On some binary categories in Sinhalese religious thought*. — «*Transactions of the New York academy of sciences*», Ser. II, vol. 24, N 4, February 1962, p. 410.

⁸¹ В. В. Иванов, Этюды по анатолийскому языкознанию, I, в сб.: *Индоевропейское языкознание*, М., 1965. Но см. возражения В. Пизани (*V Pisani*, *Relitti «indomediterranei» e rapporti greco — anatolici*, — *Instituto Orientale di Napoli, Annali, Sezione linguistica*, VII, 1966, стр. 47). ср. статью, доказывающую индоевропейское происхождение хеттской аграрной терминологии: В. Rosenkranz, *Zu einigen landwirtschaftlichen Termini des Hethitischen*, — *Jaarbericht van het Vooraziatisch — Egyptisch Genootschap «Ex Oriente lux»*, N 19 (1965—1966), Leiden, 1967, стр. 500, примеч. 3. Представляется возможным сопоставление хеттск. *ēia-* < **ei-* с **ei-* (-*wo-*, -*ko*) в древнескандинавском *ýr* ('самое главное из деревьев в течение зимы'), древнеанглийском *eoh* 'тисс' (в ритуальном значении — название одной из рун: R. T. Page, *The Old English rune eoh, ih 'yew-tree'* — «*Medium aevum*», vol. XXXVII, 1968, N 2, pp. 126—127) и родственных словах в других индоевропейских языках (русск. *ива* и т. п.)

вался, судя по ведийским и римским источникам, извлечением зародыша из чрева коровы. Можно думать, что скрытая ссылка на тот же ритуал отражена в плаче матери отстраненного древнехеттского наследника, сравнивающей себя с коровой (*huiš-canti* «живой»). из которой «вырвали чрево» (*UR šargir*)⁸²

Яркие параллели у других индоевропейских народов, в частности, славянских, находят римские весенние обряды, в частности, майский праздник бросания чучела в воду (ср. чучело существа типа Костромы, Кострубоньки у восточных славян) и мартовские фаллические культы, при которых фалл проводится на повозке. Показательно сопоставление Юпитера-громовержца (чья связь с грозой отчетливо выступает в поверьях, касающихся жены жреца Юпитера — *flaminica*, *Dum.*, p. 156) со славянским и балтийским богом грома. Связь Юпитера с камнем, отчетливо выступающая в прозвании Юпитера *Lapis* и в отдельных связанных с ним обрядах и поверьях (*Dum.*, p. 184, 563, 37). некоторыми истолковывалась как свидетельство происхождения культа Юпитера из культа камня. Значительно более естественное объяснение (ускользнувшее от Дюмезиля) позволяет дать сопоставление с камнями литовского бога грозы Перкунаса, латышского Перкуона и славянского Перуна⁸³. Камень в качестве атрибута этого бога, очевидно, связан с общиндоевропейскими представлениями о каменном небе и громовых стрелах, которыми объясняется и этимологическая связь с тем же словом хеттск. *perupa-* 'скала'

Любопытный пример, где типологические параллели к ритуальной значимости вина перекрещиваются с этимологическим тождеством терминов (латинск. *vinum*, *Vinalia*, хеттск. *uīana-*), представляет совпадение возлияний вина Юпитеру — небесному богу (*Dum.*, p. 190) с подобным возлиянием вина хеттскому богу солнца; подробности этого хеттского обряда в свою очередь находят далеко идущие соответствия в гомеровском описании греческого ритуала, где употреблен глагол *σπένδω*, родственный хеттскому *šipant-* в аналогичном описании такого же ритуала⁸⁴

Скорее всего чисто типологический характер носит сходство двух видов погребений в Риме, для которых можно найти древнеиндийские и германские параллели (*Dum.*, p. 75), со сходным противоположением двух видов погребальных обрядов у

⁸² В. В. Иванов, Хеттский язык, стр. 23.

⁸³ V Ivanov, V. Turogov. Ук. соч.

⁸⁴ В. В. Иванов, О методах изучения истории индоевропейского языка и его диалектов, в сб.: О соотношении синхронного описания и исторического исследования языков, М., 1960, стр. 141—142. Детальный анализ употребления *σπένδω* см.: J. Casabona, Recherches sur le vocabulaire des sacrifices en Grec de l'origine à la fin de l'époque classique, Aix-de-Provence, 1966.

славян⁸⁵ и у хеттов (ср. известные тексты и археологические свидетельства, относящиеся к кремации у хеттов, с одной стороны, и явственное упоминание погребения в земле в древнехеттско-аккадской билингве Хаттусилы I)

Более сложными являются проблемы истолкования дринд. Uşas, которые в «Ведах» часто выступают в сочетании со словом svásr- 'сестра', что Дюмезиль сравнивает с римским праздником Matralia (Dum., p. 65). Балтийские параллели Ушас независимо от этих римских данных заставляют думать о наличии элементов близнечного культа в индоевропейском мифе о заре⁸⁶.

Скорее всего чисто типологически можно объяснить сходство возможной сакральной интерпретации латинск. Septimontium как следа почитания божественной седмицы (или семиглавого бога), подобной древнеславянской или древнеиранской, ср. параллели в абхазской и других мифологических системах⁸⁷. Эту семичленную систему можно было бы интерпретировать и как комбинацию универсальной четырехчленной (по числу сторон света, обычно определяющей пространственные структуры) с трехчленной, на роли которой для Рима настаивает Дюмезиль. Те возражения, которые в последнее время приводились против гипотезы Дюмезиля, опровергают не саму эту гипотезу, а предположение о специфически индоевропейском характере предполагаемой трехчленности. Полупародийный опыт истолкования ветхозаветной мифологии в духе идей Дюмезиля⁸⁸ имеет и вполне серьезную сторону: возможно, что трехчастность может быть обнаружена во многих мифологических системах у самых разных народов мира. В частности, этот вывод уже сейчас можно считать достаточно надежным в отношении структуры мифологического пространства, представляемого мировым деревом в самых разных религиозных системах⁸⁹. При этом существенным оказываются не только верх и низ, которые сами по себе иногда образуют двучленное (дихотомическое)

⁸⁵ Иванов и Топоров, Системы, стр. 103—104; В. В. Иванов и В. Н. Топоров, К реконструкции праславянского текста.

⁸⁶ Т. Я. Елизаренкова, В. Н. Топоров, О древнеиндийской Ушас, в сб.: Индия в древности, М., 1964, стр. 75. Но ср. J. V. Gough, Ук. соч.; U. Masing, О кн. С. S. Littleton «The New Comparative Mythology. An Anthropological Assessment of the theories of Georges Dumézil», — «III Летняя школа по вторичным моделирующим системам. Тезисы. Доклады», Тарту, 1968, стр. 239—240.

⁸⁷ См. об этих данных (в связи с анализом восточнославянского Семаргл): Иванов и Топоров, Системы, стр. 26 и 29.

⁸⁸ J. V. Gough, The tripartite ideology of the Indo-Europeans: an experiment in method, — «Bulletin of the School of Oriental and American Studies», vol. XXII, 1959, Part 1, pp. 85. Ср. U. Masing, Ук. соч.

⁸⁹ См. данные, собранные в кн.: Иванов и Топоров, Системы, стр. 104 и далее, а также в кн.: Л. Я. Штернберг, Первобытная религия (см. указатель к этой книге, стр. 548).

противопоставление, но и середина дерева (например, на упоминавшемся выше древнемексиканском изображении мирового дерева, как и на типологически с ним схожих символах из Старого Света, именно к середине дерева приурочен человек, взбирающийся к небу; в других изображениях мирового дерева к его середине отнесены те или иные животные) Такую трехчастную пространственную структуру, очевидно, можно предположить и по отношению к архаичной римской плеяде богов.

Пространственное представление этой триады становится особенно отчетливым благодаря противоположению Юпитера, относимого к небу и к атмосфере и соответственно к вершине горы (подобно упоминавшемуся выше балтийско-славянскому богу грома) и поэтому в одной из своих ипостасей не сопряженного с культом коня («безлошадный бог») Марса, выступающего в роли земного бога, чье святилище находится на поле (in campo), а не на холме (D u m., pp. 209, 212), и изображаемого на лошади, подобно хеттскому богу Перуас, и Квирина, чей жрец служит в подземном алтаре богу зерна (D u m., p. 162, ср. о связи Квирина с божествами подземного мира, там же, pp. 175—176). При перенесении на социальное пространство по существу выступает не это тройное противоположение, а дуальное: Юпитер, соотносимый с патрициями, противопоставляется хтоническим божествам, соотносимым с плебсом, ср. двойное противопоставление Перуна с изображением, стоявшим на холмах, соотносимого с дружиной князя, и скотьего бога Велеса у восточных славян⁹⁰ Стоит заметить, что ритуал October Equus в Риме предполагает двуличность жертвенного животного (ср. двуличность Януса: bifrons). тогда как в родственном древнеиндийском ритуале имеет место не только сходное с римским противопоставление головы лошади (ср. выше о славянах) и её хвоста (что соотносится с противопоставлением земного огня — Agni — и небесного — Sūrya), но и отображение трехчастности космоса по отношению к жертвенному животному. Насколько можно судить по таким типологическим сближениям, как, например, мировое животное — imago mundi — лось или черепаха, у осэджей⁹¹ функция подобных животных была вполне тождественна роли мирового дерева.

Для исследования проблемы трехчастности архаичного римского пантеона и соотносительности его с трехчастным пространством (например, мирового дерева, мирового животного) представляет интерес римская цветовая символика ритуальных

⁹⁰ Иванов и Топоров, Системы, стр. 22.

⁹¹ С. Lévi Strauss, Le pensée sauvage, pp. 79—80. По отношению к ашвамедхе изначальная троица образа коня может быть доказана с помощью внутренней реконструкции, основывающейся на несогласованности четырех ритуальных групп, четырех жрецов и четырех царик и трехчленности структуры основной (видимо, наиболее древней) части ритуала.

вотных, где с тремя родами богов соотнесены животные белой, черной и красной мастей (D u m., p. 534); в хеттском ритуале вызывания духов, который Дюмезиль вслед за Базановым (D u m., p. 413) сравнивает с римским ритуалом, боги выходят соответственно по белой, красной и голубой дорогам. Предложенное Дюмезилем сопоставление с индо-иранской цветовой символикой трех функций особенно интересно для решения вопроса о возможном соотнесении этих цветовых различий с различиями социальных классов (дринд. *varṇa* 'цвет; класс > каста')⁹²

Для социальной интерпретации римской архаической триады богов показательна такая функция, которая сопряжена с заключением договоров. По Дюмезилю, эта юридическая функция наличествует как у Юпитера, сходного в этом отношении с Зевсом и ведийскими Митрой и Варуной (D u m., pp. 184, 202—203), так и у Квирина, который в функции бога мира противопоставляется Марсу — богу войны (D u m., p. 201 и далее) и может сравниваться с древнеиндийскими Ашвинами (близнецами, ср. выше об индоевропейском близнецном культе) и скандинавскими богами (Njördr и Freyr), которые связаны с миром. Следует отметить парность божеств, сопрягаемых с заключением мира, что находит важные параллели в таких ранних (дохристианских) восточнославянских текстах, как договоры русских с греками, где в первой и третьих клятвах (907 и 971 гг.) выступают имена двух богов — Перуна и Велеса, тогда как во второй клятве (945 г.) выступает один Перун, и здесь (как и в других отношениях) сравнимый с Юпитером (и Зевсом) Роль индоиранского Митры для заключения договоров и разного рода соглашений, самое раннее подтверждение которой можно видеть в месопотамском арийском (упоминание Митры-Варуны в хетто-митаннийском договоре), была весьма устойчивой, что можно видеть, в частности, в двух согдийских текстах, отражающих, по словам В. А. Лившица, функции «Митры как божества, олицетворяющего договор»⁹³ Это представляет особый интерес для сопоставления со слав. *mīgъ (из иранского имени Митры)⁹⁴, сохраняющего это значение вплоть до наших дней;

⁹² См. о типологическом сравнении индийских варн со сходными явлениями у маньчжур, казахов и других азиатских народов: С. Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, pp. 490—491. К хеттской символике цветов ср. также противопоставление трех цветов в связи с разными видами животных в ритуале: Н. М. Кюнтзел. Ук. соч., S. 153.

⁹³ Согдийские документы с горы Муг, вып. II, стр. 42 (комментарий к строкам 10—11).

⁹⁴ Эта этимология находит детальное обоснование в ряде последних работ В. Н. Топорова, см. В. Н. Топоров, *Еще раз о природе ведийского Митры* в связи с проблемой реконструкции некоторых древних индоиранских представлений. — «Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам», Тарту, 1966, стр. 50—52.

собрательное значение слав. *tiġь* можно было бы сравнить с сакральными формулами типа дринд. *višve Dévah* 'все боги' (ср. Dum., p. 176), ср. этимологию рус. *весь* в значении принадлежавший к *веси*, т. е. к миру, и типологические аналогии в хет. *panku-* в значении целостность, всеобщность, *totality*⁹⁵ и синонимичном хет. *tulija-* как обозначении всего множества богов, которые регулярно призываются в свидетели в новохеттских государственных договорах.

В связи с числовой символикой стоит распределение дней недели на «тяжелые» и легкие, сакральные и мирские (римск. *fasti* и *festi*, Dum., p. 536 и далее); в Риме (и у других индоевропейских народов, в том числе германских) можно найти аналог славянской языческой организации недели, где отчетливо выступало противоположение четных дней нечетным. Из других более частных типологических параллелей можно отметить то, что роль порога и ограды в римских закланиях, связанных с Марсом, сходна с тем же мотивом в русских заговорах, ср. так же противопоставление *вне* города — *внутри* города (Dum., p. 260—261), имеющее сакральный смысл и находящее множество аналогий в архаичных обществах.

«Мертвая вода» и путь налево на перекрестке в греческом мифе⁹⁶ совпадают с этими же мотивами русских (и других) сказок. Мотив убийства Горацием собственной сестры вслед за убийством врагов (Dum., p. 230; вероятно отражение старых родовых противопоставлений в этом мифе) сходен с подобным убийством человека, помогшего осуществить убийство враждебного чудовища, в хеттском мифе о змие.

Типологический подход к римской и другим индоевропейским религиям может прояснить некоторые черты, до сих пор остававшиеся неясными из-за невнимания к широким параллелям. Так, Дюмезилю казалось, что в обряде «*Lupercalia*» обязательный смех молодых людей остается без объяснения, несомненно, из-за отсутствия параллелей у других народов» (Dum., p. 69) Однако очевидно, что здесь выступает тот ритуальный смех, который засвидетельствован в фольклоре многих народов⁹⁷

⁹⁵ О хеттском термине *panku-* (и его соотношении с *tulija-*) см.: В. В. Иванов, Происхождение и история хеттского термина *panku-* 'собрание', — «Вестник древней истории», 1957, № 4, 1958, № 1. На то, что *panku-* обозначает 'totality as such' ('целостность как таковую') внимание автора обратил Э. Бенвенист во время одной из бесед в Осло на VIII Международном конгрессе лингвистов в 1957 г.

⁹⁶ J.-P. Vernant, Указ. соч., pp. 62—63.

⁹⁷ В. Я. Пропп, Ритуальный смех в фольклоре, Уч. зап. ЛГУ, № 46, Л., 1939; см. также литературу вопроса, указанную в кн.: Иванов и Топоров, Системы, стр. 124, примеч. 171.

В широком типологическом осмыслении нуждается специфическое для древних кельтов, но отраженное (хотя и в ослабленной степени) и в Риме регулирование всего человеческого поведения целой системой запретов-табу. В фольклоре некоторых народов, например, южноамериканского индейского племени хихкарьяна, отмечается значение этих ограничений, рассматриваемых в культурно-антропологической концепции этих народов как главное отличие человека от животных, что отражено в рассказе о воздержании мужа беременной женщины от мясной пищи: 1. *ohke-xak-ha tehaha-xako, áwa-wonye-xak-ha* 2. *tahoyneyamá-yak mokro kmweye-komo-ha*. 3. *opokna-komo ámxekrá-mehohná-yak mokro-ha*. 4. *oskeno-hná yauhá-komo ámxekrá, ahoyemra-ma asanámrá*. 5. *kurotho-mak tahoyneyamá, toto-kaxe-xak-hama*. 6. *oskenohná-kaxeno moká naht-xowá-hamá, nyamoto, opokna-ro-kaxe-xako, oskeno-ro-komo-kaxe-xak-hama, ahoye kanyehná-ro-komo-kaxe*⁹⁸ '1. У нас всё в порядке (когда) мы ограничиваем себя⁹⁹ участвуем в (соблюдении табу) 2. Наши дети, вот из-за кого приходится соблюдать табу (*tahoyneyamá*) 3. Это не то, что приплод у животных. 4. Приплод тапира — это совсем не то (что наши дети), его взращивают без соблюдения табу (*ahoyemra*). 5. Мы — это те, кто соблюдает табу, очевидно, именно потому, что мы люди. 6. Они (же) совсем не такие, очевидно, именно потому, что они животные, очевидно, потому, что они именно подобные создания, потому, что они — те, кто не соблюдает табу (*ahoye*)'. Выраженное в приведенном отрывке убеждение, вероятно, следует считать предвосхищением взгляда, по которому общество основано на системе ограничений, наложенных на биологические функции индивида. Одно из таких универсальных ограничений — запрет инцеста — было открыто Золотаревым и Леви-Строссом¹⁰⁰. Вероятно, к числу quasi-универсалий следует отнести запреты на пищу, достаточно широко представленные, например, у тех же хихкарьяна и связываемые с рядом других

⁹⁸ D. Derbyshire, *Textos hixkaryána* (Publicações Avulsas, N 3), Belém—Pará—Brasil, 1965, стр. 153 (фразы №№ 91 и 93—97).

⁹⁹ Дербишайр (Указ. соч., р. 153) переводит 'Estamos bons (quando) somos restringidos (i. e. pelos tabus)' в его же английском тексте (там же, р. 159) несколько более вольный перевод: 'We are all right (when) involved in (keeping the taboos)'

¹⁰⁰ Ср. выше, примеч. 64. Особенно существенным представляется то, что запреты на пищу, как и запрет инцеста, способствовали поддержанию границ между элементами классификационной социальной организации (E. Durkheim et M. Mauss, *De quelques formes primitives de classification*, — «Année sociologique», vol. 6, 1903; I. Hamnett, *Ambiguity, classification and change: the function of riddles*. — «Man», vol. 2, 1967, N 3, p. 389), а позднее — разграничению социальных рангов: L. Dumont, *Homo hierarchicus*, Paris, 1966.

запретов¹⁰¹ Как известно, сеть таких запретов может образовать «ткань регламентаций, опутывающую все детали жизни, лишаящую общество возможности свободного развития. Психология, создавшая табу, проявила себя не в одной лишь религиозной сфере, а во всех областях духовной и общественной жизни, в праве, морали и даже науке, и в значительной мере послужила причиной застоя многих цивилизаций древности»¹⁰². Поэтому следует согласиться с Дюмезилем, когда он обращает внимание на то, что у римлян табу не предопределяли поведения человека в такой степени, как в древней Ирландии, где гейсы (табуистические запреты) стали существенной помехой для индивидуальной жизни (что Дюмезиль удачно иллюстрирует ссылкой на сагу о гибели Кухулина, происшедшей из-за того, что он оказался в ситуации, где одновременно действовало два взаимоисключающих гейса — запрет есть собачьё мясо¹⁰³ и запрет отказываться от угощения) Интересной (и практически очень важной) проблемой является выяснение того, какими социальными факторами регулируется разрастание сети табу и её сужение в таком обществе, как римское.

Некоторые из типологических вопросов, с которыми сталкивается исследователь римской мифологии, оказываются близкими к проблематике типологического изучения семантики естественных языков. Противопоставление крупного и мелкого рогатого скота, отражаемое в соответствующих обрядах (*Palibus, Diu m.*, p. 374) аналогично тем различиям, которые выявляются, например, в противопоставлении детерминативов GUD для крупного рогатого скота и UDU для мелкого рогатого скота в переднеазиатской клинописи, суффикса -ho названий крупных животных в дагбане и показателя VIII класса мелких животных в гурма¹⁰⁴, ср. японскую счетную морфему *to* для крупного рогатого скота и т. п.

¹⁰¹ Кроме текста, отрывок из которого приведен выше, значительный интерес в этом отношении представляет текст о девушке, достигающей половой зрелости, где перечислены разнообразные табу, от соблюдения которых зависит жизнь человека: *D. Derbyshire*. Указ. соч., p. 163 и далее (упомянутая здесь же, p. 164, фраза № 67, анаконда — окоуто представлена как символ грозы, см. фразу № 66; параллелизм окоуто 'анаконда' и *tupa* 'дождь' в 2 этих фразах сходен с последовательностью *tupa-уто* 'большой дождь, ливень' и окоуто *уто* в рассказе об охоте за анакондой — почитаемым животным, см. там же, p. 90, фраза № 127).

¹⁰² Л. Я. Штернберг, Указ. соч., стр. 186 (ср. новейшие типологические параллели).

¹⁰³ О связи этого гейса с мотивом собаки (или — в более глубокой древности — волка: ирл. *cú*, родственное ностратическому слову, для которого В. М. Иллич-Свитыч реконструировал архаичное значение «волк», очевидно, восходящее к эпохе одомашнивания собаки) см. В. В. Иванов, Происхождение имени Кухулина.

¹⁰⁴ Д. Вестерман, Множественное число и именные классы в некоторых африканских языках, в сб.: Африканское языкознание, М., 1963.

Очень широкие типологические параллели находят множественность духов мест низших ярусов (таких, как *Lages*, ср. *alaj* у енисейцев-кетов, функционально соответствующий Ларам и Пенатам, ср. славянских домовых; множественность *Manes* и сходное сакральное употребление форм множественного числа типа *attuš* 'отцов' в древнехеттских надписях и т. п.) Духи мест этого рода часто и по своим названиям типологически сходны у разных народов, ср. латинск. *Silvanus*, восточнослав. *лесовик* и т. п.

Насколько позволяют судить типологические сопоставления, Дюмезиль (*D u m.*, p. 350) несколько преувеличивает зыбкость архаических представлений о душе, когда говорит, например, о числе душ у человека. В действительности число душ в религиях таких народов Сибири, как кеты¹⁰⁵, строго определено (7 — у человека и медведя, 6 — у других живых существ).

Из социологических проблем, возникающих при типологическом изучении римской мифологии, следует особо отметить свидетельство обряда инициации в Риме (*D u m.*, pp. 264, 285). Однако следует заметить, что, несмотря на наличие общеизвестных примеров инициации именно в архаических обществах¹⁰⁶, сама по себе инициация не является архаизмом: так, например, «дома» посвящаемых юношей сходны с закрытыми колледжами в старой английской системе обучения, жестокости, совершаемые при инициации, аналогичны частому садизму экзаменов в средней и высшей школе и т. п.

Ни к какой определенной исторической эпохе нельзя приурочить и особенности карнавального действия¹⁰⁷ в Риме особенно ярко обнаруживающееся во время триумфов. Несомненно, что вполне универсально применимым можно считать и те замечания о «точных псевдо-науках» (*D u m.*, p. 578), которые рождены анализом гаданий в Риме; сходство этой науки, которой приписывалось решающее значение для хода государственных дел как в Риме, так и в Хеттском царстве (см. выше), с аналогичными современными науками простирается даже на

¹⁰⁵ Кетск. *u|wəj* 'душа, тень' может быть присоединено к числу тех сибирских и других терминов с сочетанием этих двух значений, которые приводились в кн.: Л. Я. Штернберг, Указ. соч., стр. 14 и 292. Ср.: J.-P. Vernant, Указ. соч., p. 264, п. 37 (рассматриваемая в книге Вернана проблема личности в греческой религии представляет интерес для сопоставления с римской концепцией *genius*).

¹⁰⁶ Ср., напр., материал в кн.: R. Ait, *Vorlesungen über die Erziehung auf frühen Stufen der Menschheitsentwicklung*, Berlin, 1956.

¹⁰⁷ Применительно к Средневековью и Возрождению карнавал получил блестящее описание в кн.: М. М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*, М., 1965 (ср. о древних формах гротескного образа там же, стр. 31).

организованную подготовку специалистов, где определялось их число на каждый год (D u m., p. 581) ¹⁰⁸.

Специально для семиотических исследований существенно обнаружение знакового характера общения человека с богом в Риме (D u m., p. 480), связанная с этим широко понимаемая осмысленность любой последовательности событий (расшифровываемой всегда как сообщение, несущее некоторую информацию) наличие четко установленных правил («словарь эквивалентностей») при переходе от римской мифологии к другим мифологическим системам (греческой и т. п.); ср. аналогичные явления в религии Хеттского царства (хеттско-хурритские эквивалентности в религии Новохеттского царства).

Отсутствие веры в судьбу в архаической римской религии (D u m., p. 479). сходное с ранним известием (Прокопия) о славянах, постепенно сменяется тем фатализмом, который предопределил период существования (12 веков) Римской империи (ср. сходные 5-вековые циклы в хеттской и лидийской традиции; совпадение конца 12-векового цикла с реальным падением Рима можно сравнить с тем, как оправдалось древнемексиканское верование в приход белого человека с востока из-за моря). Архаический римский календарь отличался цикличностью, ориентированной не на хронологию, а на круговорот природы, хотя отсутствие хронологии не заходило так далеко, как в Индии ¹⁰⁹. Постепенно это общеиндоевропейское (и архаичное) отсутствие исторического времени в Риме изживалось по мере становления истории.

Приведенными примерами не исчерпываются те формы римской религии, в исследовании которых могут помочь типологические сопоставления. Но и этих разрозненных фрагментов достаточно для того, чтобы убедиться в необходимости расширения круга приводимых обычно сопоставлений.

¹⁰⁸ В этой связи стоит заметить, что тот компромисс эмпирии и науки, который Вернан считает специфическим для древней Греции (J.-P. Vernant, Ук. соч., стр. 240), характеризует и многие инженерные работы современности (относящиеся к сфере так называемых «технических наук»).

¹⁰⁹ Греческие представления о времени, анализируемые Вернаном (J.-P. Vernant, Ук. соч., p. 70), можно рассматривать как предвосхищение различия человеческого («исторического») энтропийного времени и мифологического вечного Хроноса (ср. различие энтропии и эктропии у П. А. Флоренского).

ЧИСЛОВЫЕ КОМПЛЕКСЫ В РАННИХ УПАНИШАДАХ

А. Я. Сыркин

Особенности употребления отдельных числовых комплексов дают незаменимый материал для изучения специфических черт соответствующих культур в их естественно-научных, этических, социальных воззрениях и могут служить одним из критериев при более широких сравнительно-типологических исследованиях (отличительные черты определенных культов, закономерности научного и художественного видов творчества и т. д.)

Несмотря на обширную литературу, посвященную этому вопросу¹ до настоящего времени во многом остается неосуществленным необходимое предварительное условие для решения названных задач — последовательное описание отдельных текстов. Это относится, в частности, к памятникам древнеиндийской литературы, среди которых сколько-нибудь детальному анализу с этой стороны подвергались, насколько нам известно, лишь гимны Ригведы². Ниже под этим углом зрения рассматривается материал ранних упанишад (Bṛhadāraṇyaka, Chāndogya, Aitareya, Kausītaki, Kena, Taittirīya, Katha, Svetāśvatara, Maitrī, Īśa, Mundaka, Praśna, Māndūkya)³, а также некоторых более поздних образцов этого жанра. Речь идет о памятниках, которые, сохраняя в целом приверженность традиционной индуистской обрядности и мифологии, выделяются среди других частей ведийского канона ярко выраженным умозрительным характером, стремлением к отвлеченной интерпретации ведийской догматики. Восходя в своих ранних образцах, по-видимому,

¹ См. M. Lurker, *Bibliographie zur Symbolkunde*, Bd II, Baden-Baden, 1966, S. 391—395 (далее — Lurker).

² Ср., напр., A. Bergaigne, *La religion védique d'après les hymnes du Rigveda*, t. II, Paris, 1881, p. 115 sq. (далее — Bergaigne); E. W. Hopkins, *The holy numbers of Rig-Veda*, — «*Oriental Studies*», Boston, 1894, pp. 141—159; S. Kramrish, *Two — its significance in the Rgveda*, — «*Indological Studies in honor of W. N. Brown*», New Haven, 1962, pp. 109—136 (далее — Kramrish) и др. (ср. *Bibliographie Védique* par L. Renou, Paris, 1931, p. 180).

³ Ниже они соответственно обозначаются: Бр, Чх, Айт, Кау, Ке, Та, Кат, Шв, Иша, Му, Пр, Ман.

к VIII—VI вв. до н. э., упанишады относятся к числу древнейших индуистских текстов, оказавших значительное, подчас определяющее влияние на спекулятивные, этико-религиозные системы, распространившиеся впоследствии в древней и средневековой Индии (буддизм, санхья, веданта и т. д.). Таким образом соответствующие наблюдения, по-видимому, имеют отношение не только к отдельным аспектам изучения самих упанишад (напр., к их композиционным особенностям, к системе их образов), но и могут быть использованы при рассмотрении более широких закономерностей индуистской числовой символики.

В композиционном членении ранних упанишад наибольшее значение имеет принцип троичности. Из трех разделов состоят Бр, Айт, Та, Му. На шесть частей разделены Кат (по три части в каждом из двух разделов), Шв, Пр. Среди других текстов четырехчастное деление отличает Кау, Ке; восьмичастное — Чх, семичастное — Мт. Наиболее короткие из главных упанишад содержат: Иша — 18 параграфов (кратное 3) и Ман — 12 (кратное 3 и 4)

В построении отдельных рассуждений следует прежде всего отметить «дуалистические» фрагменты текста, которые последовательно вводят тезис и антитезис, определяющие ход поучения. Таковы рассуждения Бр о двух образах Брахмана, соотносимых с рядом коррелируемых признаков («воплощенный» и «невоплощенный», «смертный» и «бессмертный» и т. д. — II. 3. 1—4; ср. Мт VI. 3, 15; 22; 36; Брахмабинду, 17 и др.). Употребительно разграничение отдельных феноменов на группы, «относящиеся к божествам» (*adhidaivatam*) и «относящиеся к телу», «к себе» (*adhyātman*) — Бр. II, 3 и др. (ср. Чх I. 2. 14—3.1; 6.8—7.1; III. 18.1—2; IV 3.2—3; Кау IV 2; Ке IV 4—5; Та 1.7; III. 10.2, а также Бр III. 7.14—15, где между этими группами вставлены «существа» (*adhibhūtam*). Бр противопоставляет также день ночи (III. 1.4; ср. 8.9); светлую половину месяца — темной половине месяца (III. 1.5, ср. VI. 2.15; Чх IV 15.5; Кау 1.2); орудия восприятия (*graha*) — предметам восприятия (*atigraha*) (III. 2.1—9; ср. Кау III. 5); путь богов — пути предков (VI. 2.15—16; ср. Чх V 10; Пр 1.9—10). Чх содержит рассуждения о паре рич-саман (1.1.6); Кау — о добре и зле и других парах противоположностей (1.4—5); Та — о «телесном» Атмане и «внутреннем» Атмане (II. 2—6; ср. также Мт III. 1 сл.; VI. 1), о «сущем» и «не-сущем» (II. 7), о пище и поедателе пищи (II. 7—9; II. 10.6); Кат — о «благом» — «приятном» (1.2.1 сл.), о «тени» и «свете» (1.3. 1). о сне и бодрствовании (II. 1.4); Шв — о сочетаниях «тленного» и «нетленного», «проявленного» и «непроявленного» и т. д. (1.8 сл.; ср. Иша 12—14); о двух птицах (IV 6; ср. Му III. 1.1.); о знании и незнании (V 1, ср. Кат 1.2.4; Мт VII. 9; Иша 9—11; Му 1.1.4 сл.). Ряд противопоставимых понятий вводят Мт VI. 29; Пр 1.9 сл. и т. д.

Следующий по очереди весьма употребительный в упанишадах числовой комплекс — триада. Неоднократно встречаются целые наборы комплексов, состоящих из трех элементов каждый и в совокупности упорядочивающих достаточно широкий круг природных явлений. Таковы, например, в Бр — триада: разум — речь — дыхание, соотносимая с тремя мирами, тремя ведами и т. д. (I.5.3—13); триада: имя — образ — деяние, каждый из членов которой определяется через триады других реалий (I.6.1—3); сочетания трех ричей, трех жертвований, трех хвалебных гимнов в ответах Яджнявалкьи (III.1.7—10); три вида сыновей Праджапати (боги, асуры, люди) и три соответствующих заповеди (V 2). В Чх это «тройное знание», три мира и т. д., названные в связи с рассуждениями о частях самана (II.21.1—3); три мира, три сущности миров и т. д., связанные с творческим актом Праджапати (IV 17), три породы существ, три образа (жар — вода — пища), три части пищи и т. д. (VI.3—6 сл.); три части дерева (VI.11.1) и др.; в Кау 6—7 — рассуждения о трех видах гимнов (рич — яджус — саман), жрецов (хотар — адхварью — удгатар) и трех «почитаниях» Каушитаки.

Среди других примеров можно отметить в Бр три части изначального существа (солнце — ветер, огонь — I.1.3); три мира: людей, предков и богов (I.5.16; ср. Пр II.13; V 7), три рода музыкальных инструментов в аллегорическом рассуждении о познании Атмана (II.4.7—9; ср. IV 5.8—10); три состояния пуруши (IV 3.9); три слога: бхус — бхувас — свар, символизирующие небо, воздушное пространство, землю (V 5.3—4; ср. Чх II.23.2; III.15.3—7; Мт VI.6); в Чх — «тройное знание» (I.1.9), трех брахманов (I.8.1), трех жрецов (I.10.8 сл.), «три ветви долга» (II.23.1); три жертвенных огня (IV 11—13; ср. Мт VI.34; Пр IV 3); в Айт — три пристанища и три состояния сна (I.3.12); три рождения (II); в Ке — трех божеств, познавших Брахмана (III—IV) три элемента основы Брахмана (IV 8); в Кат — три вопроса Начикетаса (I.1.4); три ночи, проведенных Начикетасом в доме Ямы и три дара, предложенных Ямой (I.1.9); в Шв — триаду, заключенную в Брахмане (I.7; 9; 11), три части тела (II.8), три времени (VI.5); в Мт — три способа почитания Брахмана (IV 4); три гуны: тамас — раджас — саттва (V.2); из более поздних свидетельств — трехглазый, трехголовый и трехногий образ смерти (Субала, I.1) ⁴; три ступени сознания и три «града» (Кайвалья, 12 сл.). Неоднократно встречается прием деления слова на три составные части, каждая из которых получает самостоятельное истолко-

⁴ Ср. *Rgveda*, X. 8.8; 117.8 (далее Rv). О соответствующем мотиве ср. W. Kirfel, *Die dreiköpfige Göttheit*. Bonn, 1948 (ср. *Vedic bibliography*, II vol. Poona, 1961, p. 278—279); K. V. Rajan, *Trinity in sculpture*, — *Journal of Oriental Research*, vol. 24, 1954—1955 и др.

вание: хри — да — ям (Бр V 3); са — ти — ям (Бр V 4.1; ср Чх VIII. 3.5); уд — ги — тха (Чх 1.3.6—7); а — у — м (Мт VI. 3; ср. Пр V; Ман); бха — ра — га (Мт VI. 7).

Преимущественно перед всеми другими числовыми комплексами употребителен принцип троекратности и в ритуальных наставлениях⁵. Ср. Бр VI. 4.13; 19; 21; 25 (три дня и три ночи; троекратное окропление, троекратное прикосновение; и т. д.); Чх II. 24 и III. 16 (три возвлияния) III. 17.6 (три формулы); Кау II. 7—8 (троекратное окропление; три рича) II.11 (троекратный поцелуй); Та 1.12 (троекратное возгласие *śānti*); III. 10.5—6 (троекратные *hā vu; aham annam; aham annādh* и т. д.); Кат 1.3.1 (троекратное возжигание огня); Мт VI. 37 и VII.11 (троекратное возгласие аум).

Переход от триады к тетраде содержит Бр V 14 (три части гаятри, отождествляемые с другими триадами, + четвертая высшая часть *tugīya*); сходный образ дает Чх III. 12.5—6. В других местах (ср. Чх III. 18; IV 5—8; Мт VII. 11) также говорится о четырех «стопах» (*pāda*) Брахмана и Атмана. Ман 8—12 добавляет к трем ступеням сознания, символизируемым звуками а, и, т — четвертое, ассоциируемое с их совокупностью аум. Та 1.5—6 превращает традиционную триаду возгласий: бхус — бхувас — свар в тетраду, прибавляя четвертое возгласие — маха; сходным образом Чх II. 23.2—3 добавляет к бхус — бхувас — свар слог ом.

Сочетания четырех элементов играют здесь несколько меньшую роль. В Бр это четыре образа (*gūra*), творимых Брахманом и служащих ипостасями варн (*kṣātra, viś, śūdra, dharmā* — I. 4.11—15; ср. Ваджрасучика 2; Субала I. 1); четыре жреца, участвующих в жертвоприношении: хотар, удгатар, адхварью и брахман (III. 1.3—6; 7—10; ср Чх IV 16.2); четыре сосца молочной коровы — речи (V 8.1); четыре образа жизненного дыхания (уктха, яджус, саман, кшатра — V 13); четыре предмета из дерева удумбары (VI. 3.13); в Чх — четверо «великих» (IV 3.6), четыре образа каждого из трех жертвенных огней (IV 11—13), четыре страны света (VI. 14.1); в Мт — четыре страны света и четыре промежуточные стороны (VI. 2), четыре «сети» сокровищницы Брахмана (VI. 28). Интересны соотносимые друг с другом четыре набора тетрад в Кат II. 2.2, состоящих из достаточно разнородных элементов: «гусь» (*hamsa*; символ высшего существа) — васу — хотар — гость; небо — воздушное пространство — алтарь — дом; люди — боги — закон — пространство; воды — земля — закон — горы. Среди поздних текстов можно назвать Ашрама упанишаду, каждая

⁵ Ср. о связи числовой символики с символикой жертвоприношения в индуизме: J. W. Hauer, *Symbole und Erfahrung des Selbstes in der Indischen Mystik*, — «Eranos-Jahrbuch». 1934, Zürich, 1935, S. 63 (далее — Hauer).

из четырех глав которой посвящена одной из ашрам, в свою очередь делящейся на четыре разновидности.

Образец перехода тетрады в набор пяти элементов дает Бр III. 9.20—24 (четыре страны света + зенит). В Бр IV 2—4 таких элементов уже шесть — к четырем странам света добавлены верхняя и нижняя стороны (ср. Пр 1.6). Сходные рассуждения содержат Чх III. 1—5 (ср. III. 6—11, III. 15.1—2) и III. 13 (соответствующие этим сторонам «божественные отверстия сердца» и пятеро слуг Брахмана).

Сравнительно большее значение имеют пятерицы, подобно триадам неоднократно встречающиеся здесь целыми группами. В Бр это пять групп существ (IV 4.17), пять вопросов Праваханы (VI. 2.2—3) и его же поучения о пяти жертвенных огнях, в каждом из которых выделено пять составных частей (топливо, дым, пламя, угли, искры) (VI. 2.9—14; ср. Чх V 3—8); в Чх — рассуждения о пятеричном самане (II. 2—7; ср. II. 11—21), о пяти дыханиях (prāṇās) и подношениях (V 19—23; ср. Мт II. 6; VI. 33; Му III. 1.9; Пр II. 3; III. 12 и др.); в Кау — пять ртов царя Сомы (II. 9); в Та — пять частей учения о «соединении» (1.3.1—5) и пять благ знатоку этих «соединений» (1.3.6) пятерицы феноменов макрокосма и микрокосма (1.7), пять частей тела и Атмана (II. 1—6), пятеро страшущихся высшего существа (II. 8; ср. Кат II. 3.3) пять начал, тождественных Брахману (III. 2—6); в Кат — пять жертвенных огней (1.3.1), пять источников знаний (II. 3.10; ср. Мт VI. 30); в Шв — пять рукавов речи, пять ее истоков и т. д. (1.5). пятеричное свойство йоги (II. 12) пять элементов мироздания (VI. 2); в Мт — пятерицы в описании пуруши (II. 6) и Бхутатмана (III. 2) и в различных возгласениях (VI. 9), пять лучей (VI. 31), пять частей огня-года (VI. 33).

Следующие по порядку числовые комплексы уже не столь употребительны. Шестерка встречается чаще всего в перечне жизненных сил (prāṇās), допускающем, впрочем, вариации — Бр 1.3.2—17; VI. 1; Кау II. 4; Чх 1.2.2—7; V 1 (пять элементов; ср. Ке I) и др. Ср. также Чх III. 12.5 (шесть видов гаятри), Мт VI. 18 (шестичастная йога); Пр. 1.1 сл. (шесть брахманов и шесть вопросов). Семерка встречается в Бр 1.5.1 (семь видов пищи); Чх II. 8—10 (рассуждения о семичастном самане); Мт VI. 22 (семеро подобных звуку Брахмана); Му 1.2.4 (семь языков пламени); Пр III. 5 (семь огней); из более поздних текстов — в описании Атмана в Маханараяне (VI. 203—204): семь дыханий, огней и т. д. В Бр II. 2 семерка переходит в восьмерку (семь риши, т. е. чувств, + речь). В Бр III. 2.1 сл. идет речь о восьми орудиях восприятия и предметах восприятия; в V 14.1 сл. — о восьми слогах гаятри; в Мт VII. 1 сл. упомянут ряд восьмичастных групп, связанных с рассуждением об Атмане (ср. также Шв 1.4). Десятка встречается в Бр VI. 3.13 (десять зла-

ков); Чх IV 1.4; 6; 3.8 (образ «крыты»⁶ в последнем случае осмысленной как 5+5); Чх VII.9.1 (десять дней); Шв III.14 (десять пальцев). Об одиннадцати «вратах града», т. е. человеческого тела, говорится в Кат II.2.1 (ср. Ш: девять «врат»); о 14-частном пути — в Мт VI.10. Образ сотни встречается в Айт II.5 (сотня крепостей): VI.30 (сотня лучей); Иша 2 (сто лет жизни); характерно и число 101: Чх VIII.6.6; Кат II.3.16; Пр III.6 (число артерий); Чх VIII.11.3 (сто один год ученичества).

Числа, кратные 3, встречаются в рассуждениях о богах в Бр III.9.1—2, где количество богов последовательно определяется как 3306 («три и три сотни и три и три тысячи») — $33-6-3-2-1\frac{1}{2}-1$ [33 разлагается здесь на 8 (васу) + 11 (рудр) + 12 (адитьев) + Индра + Праджapati]. Среди кратных 4 и 8 — тридцать два дня пути колесницы солнца (Бр III.32), сто шестнадцать лет жизни (Чх III.16.7). 101 год ученичества Индры разлагается в Чх VIII.7.3; 9.3; 10.4; 11.3 на $32 + 32 + 32 + 5$.

В качестве символа множественности чаще всего называется тысяча — ср. Бр II.1.1; III.1.1; IV 2.3; 3.20; 33; 4.7; VI.4.24; Чх IV 2.4; 4.5; Кау IV 1; 19; Та 1.4.2; Шв III.14; Мт 1.2; Му II.1.1; Пр 1.8; Маханараяна VI.235; Субала 1.1; Пайнгала IV 15; 16; Ниларудра 9; Рамапурватапаниа 9. Ср. также Чх IV 2.1 (600), IV 4.5 (400); Кау 1.4 (500) Употребительно стократное увеличение (Бр IV 3.33; Та II.8; Пр III.6) или уменьшение (Шв V 9); ср. также Пайнгала IV 23 о стотысячекратном и десятитысячекратном произнесении священных текстов.

В упанишадах не раз встречаются и астрономические числа, оперирование которыми не только в натурфилософских, но и в этических рассуждениях представляется характерным для древнеиндийских текстов (включая и буддийскую традицию). Так, в Та II.8.1 в результате ряда последовательных стократных увеличений «однократное блаженство Брахмана» превосходит «однократное блаженство человека» в 100^{10} (сто триллионов) раз. Несколько уменьшенный вариант — превосходство в 100^6 (биллион) раз — дает параллельное место в Бр IV 3.33. Пр. III.6 определяет число артерий с помощью следующей мультипликации: $101 + 101 \times 100 + 101 \times 100 \times 72000 = 727\,210\,201$ (ср. Бр II.1.19, где речь идет лишь о 72 000, а также Чх VIII.6.6; Кат II.3.16).

Можно заключить, что наиболее употребительный здесь комплекс, охватывающий самые различные уровни текста, — триада. Последняя чаще всего отражается в композиции текста упанишад в целом, в построении ряда натурфилософских и эти-

⁶ Ср. Н. Zimmer, *Myths and symbols in Indian art and civilisation* Washington, 1946, p. 13 (далее — Zimmer).

ческих рассуждений, как бы моделирующих мир с помощью набора трехчастных групп; наконец, — в символическом истолковании отдельных понятий и в ритуальных процедурах. Определяющая роль триад в отдельных учениях позволяет устанавливать известную симметрию, отличающую построение некоторых текстов. Таковы, например, связанные с рассуждениями о трех слогах, трех заповедях Праджапати, трех гунах и т. д. параллелизмы в тексте Чхандогьи (II. 23; VI. 2—6; IV 11—13)⁷ Таковы же рассуждения в Бр 1.5; 1.6; III. 1 и т. д. Среди более поздних текстов можно назвать, например, Атма упанишаду, построенную из трех частей в соответствии с учением о «внешнем», «внутреннем» и «высшем» Атманах. В построении догматики упанишад весьма значительную роль играет и «дуалистический» принцип, основная его функция: разграничение и противопоставление друг другу высшего, «невоплощенного» начала — низшему, «воплощенному» (Бр II. 3; Та II. 2—6; Шв 1.8 сл; Иша 12—14 и др.). Среди других комплексов выделяются пятеричные, несколько аналогичные триадам по своему значению в организации отдельных фрагментов текста Бр, Чх, Шв, Мт и, пожалуй, особенно Та. Ср. Бр VI. 2 (= Чх V 3—8); Чх II. 2—7; II—21, Шв 1.5; Мт II. 6; III. 2; Та 1.3; II. 1—6; III. 2—6 и др.

Как мы видим, здесь возможно и сочетание различных комплексов друг с другом, например, пары, триады и тетрады (Мт VI. 1—3), триады и тетрады (Бр III. 1.3—10; Чх IV. 11—13; VI. 4.1—4), триад с пятерицами (Та 1.7; ср. Мт VI. 4; 10), триады с восьмеркой (Мт VI. 35), тетрад с пятерицами (Та 1.3). Встречаются и менее упорядоченные наборы, позволяющие все же в отдельных случаях отметить некоторые закономерности. Ср. Шв 1.4—5 (колесо «с одним ободом из трех частей, шестнадцатью концами .» и т. д.), а также Шв VI. 3 (1—2—3—8); Чх VII. 26.2 (1—3—5—7—9—11—111—20 000), Мт III. 3 (4—14—84); Мт V.2 (1—3—8—11—12 и т. д. «до бесконечности»); Пр 1.11 (5—12—7—6). Ср. также любопытный пример мультипликации однородных элементов — число рук у богов в Рамapurvatapana уп. 8—9 (2—4—6—8—10—12—16—18)⁸.

Наряду с «замкнутыми» числовыми комплексами встречаются и «открытые», допускающие переход к новому комплексу путем прибавления нового члена — ср. приведенные выше примеры переходов типа $3 + 1$ (Бр V 14; Чх III. 12.5—6; Та 1.5—6); $4 + 1$ (Бр III. 9.20—24); $7 + 1$ (Бр II. 2). Число жизненных сил может быть равно 5 или 6, дополняясь названиями других органов и функций человеческого тела (ср., наряду с примерами

⁷ J. Przyluski, La loi de symétrie dans la Chāndogya-upaniṣad, — «Bulletin of the School of Oriental Studies». Vol. V, 1929, pp. 489—497.

⁸ Ср. пример аналогичной мультипликации без упоминания числа в образе пуруши («со всех сторон у него руки и ноги .» — Шв III. 16; ср. III 3; 11).

из Бр и Чх, Айт 1.1.4 сл; Кау II. 14; III. 2 сл.; Ке I). Чх VI. 7 трактует 16 частей человека как 15+1 (ср. Му III. 1.7 — 15 частей; Пр VI. 2—16 частей). Чх II. 10.5 говорит о 21 слоге, ведущем к достижению солнца, и о приобретении «двадцать вторым того, что за пределами солнца». Интересны случаи последовательного увеличения числа элементов, входящих в «замкнутый» комплекс. Так в Бр VI. 4.14—18 идет речь об изучении одной веды, двух, трех, и наконец, всех вед⁹ Та 1.3.1—5 дает градацию 1—2—3—4, последовательно вводя «предшествующий элемент», «последующий элемент», «соединение» и «средство соединения». Пр V 3—5 постепенно увеличивает части а—и—т: одна часть (а) — две части (аи) — три части (аит) Чх V 11 увеличивает число действующих лиц (5 брахманов + Уддалака + Ашвапати) Ср. также Гарбха уп. (1—2), где последовательно вводятся пяти-, шести- и семичленные группы.

Анализ особенностей употребления числовых комплексов в упанишадах позволяет, с одной стороны установить интересные параллели с рядом памятников древнеиндийской литературы¹⁰ с другой — отметить некоторые более общие закономерности, объединяющие эту сторону древнеиндийской культуры с культурой других народов. Преимущественная роль триады, а также чисел, кратных трем, сближает упанишады с более древними частями ведийского канона, прежде всего — Ригведой¹¹ В частности, уже здесь (Rv. IV, 53.5 и др.) содержится идея трех миров, играющая важную роль в древнеиндийской космографии. Для индийской культуры на протяжении тысячелетий сохраняли первостепенное значение упоминаемые ранними упанишадами комплексы трех гун (Мт V 2), четырех варн (Бр 1.4.11—15 и др.), восьми стран света (Мт VI. 2), пяти первоэлементов мироздания (Шв VI. 2) и т. д. Отдельные аналоги с употреблением числовых комплексов в упанишадах прослеживаются и в буддийской традиции — ср. напр., «разум — речь — дыхание» в Бр 1.5.3 сл. и «разум — речь — деяние» в Dhammapada, VI. 96, — склонной, в частности, вводить наборы разно-

⁹ Впрочем, названный комплекс в период создания ранних упанишад мог, видимо, носить и «открытый» характер. Ср. аналогичную последовательность в Чх VII. 1.2; 4; 2.1; 7.1, где названы три веды + «четвертая» (Атхарвана) + «пятая» (пураны) + «веда вед» (грамматика).

¹⁰ Ср. E. Jacquet, *Modes d'expression symbolique des nombres, employés par les indiens*, — «Journal Asiatique», t. 2, 1835, pp. 5 sq.; 97 sq.; H. Oldenberg, *Die Weltanschauung der Brähmana-Texte*. Göttingen 1919. S. 46 sq.; Hauer, S. 61 sq.; B. Heimann, *Significance of numbers in Hindu philosophical texts*, «Journal of the Indian Society of Oriental Art», vol. 6, 1938, pp. 91 sq.; Zimmer p. 125; Kramrish и др.

¹¹ Ср. Bergaigne, t. II, pp. 115 sq.; F. B. J. Kuiper, *The three strides of Viṣṇu* — «Indological studies in honor of W. N. Brown», New Haven, 1962, pp. 137—151 и др. См. также: *Der Rig-Veda aus dem Sanskrit ins Deutsche übers.* v. K. F. Geldner, IV T. Cambridge, Mass., 1957, S. 153—154 (Sachindex, s. v.).

родных числовых комплексов. Для текстов палийского канона характерно и использование астрономических чисел, последовательное увеличение числовых комплексов (ср. принцип построения *Anguttara-nikāya*). Встречаемся мы здесь и с совмещением триады (три «сокровища»: Будда — дхамма — сангха) с тетрадой («четыре благородные истины»). Вместе с тем в отличие от упанишад для буддийской литературы характерна преобладающая роль не триад, а тетрад и чисел, кратных четырем. Принцип перехода от одного, «открытого», комплекса к другому, «закрытому», в частности, — от триады к тетраде, играл существенную роль в построении ряда древнеиндийских классификаций, в том числе и классификаций, охватывающих сам жанр упанишад¹².

Вместе с тем надо иметь в виду, что отдельные параллели говорят здесь о достаточно общих типологических совпадениях, выходящих за рамки индийской культуры¹³. Таково, например, очевидно универсальное трехчастное членение пространства по вертикали (три мира) и четырехчастное — по горизонтали (4 страны света), отразившееся в самых различных культурах¹⁴. Следует вообще сказать, что триада и тетрада принадлежат к наиболее универсальным числовым комплексам¹⁵; причем принцип «открытого» и «замкнутого» комплексов, прослеженный выше на примере упанишад, действует и в других культурах, также приводя, в частности, к образованию тетрады из триады

¹² Ср. А. Я. Сыркин, К систематизации некоторых понятий в санскрите, в сб.: Семиотика и восточные языки, М., 1967, стр. 146 и след., 163—164.

¹³ Ср. А. В. Keith, Numbers (aryan), — «Encyclopedia of Religion and Ethics», vol. IX, pp. 407 sq.; Л. Леви-Брюль, Первобытное мышление. М., 1930, стр. 135—147; R. Bernoulli, Zur Symbolik geometrischer Figuren und Zahlen — «Eranos-Jahrbuch», 1934, Zürich, 1935, S. 397 sq.; G. Welter, Magie et symbolisme des nombres, — «L'Ethnographie», N. S., № 53, années 1958—1959, pp. 128—138 и др. (ср. Lurker S. 391 sq.).

¹⁴ Ср. В. Н. Топоров, Заметки о буддийском изобразительном искусстве в связи с вопросом о семиотике космологических представлений, — Уч. зап. ТГУ. вып. 181, 1965, стр. 225; Он же, Мировое дерево. Опыт семиотической интерпретации (в печати). В этой связи характерно, в частности, уже упомянутое тройное деление дерева на корень, середину и верхушку в аллегории Чх VI. 11.1 (*mūla . . madhye 'gre*).

¹⁵ Ср. в этой связи H. Usener, Freiheit, — «Rheinisches Museum für Philologie», 3 ser., 58 Bd. 1903, S. 1—47; 161—208; 321—362; E. Cassirer, The Philosophy of symbolic forms, vol. II. Mythical thought, New Haven, 1955, p. 146 sq.; C. G. Jung, Versuch zu einer psychologischen Deutung des Trinitätsdogmas, — «Symbolik des Geistes», Zürich, 1948, S. 323—446; G. Dumézil, Triades de calamités et triades de délits à valeur trifonctionnelle (chez divers peuples indo-européens), — «Latomus», 14 (2), 1955, pp. 173—185; E. F. Edinger, Trinity and quaternity, — «Der Archetyp. The Archetype. Verh. des 2 Intern. Kongr. für analytische Psychologie, Zürich, 1961». Basel, New York, 1964, pp. 16—29 (далее — Edinger, Trinity); А. Я. Сыркин, В. Н. Топоров, О триаде и тетраде, в сб.: «III летняя школа по вторичным моделирующим системам. Тезисы», Тарту, 1968, стр. 109—119.

путем прибавления нового члена, дополняющего ее новой более высокой ступенью, которая как бы синтезирует триаду и в известном смысле противопоставляется ей. В качестве аналогии к уже приведенным примерам (ср. а, и, т, аит; четвертая часть гаятри, четвертая стопа Брахмана и т. д.), можно назвать, например, гностические тетрады, композиционный принцип древнегреческой драматической тетралогии и т. д. Подобное образование нового комплекса путем прибавления единицы сходным образом засвидетельствовано и в других культурах — в древнеславянской, западноевропейской и т. д.¹⁶

¹⁶ Ср. Bergaigne, t. II, p. 123 sq.; Edinger, Trinity, p. 17; В. В. Иванов, В. Н. Топоров, Славянские языковые моделирующие семантические системы, М., 1965, стр. 30, прим. 1; 36, прим. 23; 46; 85—89 и др.; В. Н. Топоров, О числовых моделях в архаичных культурах (в печати).

ПРОБЛЕМЫ СТРУКТУРНОГО ОПИСАНИЯ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ

Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик, Д. М. Сегал

1

В своей «Морфологии сказки» В. Я. Пропп вскрыл единообразие волшебной сказки на сюжетном уровне в чисто синтагматическом плане. Он открыл инвариантность набора *функций* (поступков действующих лиц), линейную последовательность этих функций, а также набор ролей, известным образом распределенных между конкретными персонажами и соотношенных с функциями¹

Классическая работа В. Я. Проппа открыла пути для строгого построения полной модели волшебной сказки — как в плане синтеза, так и плане анализа. Дальнейшее углубление структурного изучения сказки (включая описание парадигматических отношений между функциями) требует рассмотрения других уровней, сопоставления с другими жанрами, выделения структурных разновидностей внутри волшебной сказки, и т. п.

Дополнительные связи между функциями, их единая природа — как синтаксическая, так, отчасти, и семантическая — обнаруживается при анализе более абстрактного *уровня больших синтагматических единств*. Такими синтагматическими единствами являются различные виды *испытаний* и приобретаемых героем в результате испытаний *сказочных ценностей*. Испытание — это синтагматическая категория именно сказки, но ритм потерь и приобретений объединяет волшебную сказку с мифом и с другими видами повествовательного фольклора. Аналогичную испытанием (по своей дистрибуции) ключевую роль играют в мифах космогонические и «культурные» деяния демиургов, в животных сказках — трюки зооморфных плутов (трик-стеров), в новеллистической сказке — особые категории испытаний, ведущие к разрешению индивидуальной драматизированной коллизии. Однако в этих общих рамках волшебная сказка выделяется структурно своими специфическими особенностями. Они сложились в процессе длительной жанровой эволюции, ход которой необходимо иметь в виду для их правильного понимания.

2

В архаическом повествовательном фольклоре господствует известный синкретизм: сказка еще окончательно не отделена от мифа, ее разновидности только начали дифференцироваться, значительное количество сказок сохранило отчетливые реликты мифа. Многие сюжеты прикреплены к популярным мифическим персонажам, ибо только такие персонажи обладают

¹ В. Я. Пропп, Морфология сказки, Л., 1928.

в глазах представителей родо-племенного общества необходимой свободой самодетельности. В сказках часто встречаются зачины, формализующие отнесение действия к мифическим временам первотворения, к тому времени «когда звери еще были людьми» (или, наоборот, люди — зверьми), и концовки этнологического характера. По мере трансформации мифа в сказку этот финальный этнолизм все больше отщесняется перипетиями основного сюжета и приобретает орнаментальный характер, но границы долго остаются весьма зыбкими. Терминология аборигенов обычно делит повествовательный фольклор на две большие группы, условно соотносимые с мифом и сказкой (*лыммыл* и *пыыл* — у чукчей, *адаох* и *малеск* у цимшиан, *хвенохо* и *хехо* у дагомейцев и т. п.) по принципу *сакральность/несакральность* и *строгая достоверность/нестрогая достоверность*. Однако можно назвать множество примеров десакрализованных мифов. Кроме того, согласно этим критериям вместе с мифами в одну группу попадают исторические предания. Интерпретация фольклорных произведений средой очень сильно колеблется от племени к племени, от одной группы населения к другой (эзотеричность и экзотеричность).

Но самое главное — это то, что, по-видимому, сказки очень часто в известной мере остаются мифами и функционально: они, например, одновременно объясняют возникновение каких-то черт рельефа, или повадок животных, или календарных циклов, санкционируют известные ритуалы и правила поведения, развлекают и восхищают слушателя благородными подвигами или хитрыми проделками своих героев. Подобное синкретическое сосуществование мифа и сказки, между прочим, обязывает нас, используя опыт К. Леви-Стросса и его школы, разработать методику комплексного изучения структуры мифа-сказки сразу в различных аспектах, в частности — в сочетании анализа повествовательных синтагматических механизмов и глубинной этнографической символической парадигматики. Задача эта очень сложна и не предлагается для решения в рамках данной статьи. Сейчас для нас важно другое — подчеркнуть отсутствие структурных различий между мифом и сказкой в рамках архаического фольклора. На отсутствие таких различий в фольклоре американских индейцев указывает и А. Дандес в своей монографии², а также Э. К. Кенгас и П. Маранда в работе «Структурные модели фольклора»³. А. Дандес прав в том, что миф и сказка у индейцев для нас могут быть различны только в зависимости от того, идет ли речь о потере (недостаче) и приобретении «коллективных» (в том числе космических огня, света, небесных светил, пресной воды, ритуалов) или «индивидуальных» ценностей⁴.

Становление классической сказки о животных (уже отделившейся от этнологических мифов, но еще не превратившейся в чисто аллегорическую нравоучительную басню) происходит в период разложения первобытной культуры, а формирование классической волшебной сказки — далеко за ее пределами. Классическая волшебная сказка (объект структурологического изучения В. Я. Проппа) полностью дифференцирована от мифа. Мифологическое мировоззрение здесь превратилось в форму сказки, в которой фантастические лица и предметы действуют в известной мере вместо героев, добывают утерянные сказочные ценности, восстанавливают нарушенную справедливость и т. д.

Очень существенно, что сказочная фантастика в основном уже оторвана от конкретных племенных верований (связь с сохранившимися суевериями осуществляется в быличках) и приобрела условно-поэтический характер. Со-

² A. Dundes, *The Morphology of North American Indian Folktales*. — «FF Communications», vol. LXXXI, № 195, Helsinki, 1964.

³ E. K. Kōngäs, P. Maranda, *Structural Models in Folklore*, — «Midwest Folklore», vol. 12, 1962, p. 113—192.

⁴ Этот принцип различения выдвигался и ранее в кн.: Е. М. Мелетинский, *Происхождение героического эпоса*, М., 1963.

ответственно и правила поведения героя в сказке определяются не магическими предписаниями, страхом перед различными духами-хозяевами, ритуальными и общеправовыми нормами, а, гораздо более отвлеченными социально-нравственными идеалами, и кроме того — довольно формальными моделями поведения, порой приобретающими характер своеобразных «правил игры». Этот момент, по-видимому, упустил из вида К. Леви-Стросс, обвинив В. Я. Проппа в формализме.

Только на основе потери сказочной фантастикой всякой этнографической конкретности возможна вполне сознательная установка на вымысел в развитой волшебной сказке. На вымысел как на главную особенность сказки смотрит Э. В. Померанцева и многие другие сказковеды. Установка на вымысел ярко проявляется в зачинах и концовках. Зачины обычно подчеркивают неопределенность времени и места действия (в противоположность мифам и первобытным сказкам), а концовки (часто с помощью применения категории невозможного) намекают на то, что сказка — это небылица. Структура и функция инципиальных и финальных формул волшебной сказки в недавнее время стала предметом интересных исследований крупнейшего румынского фольклориста М. Попа и молодого румынского ученого Н. Рошиану⁵. В классической волшебной сказке, в отличие от первобытной, особую специфическую роль играет семейная тема: в семейной оболочке выступают в значительной мере уже чисто социальные конфликты, проявляется характерная для сказки идеализация социально-обездоленного (отмечена еще А. Н. Веселовским; специально семейная социология волшебной сказки рассматривается в монографии Е. М. Мелетинского⁶). Семейные (социальные) мотивы часто выступают в качестве обрамления более архаического (мифологического) ядра сюжета.

Указанные особенности классической формы волшебной сказки являются необходимыми предпосылками для созревания ее структуры. Структура классической волшебной сказки, возникшая исторически, во многом отлична от структуры первобытного мифа и первобытной синкретической сказки. Эти различия становятся совершенно очевидными не только при анализе самого материала, но и при сопоставлении произведенных по единой методике морфологических описаний классической и архаической сказок в трудах В. Я. Проппа и А. Дандеса, хотя анализ здесь не выходит за рамки синхронии⁷. Мы не можем согласиться с А. Ж. Греймасом, который пытается распространить на миф несколько препарированную пропповскую модель сказки⁸. Первобытный миф-сказка представляет собой как бы своеобразную метаструктуру по отношению к классической волшебной сказке, а эта последняя обнаруживает наличие довольно жестких структурных ограничений, неизвестных первобытному фольклору. В первобытных мифах-сказках все синтагматические звенья достаточно обособлены и структурно равноценны. Действие может начаться как с потери, так и с приобретения. Весь ход повествования чаще завершается приобретением, но в принципе может кончиться и потерей. Между отдельными эпизодами нет иерархии. Различные мифические и сказочные объекты поисков и борьбы героев, как пра-

⁵ См. Mihai Pop, Die Funktion der Anfangs- und Schlußformeln im rumänischen Märchen, — «Volksüberlieferung» Festschrift. Prof. Kurt Rankes, Göttingen, 1968, S. 321—326; Николае Рошиану, Традиционные формулы сказки, М., 1967 (автореф. канд. дисс.).

⁶ См.: А. Н. Веселовский, Историческая поэтика, Л., 1940; Е. М. Мелетинский, Герой волшебной сказки, М., 1958.

⁷ В. Я. Пропп дал исторический, диахронический аспект проблемы уже в другой книге (В. Я. Пропп, Исторические корни волшебной сказки, Л., 1946).

⁸ А. J. Greimas, Elements pour une théorie de l'interprétation du récit mythique — «L'analyse structurale du récit» («Communications» 8), Seuil, Paris, 1966, p. 28—29.

вило, выступают в своей абсолютной ценности и не являются исключительно средством для приобретения других ценностей. В классической волшебной сказке отдельные звенья включены в иерархическую структуру, в которой одни испытания являются необходимой ступенью для других, одни сказочные ценности — лишь средством для добывания других. Действие большей частью начинается с беды (недостачи) и обязательно кончается избавлением от беды и приобретением некоторых ценностей. Типичный счастливый конец — женитьба на царевне и получение в придачу полцарства. Соответственно сказочная женитьба оказывается как бы высшей ценностью, а всякого рода чудесные предметы (не всегда, но большей частью) выступают лишь в качестве инструмента основного успеха. Эта особенность классической волшебной сказки отчетливо обнаруживается при сопоставлении со сходными сюжетами в архаических формах повествования. В синкретических мифах-сказках, как мы знаем, как раз наоборот — тема женитьбы была второстепенной, а добывание мифических (космических) и ритуальных объектов или приобретение духов-хранителей (предшественников сказочных помощников) выступали на первом плане. Например, в весьма архаическом древнескандинавском мифе (пересказанном Снорри Стурлусоном в так называемой «Младшей Эдде», нач. XIII в.) о похищении священного мёда мудрости и поэзии богом Одином (вероятно, прототипом был миф о добывании демиургом пресной воды), любовная связь Одина и хранительницы священного мёда Гуннлёд была только средством добраться до оберегаемых ею сосудов с мёдом. Гуннлёд дает своему возлюбленному выпить три глотка мёда, который он потом уносит и выплевывает в селении богов-асов. Так объясняется происхождение священного мёда. Даже в гораздо более близком к сказке мифе о возвращении похищенных великаном молодильных яблок⁹ и богини Идун асов явно в первую очередь интересуют яблоки, дарующие молодость. Известная сказка о живой воде и молодильных яблоках (АТ 551) очень близка по сюжету указанным мифам о священном мёде и молодильных яблоках, а также многочленным первобытным мифам о добывании пресной воды, всяких эликсиров и т. п. Она явно восходит к подобным сюжетам генетически. Но какова разница! В сказке герой должен похитить живую воду, не тронув ее хранительницы Царь-девицы. Из-за того что герой все же не удержался и позарился на ее красоту, конь задел струну на стене и вызвал погоню. Живая вода добыта не благодаря, но вопреки любовной связи с ее хранительницей. Да и само добывание живой воды оказывается только прелюдией к свадьбе с чудесной красавицей. В волшебно-героических сказках о змеборстве, о возвращении похищенных змеем царевен (АТ 300—303) все неизбежно ведет к свадьбе, тогда как в соответствующих архаических прообразах дело шло об очищении земли от хтонических чудовищ или о возвращении шаманом похищенных душ.

В сказках выдвижение на первый план брачной темы и цели, как видим, явно приводит к известному насилию над традиционными сюжетами. Так русская сказка о Морозке, одаривающем падчерицу, мотивирует отправку бедной девушки в лес выдачей замуж, Баба-яга пытается привлечь юношей своими невестами-дочерьми и т. п. Древнейший сказочно-мифический сюжет о чудесной жене, приносящей благополучие и покидающей мужа из-за нарушения табу, а впоследствии дающей тотемное начало новому роду (АТ 400), удержался в классической волшебной сказке за счет того, что главный интерес был перенесен на поиски исчезнувшей невесты и воссоединение с нею после ряда брачных испытаний, которым подвергает героя ее отец. Сказка эта, в отличие от большинства других, начинается не с потери, а с приобретения чудесной жены, но это первоначальное приобретение совершенно отодвинуто последующей потерей, и, кроме того, оно воспринимается по аналогии с другими сказками, как приобретение помощника, поскольку чудесная красавица в дальнейшем сама выступает в роли помощника при

⁹ Подробнее об этом см.: Е. М. Мелетинский, «Эдда» и ранние формы эпоса, М., 1968.

прохождении основных испытаний героем. Также и в сказках о приобретении, потере и возвращении диковинок (АТ 560 и последующие номера) делается акцент не на первоначальном добывании диковинок (как в мифе), а на их потере и новом обретении после испытаний. Кроме того, вместе с диковинками герой в конце концов получает и царевну.

3

Для классической волшебной сказки чрезвычайно характерно предварительное испытание героя, завершающееся получением помощника или чудесного средства, благодаря которым он с успехом выходит впоследствии из основного испытания. Открытие этого важнейшего звена в композиции волшебной сказки принадлежит В. Я. Проппу. Выделяя это звено как самостоятельное, В. Я. Пропп даже возражал против того, чтобы видеть здесь аналогию с другими испытаниями (*борьба—победа* и *задача—решение*).

Предварительное испытание и получение чудесного средства в классической волшебной сказке играет очень большую роль в частности потому, что герой волшебной сказки — персонаж уже совершенно не мифический и не обладает от природы магической силой. Правда, волшебная сказка знает героев чудесного происхождения, но само это чудесное происхождение — результат того, что родители героя добыли чудесное средство. Следует заметить, что герои чудесного происхождения, имеющие силу за счет благоволения духов-дарителей к их родителям (иногда после прохождения родителями некоторого испытания), сами редко подвергаются серьезным предварительным испытаниям, что только подтверждает наш тезис. Любопытно, что то же самое имеет место, когда даритель — родич. В архаическом фольклоре очень часто герой не имеет мифических предков, но проходит специальный искуc, своего рода посвящение, в результате которого он приобретает духа-помощника или магические силы. Возможно, что сказочное предварительное испытание генетически и связано с инициацией. Впрочем, ритуалы инициации были прообразом и для некоторых основных испытаний (особенно с решением трудных задач) и для целых сюжетов: например для сюжетов о группе мальчиков, попавших к людоеду (АТ 327). С другой стороны, некоторые мотивы предварительного испытания, возможно, восходят к простому акту принесения жертвы духу. Но нас в данном случае интересует не генезис сам по себе, а структурные различия между архаической синкретической мифологической сказкой и классической волшебной сказкой.

Прохождение посвящения давало герою раз и навсегда известную власть над духами, своего рода шаманское, колдовское могущество, которого сказочный герой обычно лишен. Выдержанное предварительное испытание дает в руки герою часто некий чудесный инструмент для решения одной конкретной трудной задачи. Сказка знает, правда, и универсальных помощников, но эти универсальные помощники уже совсем заменяют героя. Да и их деятельность тоже обычно ограничена определенными рамками — она, во всяком случае, прекращается после достижения конечной сказочной цели. Кроме того, предварительное испытание имеет характер не сурового ритуального искуcа, а проверки некоторых качеств героя или знания им довольно элементарных норм поведения. Герой должен проявить доброту, скромность, сообразительность, вежливость, а чаще всего — знание своеобразных правил игры, о чем мы уже упоминали выше и к чему еще вернемся впоследствии.

В предварительном испытании герой обнаруживает свои истинные качества и тем заслуживает получение чудесного средства, а в основном испытании он уже пользуется готовыми средствами, которые практически действуют за него. Однако именно такое действие с помощью чудесной силы и составляет главный подвиг, который является подвигом не из-за богатырского напряжения сил (как в эпосе), а благодаря достигнутому результату — ликвидации недостачи, избегания беды, добывания объекта поисков.

Специфической для волшебной сказки является двойная оппозиция предварительного и основного испытаний (отсутствующая или, во всяком случае, нерелевантная в архаическом фольклоре): средство противостоит цели, проверка правильности поведения — сказочному подвигу.

Основные испытания и достижения сказочной цели вырастают на pedestal предварительного испытания и добывания сказочного средства. Указанная оппозиция составляет основу структуры волшебной сказки на сюжетном уровне.

В сказке очень часто (хотя не всегда) имеется еще дополнительное испытание на идентификацию героя. Герой, совершивший подвиг и добывший главный сказочный объект, должен теперь доказать, что именно он его совершил, а не его старшие братья (сестры), спутники или другие лица, на то претендующие.

Сюда относятся такие мотивы, как демонстрация отрезанных языков змея истинным змеборцем (самозванец же показывает головы змея), как появление героя из подземного царства в день свадьбы спасенной царевны с соперником-самозванцем, как различные способы напоминания о себе померенной или забытой невестой, как примеривание хрустальных башмачков Золушке и ее сводным сестрам. В сферу дополнительного испытания входят и (при отсутствии самозванцев) поиски виноватого (т. е. соблазнителя хранительницы живой воды), и розыски героя, выдержавшего брачные испытания или спасшего царевну, а затем убежавшего или скрывшегося под личиной (золотоволосый юноша в колпаке, Иванушка-дурачок, завязавший тряпичей звезду на лбу, и т. п.).

Если в основном испытании дело часто идет о добывании сказочных ценностей из мифического иного мира, от чудесных существ и т. п., то в дополнительном — о своего рода распределении добытых или наличных ценностей внутри своей общины, в своем царстве или семье. Идентификация обычно непосредственно предшествует награде героя. В тех случаях, когда дополнительному испытанию предшествует вредительство ложных героев, получается особый второй тур повествования.

В сказках с семейными коллизиями основные и дополнительные испытания часто совпадают. При наличии всех трех членов дополнительное испытание находится в зависимости от основного, как основное от предварительного, т. е. сказка в целом предстает как некая трехступенчатая иерархическая композиционная структура. Разумеется, в рамках этой структуры встречаются повторения и особенно утроения отдельных ступеней, но суть от этого не меняется.

4

В символической записи будем передавать все испытания вариантами буквы E , а сказочные ценности L и соответственно их потери через \bar{L} . Для выделения предварительного испытания и его результата воспользуемся греческим алфавитом. Обозначим предварительное испытание через ε , основное через E , дополнительное через E' . Действия вредителя или даже самого героя (нарушение запрета, «поддача» на «подвохи»), ведущие к беде и к недостатку, могут быть условно интерпретированы как своего рода испытание с обратным знаком \bar{E} . Если мы соответственно обозначим потерю или недостачу как \bar{L} , чудесное средство, полученное от дарителя в результате предварительного испытания (чудесный предмет, помощник, совет) через λ , ликвидацию недостачи вследствие основного испытания — через L , конечную сказочную цель через L' то получим следующую формулу:

$$\bar{E}\bar{L} \quad \varepsilon\lambda \quad EL \quad \bar{E}'\bar{L}' \quad E'L'$$

где $E = f(\lambda)$, а $E' = f(L)$.

Таким образом волшебная сказка на наиболее абстрактном сюжетном уровне предстает как некая иерархическая структура бинарных блоков, в

которой последний блок (парный член) обязательно имеет положительный знак. Иерархизм состоит в том, что лишь блоки *eL* и *EL* всегда обязательно присутствуют в любой волшебной сказке, причем между ними имеется сюжетно значимое противопоставление. Предварительная же часть может быть значительно редуцирована и сведена до одного мотива. Дополнительное вредительство и дополнительное испытание в значительной мере факультативны.

Бинарная структура, открытая еще В. Я. Проппом, не навязывается сказке извне, а вытекает из самой природы жанра. Бинарность лежит как в основе больших синтагматических блоков (испытание — приобретение или потеря сказочных ценностей), так и любых поступков (действие — противодействие, стимул — реакция).

Поэтому все функции выступают парами в форме *AB*, *ab*, *aβ*, $\bar{L}L$.

Выделение указанных бинарных блоков (больших синтагматических единиц) открывает путь для решения тех задач синтеза, которые имел в виду К. Леви-Стросс в своей рецензии на «Морфологию сказки» В. Я. Проппа¹⁰. К. Леви-Стросс предлагает открыть за относительным разнообразием функций большее постоянство, представив одни функции как результат трансформации других (объединить инициальную и финальную серии функций, *bitau* с *трудной задачей*, *вредителя* с *самозванцем* и т. п.), заменить последовательность функций схемой операций типа Булевой алгебры. Очень интересная попытка такого рода была сделана и последователем К. Леви-Стросса — А. Ж. Греймасом¹¹. Он также выделяет в синтагматике волшебной сказки серию испытаний, но не считает испытание синтагматическим блоком, специфичным именно для сказки.

А. Ж. Греймас противопоставляет две синтагматические серии функций — инициальную негативную, выражающую вредоносное отчуждение (нарушение договора) и финальную позитивную, которая знаменует реинтеграцию, восстановление ценностей и закона. Негативная серия включает, по А. Ж. Греймасу, такие пропповские парные функции как *выведывание—выдача*, *подвох—пособничество* и *вредительство—недостача*. *Метка—узнавание* из позитивной серии, по его мнению, коррелирует с *выведыванием—выдачей* как вид сообщения, *обличение—трансфигурация* противостоит *подвоху—пособничеству* как обнаружение силы героя. Кроме того, и получение волшебного средства противостоит лишению героя героической энергии, выраженному функцией *пособничества*. *Вредительству* соответствует в позитиве *наказание вредителя*, но *недостача* преодолевается не только ее прямой *ликвидацией*, но также *свадьбой*, компенсирующей героя.

Однако предлагаемые А. Ж. Греймасом корреляции вызывают возражения. Можно ли, например, в *пособничестве героя вводителю* видеть пару к *получению волшебного средства*? Первое относится к сфере поведения героя, а второе — к актам получения сказочных ценностей. Натянутым нам кажется и сопоставление *подвоха—пособничества* с *обличением—трансфигурацией*. Как раз между отдельными функциями инициальной и финальной серии явно нет конкретных соответствий, есть только общий контраст между атмосферой несчастья в начале и благополучия в конце. Кроме того, обе эти серии могут почти полностью отсутствовать, поскольку сказка иногда начинается сразу с *вредительства* или *недостачи* (не случайно В. Я. Пропп выделил некоторые функции в предварительную часть) и кончается основным испытанием, т. е. тем, что В. Я. Пропп называет *борьба—победа* или *задача—решение*.

¹⁰ C. Lévi-Strauss, La structure et la forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp, — «Cahiers de l'institut de science économique appliquée», série M, № 7, mars, 1960, p. 1—36.

¹¹ A. J. Greimas, Sémantique structurale. Recherche de méthode, Paris, 1966.

Дополнительное испытание, как мы знаем (и соответственно функции вроде *обличения*, *трансфигурации*, *наказания антагониста*), составляют возможный второй ход волшебной сказки. Таким образом, концепция А. Ж. Греймаса в значительной мере строится на необязательных элементах сказки и потому недостаточно фундаментальна. Для него очень важна оппозиция между *свадьбой* и *нарушением запрета*, которую он трактует как *нарушение* и *восстановление договора*. Но *нарушение запрета* — это опять-таки необязательная функция из предварительной части, а *вторжение антагониста*, конечно, можно трактовать как нарушение некоего гармонического миропорядка, но не общественного договора.

Пропповские функции, по нашему мнению, не связаны в столь жесткую семантическую систему, как это представляется А. Ж. Греймасу, но они легко группируются по указанным выше бинарным блокам. В. Я. Пропп сам обратил внимание на дистрибутивную тождественность *борьбы—победы* (*БП*) и *задачи—решения* (*ЗР*). Эти две функции несомненно являются алломорфами основного испытания, представляя собой богатырский и чисто сказочный варианты. Обозначим их в наших целях другими символами, а именно A_1B_1 и A_2B_2 . Но также и чудесное перемещение к цели, и магическое бегство, строго различно дистрибутивно (до и после борьбы) и прямо противоположные по направлению и смыслу, суть динамические, присоединительные элементы основного испытания. Обозначим их как ab и соответственно \overline{ab} . Такая форма записи ясно подчеркивает оппозицию между этими двумя элементами. Для того чтобы герой мог добраться до места, где находится объект его поисков, он должен прибегнуть к волшебной помощи (λ) — например, воспользоваться крылатым конем. Точно также обстоит дело и с собственно магическим бегством, выражающимся в бросании чудесных предметов, превращающихся в препятствия. Аналогично и возвращение героя верхом на орле, которого приходится под конец кормить собственным мясом. Этот мотив типичен для второго тура повествования — для дополнительного испытания. В ряде сказок испытание даже ограничивается этими чудесными перемещениями, обходясь без борьбы и выполнения трудных задач.

Претензии самозванца и опознание истинного героя (включая сюда пропповские функции *узнавания героя* и *обличения ложного героя*, которые практически трудно дифференцировать) составляют ядро дополнительного испытания, которое можно условно обозначить как $A'B'$. Выше нами было указано, что в сферу дополнительного испытания может входить и чудесное возвращение героя из нижнего мира, аналогичное магическому бегству (\overline{ab}). По существу, убегание «скромного» героя или скрывание его под личиной и поиски виноватого — это негативный вариант дополнительного испытания. Учитывая многовалентность, синкретизм функции¹², можно сказать, что убегание или прятанье под личиной героя одновременно функционально соответствует (как негатив позитиву) и самозванству ложного героя, и насильственному удалению (заколдованию) героя его соперниками. Самозванство ложного героя и «скромность» настоящего изредка сосуществуют вместе, но это не типично, поскольку нарушает некоторые принципы сказочного баланса (см. об этом ниже).

Таким образом, этот акт героя может быть интерпретирован как элемент самого дополнительного испытания, как $-A'$, и как одно из действий, создающих недостачу, предшествующую дополнительному испытанию (E'). Если первоначальное вредительство, создающее исходную недостачу обозначим через W , а вредительство со стороны соперников перед дополнительным испытанием через W' то самоустранение героя может трактоваться как $--W'$. Такого рода бегство героя вместе с тем можно трактовать и как

¹² См. замечания В. Я. Проппа об «ассимиляции» (В. Я. Пропп, Морфология сказки, стр. 74—78).

обращенную форму магического бегства ($-\overline{ab}$ минус на минус дает плюс!). Учитывая все же, что с магическим бегством сопоставимо только убежание героя, но не его маскировка, и что эта функция может в принципе сосуществовать с претензиями самозванства, а в отношении строгой дополнителности она находится только с насильственным устранением героя, целесообразно выбрать интерпретацию в смысле $-W'$. Бегство и маскировку можно соответственно обозначить как $-W_1'$ и $-W_2'$.

Прежде чем обратиться к другим функциям, предшествующим в ходе синтагматического развертывания сюжета основному и дополнительному испытанию, необходимо напомнить то, что говорилось выше о двух категориях поступков героев, о противоположности подвигов и обычных правильных поступков, точнее — поступков по правилам. Напомним, что подвиги специфичны для основного испытания, а проверка правильного поведения — для предварительного. Дополнительное испытание в этом плане не дает четкой картины. В дополнительном испытании представлены и подвиги, и специфические проявления поведения героя, и своеобразная игра превратностей и счастливых обстоятельств — стихия, в принципе более подходящая для авантурной и новеллистической сказки. Дополнительное испытание сходно с предварительным в том смысле, что в нем присутствует момент контроля, проверки, но не свойств героя, а авторства, подвига.

Выше был уже отмечен парадокс: личность героя гораздо отчетливее манифестируется не в подвигах (поскольку там главными свершителями являются волшебные силы), а в типе поведения. В правильном поведении всегда проявляется добрая воля героя (и злая воля ложного героя).

Деление на две категории поступков, соответствующее в известной мере оппозиции предварительного и основного испытания, представляется чрезвычайно важной характеристикой классической волшебной сказки. Система поведения сказочного героя является некоей идеальной нормой для всех персонажей сказки, но герой реализует ее наиболее последовательно именно потому, что он герой. Соответственно ложный герой всегда нарушает эти правила.

Поведение сказочного героя не обусловлено системой конкретных верований и ритуалов, не мотивировано этнографически, как это имеет место в мифе и архаических сказках. В нем сказываются некоторые общие патриархальные идеалы и отвлеченные моральные принципы, но еще в гораздо большей мере — то, о чем мы уже неоднократно упоминали — достаточно формализованные правила игры. В сказке имеются только реликты верований. Разумеется, хождение Иванушки на могилу отца есть исполнение культа предков, да еще младшим сыном — хранителем очага (отсюда, может быть, в конечном счете — запечник). Однако в сказке этнография подобного мотива почти стерлась, и дело сводится к выполнению просьбы отца.

Этические нормы и «формальные» правила, основанные на принципе стимул — реакция, действие — противодействие, составляют как бы два уровня. Первый уровень реализуется в рамках второго, т. е. добрый поступок (например, освобождение зверя из капкана, вежливый ответ встреченному на дороге старичку) и скромный поступок (выбор невзрачного дара) одновременно являются формальным удовлетворением просьбы и правильной реакцией на предложение выбора.

5

В отличие от подвигов, анализ которых ведет нас в мир разнообразных конкретных сказочных мотивов, правила поведения, структура сказочного поступка составляют цельную и достаточно обобщенную семантическую систему, в которой функции обнаруживают дополнительные логические отношения, независимые от их синтагматических связей. Отметим, что поведение по правилам ведет не только к успеху в предварительном испытании, но и к беде, поскольку всякий стимул влечет за собой определенную реакцию: герой

обязан принять вызов, ответить на вопрос, выполнить просьбу — даже если это исходит не только от нейтрально-благожелательного дарителя, но и от явно враждебного и коварного вредителя. Известный формализм системы поведения подтверждается необходимостью нарушения запрета (обращенная форма понуждения к действию). И никаких договорных отношений (в смысле А. Ж. Греймаса) здесь поэтому искать нельзя.

Обозначим парные функции, относящиеся к правилам поведения, греческими буквами $\alpha\beta$, в отличие от латинских AB , ab , относящихся к подвигам. Знаком отрицания над буквой укажем на негативную форму (испытание не дарителем, а вредителем), индексами m и i разграничим материальное действие и словесную информацию (табл. I).

Т а б л и ц а I

$\alpha_1\beta_1^m$ — предписание — — исполнение	$\overline{\alpha_1\beta_1^m}$ — подвох — — пособничество
$\alpha_1\beta_1^i$ — вопрос — — ответ	$\overline{\alpha_1\beta_1^i}$ — выведывание—выдача
$\alpha_2\beta_2$ — вызов—согласие	
$\alpha_3\beta_3$ — предложение выбора—выбор невзрачного	
$\overline{\alpha\beta}$ — запрет—нарушение запрета	

Выбор символов подчеркивает, что нарушение запрета ведет к действию, так же как исполнение предписания, и что в этих двух парах функций различаются именно первые, а не вторые семические элементы.

Подвох—пособничество и *выведывание—выдача*, исходящие от антагониста (вредителя) противостоят *предписанию—исполнению* и *вопросу—ответу*, исходящему чаще всего от дарителя. Тот же принцип стимула и реакции здесь представлен в прямой и обращенной (обманной) форме. Предлагая ввести функции *предписание—исполнение* и *вопрос—ответ*, мы естественным путем расчленяем пропповскую «первую функцию дарителя» по признакам действия — слово, по которым расчленены фактически в соответствующих рубриках В. Я. Проппа действия вредителя. *Вызов—согласие* является лишь разновидностью *предписания—исполнения*. Вызов можно было бы расчленить на 1) вызов отправителя, т. е. приказ отца детям искать лекарство, призыв царя участвовать в брачных испытаниях или бороться со змеем, и 2) вызов вредителя на бой, на решение трудных задач.

Второй случай можно было бы условно представить как $\alpha_2\beta_2$. Впрочем, в этом нет необходимости, поскольку практически вызов вредителя ассимилируется с первым элементом основного испытания — нападением или заданием задачи (А), и большей частью о вызове как таковом не упоминается.

Введенная нами рубрика $\alpha_3\beta_3$ (*предложение выбора—правильный выбор*) предусматривает несколько более сложный механизм действия, чем *предписание—исполнение* во всех его разновидностях и даже *запрет—нарушение*. Но эту сложность не следует преувеличивать, поскольку элемент выбора теоретически присутствует всюду, раз можно выполнить или нарушить предписание, совет или запрет, а то, что герою на выбор обычно предлагают три предмета — это чистая условность, связанная с принципом трюичности. В действительности золотая и серебряная шкатулка вместе взятые противостоят медной так же, как большое количество красивых коней одному уродливому и т. д. Решение (выбор худшего) столь же однозначно, как исполнение предписания и нарушение запрета. Здесь, однако, поступок имеет некоторую моральную окраску, он характеризует скромность героя, так же как выполнение просьбы птицы об освобождении указывает на доброту героя.

Правилом является выполнение всякой просьбы, в том числе и ведущей к подвоху и приносящей разнообразное зло. Этический критерий, таким образом, как уже указывалось выше, не является исходным, а осуществляется в рамках более широкой формальной системы. Структура поступка героя всегда имеет вид $a\bar{\beta}$ (и соответственно на уровне подвигов AB) или $\bar{a}\bar{\beta}$. Положительным должен быть второй элемент, соответствующий реакции, поступку героя. Поступок ложного героя всегда имеет вид $a\bar{\beta}$ (и затем $\bar{A}\bar{B}$). По второму элементу ($\bar{\beta}$) противопоставлены герой и ложный герой, по первому элементу (a) можно различить предварительное испытание ($a\bar{\beta}$) и «отрицательное» испытание, ведущее к беде ($\bar{a}\bar{\beta}$, $\bar{a}\bar{\beta}$). Описанная семантическая система, как выше уже указывалось, независима от синтагматической последовательности функций и дает определенную характеристику сказки вне всякой композиции. Вместе с тем, как видим, все эти функции определенным образом локализируются в рамках больших синтагматических блоков. Что касается потерь и приобретений, то кроме чисто функционального и сугубо синтагматического деления на L (ликвидация недостачи), L' (конечная награда герою), λ (чудесное средство) и соответственно \bar{L} , \bar{L}' можно, не переходя еще к мотивам, выделить три вида недостачи: \bar{L}_1 потеря человека — почти всегда потенциального брачного партнера для героя (царевны); \bar{L}_2 потеря предмета, обычно чудесного; \bar{L}_3 попытка извести, уничтожить самого героя.

Синтезирующая модель сказки может быть описана в виде матрицы из десяти колонок $E\bar{L}\varepsilon\lambda E\bar{L}'E'L'$ (или только четырех, если нет дополнительного испытания или если мы хотим ограничиться амплитудой от потери к приобретению), в которых $\bar{E} = \bar{a}\bar{\beta}$, $\bar{a}\bar{\beta}$, W ; $\varepsilon = a\bar{\beta}$; $E = ab$, AB , $\bar{a}\bar{\beta}$; $\bar{E}' = W_1' \vee -W_1'$; $E' = \bar{a}\bar{\beta}' A'B'$. В схеме не показаны перемещения и превращения — в тех случаях, когда они не являются формой испытаний.

Наша схема (как, впрочем, и исходная схема В. Я. Проппа и ее модификация А. Ж. Греймасом) упрощена. Она не учитывает возможности некоторых перестановок. Например, спорадически предварительное испытание предшествует вредительству и недостаче и даже приобретение — первой недостаче: сказки о чудесной жене (муже) и чудесных предметах (АТ 400, 425, 460—470 и др.). Иногда предварительное испытание разворачивается как миниатюрный цикл потери — приобретения: волшебный вор расхищает поле и т. п., но тут же сторицею отдаривает героя чудесными предметами или сам становится его помощником.

Кроме того, все функции описывают ход событий односторонне — с точки зрения героя. Для этого есть известные принципиальные основания, так как сказки в отличие от мифа — сугубо «героцентричны». Все же все действия здесь в каждом отдельном эпизоде происходят между двумя лицами. В этом смысле заслуживает внимания попытка К. Бремона рассматривать (не специально в волшебной сказке, а в самой общей повествовательной форме) полифункционально каждое действие с точки зрения различных участников, а также все возможные ходы, вытекающие из одного действия¹³. Конечно, повторяем, в волшебной сказке определенный жанровый фильтр отбрасывает многие ходы и оценивает все развитие действия с точки зрения героя. Так что наша схема дает представление о структуре сказки на метасюжетном уровне в достаточном приближении к действительности.

Нужно, однако, сделать и еще одну оговорку. Сказка часто начинается с некоей экспозиции, в которой речь идет не о действиях, а об адекватных им состояниях. Никто не расхищает поле семьи героя, никто не похищает

¹³ С. Bremond, *Le logique des possibles narratifs*, — «Communications», № 8, 1996, p. 60—76.

его мать, невесту и т. п., не изгоняет его из дому. Но сообщается о его бедности, одиночестве, голодной жизни, о дурном обращении мачехи с падчерицей. Мачеха может и не совершать конкретных действий, чтобы извести падчерицу, но она создает для падчерицы тяжелые условия жизни. Эти статические описания в какой-то мере функционально подкрепляют соответствующие действия или даже их заменяют, в чем сказывается специфический эстетический баланс сказки. Исходное неблагоприятное состояние героя подлежит компенсации волшебными силами так же, как и конкретное вредительство, влекущее беду и потерю. При синтагматическом анализе сказочного сюжета следует учитывать и эти состояния, функционально эквивалентные некоторым начальным действиям. Их можно условно обозначать с помощью скобок как (\bar{L}_0) .

Наконец, надо учесть и повторяемость эпизодов по закону тричности.

6

В. Я. Пропп, ставивший своей целью определить жанровые инварианты волшебной сказки, ограничился в своем исследовании уровнем метасюжета. Но в соответствии с задачами углубленного анализа сказки может быть построена и анализирующая модель, различающая по некоторым признакам структурные типы волшебных сказок. Возможность выделения некоторых алломорф метасюжета допускается самим В. Я. Проппом, хотя в принципе он исходит из «непрерывного спектра» сюжетов. Так, В. Я. Пропп отметил альтернативность сказок с *борьбой—победой* и *задачей—решением* (в принятых нами символах $A_1B_1 \vee A_2B_2$), а также в зависимости от того, предшествует ли недостатке вредительство. В. Я. Пропп эти различные случаи обозначал как A и a . В наших символах надо говорить о различии $W\bar{L}$ и L .

Исходя из этих альтернатив, можно отграничить некоторые родственные между собой сюжетные типы — группу сюжетов АТ 300—303 от 550—551 (в первом случае $W\bar{L}$ и A_1B_1 , во втором \bar{L} и A_2B_2), группу 311, 312, 327 и т. п. (A_1B_1) от 480, 510, 511 (A_2B_2).

Альтернатива $W\bar{L} \vee L$, казалось, имеет очень глубокий смысл. Дело идет о разделении сказок с преодолением начальной беды и сказок с поисками желанных объектов. Однако беда может придти и по вине самого героя. Поэтому нужно учесть и случаи, когда *недостаче* предшествует *нарушение запрета* ($a\bar{\beta}\bar{L}$). Тем не менее во включении этой группы функций нет достаточной четкости. Она очень характерна для сказок о чудесных женах (мужьях) и чудесных предметах (АТ 400, 425, 460 и т. п.), но и здесь в отдельных вариантах нарушение запрета заменяется вредительством или совмещается с ним. Кроме того, нарушение запрета как причина беды встречается и в других сюжетных типах, часто в самых неожиданных комбинациях.

Выше мы указывали на целесообразность выделения трех алломорф для недостатка: \bar{L}_1 (брачного партнера), \bar{L}_2 (чудесного предмета) и \bar{L}_3 (ущерб самому герою). Альтернатива $\bar{L}_1 \vee \bar{L}_2$ соответствует еще более четкому разделению групп 300—303 и 550—551, чем альтернатива $A_1B_1 \vee A_2B_2$. По этому же принципу также отделяются во многом сходные сказки о чудесных супругах и о чудесных предметах. L_3 характеризует сказки о невинно-гонимых и жертвах колдунов, Бабы-яги и т. п. (АТ 327, 480, 510 и др.).

Однако эта классификация недостатка по трем рубрикам хотя полезна, но не является логически строгой. За этим стоят в сущности две оппозиции совершенно различного свойства. \bar{L}_1 противопоставит \bar{L}_2 как две основные формы сказочного объекта — женщина и чудесный предмет. Первоначально имелась в виду несомненно борьба за женщин, но затем по аналогии воз-

никли сказки о невинно-гонимых девушках, награждаемых почетным браком с царевичем. Что касается \bar{L}_3 , то этот вид недостачи противостоит в равной мере и в том же смысле \bar{L}_1 и \bar{L}_2 , указывая на отсутствие независимого от героя сказочного объекта, за который идет борьба.

Обозначим указанную оппозицию как $O \vee \bar{O}$ (наличие или отсутствие независимого от героя объекта борьбы). Тогда брачного партнера и чудесный предмет естественно обозначить просто как O_1 и O_2 . Речь идет об основном объекте борьбы в рамках ликвидации недостачи. Появление же в конце сказки царевны-невесты, если она не была объектом такой борьбы ранее, не мешает связывать данную сказку с элементом O . Оппозиция $O \vee \bar{O}$ указывает направление вредительства и поисков. Она четко противопоставляет сказки, в которых герой — спаситель, искатель, или наоборот — жертва, изгнанник.

В указанной оппозиции, однако, имеется некоторая неполнота. Герой может бороться за определенный объект для себя лично (S) или добывать его для царя, отца, семьи, своей общины (\bar{S}). Оппозиция $S \vee \bar{S}$ противопоставляет типичным волшебным сказкам сказки героического, отчасти мифологического характера (где герой часто бывает чудесного происхождения и силы, а основное испытание иногда приобретает характер героической борьбы). С помощью указанных параметров (O, \bar{S}) выделяются основные, фундаментальные группы сюжетов: волшебно-героические сказки ($O\bar{S}$), сказки о гонимых и преследуемых героях (OS), сказки об искателях своего счастья (OS). Первая и третья группы ($O\bar{S}, OS$), далее делятся на подгруппы с помощью альтернативы $O_1 \vee O_2$ (что тождественно \bar{L}_1 и \bar{L}_2). Так с абсолютной четкостью отделяются, как уже отмечалось, героические сказки змееборческого типа от героических сказок типа quest. Указанные ранее критерии ($W\bar{L} \vee \bar{L}, A_1B_1 \vee A_2B_2$) могут служить дополнительным и, в сущности избыточным, средством характеристики этого разделения. Таким же образом оппозиция $O_1 \vee O_2$ противопоставляет сказки о чудесных женах и чудесных предметах; правда, она не дает еще возможности отделить сказки о чудесных женах (мужьях) от прочих сказок со свадебными испытаниями.

Сказки о гонимых и преследуемых героях (OS), естественно, не могут быть разделены по видам объектов, так как борьба идет за самого героя. Эта группа, однако, может быть разделена с помощью новой оппозиции $F \vee \bar{F}$. Символом F обозначаем семейный характер основной коллизии. Таким образом выделяются сказки о героях, гонимых мачехой, старшими братьями и т. п. в отличие от архаических сказок типа «дети у людоеда».

Наконец, все полученные таким образом подгруппы делятся еще на два варианта оппозиций мифического и немифического места основного испытания. Эта оппозиция ($M \vee \bar{M}$) выявляет сказки с отчетливо мифологической окраской враждебного героя демонического мира. Так, например, различаются сказки о семейно-гонимых (о падчерице), отданных во власть лесного демона, и сказки о семейно-гонимых без мифических элементов. В сущности первый тип можно трактовать как соединение сюжетов о невинно-гонимых с сюжетами типа «дети у людоеда». С помощью этой оппозиции как раз различаются сказки о чудесных женах и сказки о свадебных испытаниях. Собственно свадебные испытания имеют место в обоих случаях, но они происходят теперь не в далеком «тотемическом» царстве, куда герой отправлялся за исчезнувшей невестой, и не у «Морского царя», а при сказочном царском дворе.

Суммируем результаты классификации сюжетных типов с помощью оппозиций: $O \vee \bar{O}$; $S \vee \bar{S}$; $F \vee \bar{F}$; $M \vee \bar{M}$; $O_1 \vee O_2$.

1. $O_1\bar{S}\bar{F}\bar{M}$ — героические сказки змеборческого типа (300—301) по системе АТ)
 $O_2\bar{S}\bar{F}\bar{M}$ — героические сказки типа quest (550—551)
2. $\bar{O}\bar{S}\bar{F}\bar{M}$ — архаические сказки типа «дети у людоеда» (311, 312, 314, 327)
 $\bar{O}S\bar{F}\bar{M}$ — сказки о семейно-гонимых, отданных во власть лесным демонам (480, 709)
 $\bar{O}S\bar{F}\bar{M}$ — сказки о семейно-гонимых без мифических элементов (510, 511)
3. $O_1\bar{S}\bar{F}\bar{M}$ — сказки о чудесных супругах (400, 425 и др.).
 $O_2\bar{S}\bar{F}\bar{M}$ — сказки о чудесных предметах (560, 563, 566, 569, 736)
4. $O_1\bar{S}\bar{F}\bar{M}$ — сказки о свадебных испытаниях (530, 570, 575, 577, 580, 610, 621, 675)
5. $O_1\bar{S}\bar{F}\bar{M}$ — 408, 653
 $O_2\bar{S}\bar{F}\bar{M}$ — 665.

Таким образом пролагается путь к формализации определения типа сказочного сюжета и к более строгой рациональной классификации сюжетов. Пользуясь этой классификацией, надо иметь в виду, что во многих сказках имеются вторые ходы, формула которых большей частью находится к формуле первого хода (к основному сюжету) в отношении дополнительности.

Например, в русском материале героические сказки $\bar{O}\bar{S}\bar{F}\bar{M}$ имеют второй ход с дополнительным испытанием на идентификацию типа $\bar{O}\bar{S}\bar{F}\bar{M}$ (попытка старших братьев или спутников извести героя, присвоить себе его подвиги и их результат) — т. е. типа сказок о невинно-гонимых.

Характерно, что доминирующие структурные признаки, по которым произведена эта классификация, в большей степени относятся к началу или, во всяком случае, к первой половине сказочного текста. Рассматривая с этой точки зрения сказочный сюжет, следует отметить еще одну любопытную черту — «конусообразность» построения, согласно которой сказки обнаруживают тем большее сходство, чем ближе к финалу. Конечная цель одинакова для всех волшебных сказок, близки по сути дела и пути ее достижения (основное испытание), сравнительно мало отличаются вторые ходы двухходовых сказок. Наибольшее же количество вариантов обнаруживается для инициальных частей сюжетной структуры — группа элементов, связанная с исходной недостатчей и предварительным испытанием.

Дальнейший шаг должен состоять в возвращении к изучению мотивов, но уже с позиций, достигнутых с помощью структурного анализа, памятуя о том, что распределение мотивов в сюжете структурно и происходит практически по приведенной выше формуле синтагматической последовательности. Но если сама эта формула представляет собой особый механизм для синтеза сказок, то мотив — это кардинальная единица анализа.

Доминирующий же в сюжете мотив практически часто выступает в сюжете как различительный признак, более или менее однозначно отделяющий одну сказку от другой (это подтверждается анализом указателей традиционных сюжетов и мотивов), как междууровневая единица различения.

7

До сих пор и в синтезе и в анализе исследование велось на сюжетном уровне. Но те оппозиции, которые нам удалось использовать для классификации сюжетов, сами находятся на другом уровне и указывают глубинную семантическую подпочву сюжетосложения. Однако оппозиции

$O \vee \bar{O}$, $S \vee \bar{S}$, $F \vee \bar{F}$, $M \vee \bar{M}$ не дают нам характеристики сказочной модели мира, системы сказочных представлений. Они скорей имеют скрытую диа-

хроническую основу в том смысле, что движение $O \rightarrow \bar{O}$, $M \rightarrow \bar{M}$, $\bar{F} \rightarrow F$, $\bar{S} \rightarrow S$ во многом соответствует общей линии развития от мифа к сказке: демифологизация основной коллизии и выдвигание на первый план семейного начала, сужение коллективизма и развитие интереса к личной судьбе и компенсации социально-обездоленного.

Подлинное изучение семантики волшебной сказки только начинается. Цель семантического описания сводится к тому, чтобы обнаружить смысловые инварианты в разнообразных действиях многочисленных персонажей сказки. Функциональный синтагматический анализ также занят редукцией сказочных действий до небольшого числа инвариантов. Различие состоит в том, что в случае функционального анализа эта редукция осуществляется исключительно под углом зрения сюжетных механизмов, в то время как семантический анализ предполагает соотнесение элементов сказки с некоторой дедуктивной системой семантических различительных признаков, выделяемых на основании исследования сказки как целостного мира. Это исследование предполагает рассмотрение сказочных событий, персонажей и объектов как манифестацию определенной сказочной мифологии.

В рамках настоящей статьи авторы не ставили себе целью детальное семантическое описание сказочной мифологии. Это задача более подробного исследования. Здесь же мы рассмотрим строение системы семантических различительных признаков в парадигматике, приведем некоторые соображения относительно взаимоотношения между этими признаками в синтагматике; наконец сюда же вплотную примыкает семантический анализ системы сказочных *dramatis personae*. Что же касается описания других, не затронутых в настоящей статье сфер сказочной мифологии (анализ семантического содержания реалий и объектов в сказке), то эта работа еще впереди. Отметим, впрочем, что динамический, активный характер сказочного мира, устремленного на развитие судьбы героя, естественным образом подсказывает прежде всего обратиться к семантике коллизий. С этим связан тот факт, что набор семантических различительных признаков, вводимый в настоящем разделе, ориентирован, в основном, на описание семантики коллизий, связанных с героем, и менее связан с характеристикой предметного мира сказки.

В работах К. Леви-Стросса¹⁴ Вяч. Вс. Иванова и В. Н. Топорова¹⁵, А. Ж. Греймаса¹⁶ семантический анализ ориентирован как раз на выявление специфики статической мифологической парадигматики. Одним из достижений этого анализа является показ того, что смысл мифа не сводим к смыслу, извлекаемому из простого соположения событий, о которых повествуется в мифе. Смысл мифа обладает относительной (в известных пределах) свободой от конкретного сюжета повествования. Недаром в мифологическом творчестве различных народов центральное место занимает не отдельное, замкнутое в себе повествование с законченным сюжетом, а более мелкое образование — эпизод. Первоначально отдельные эпизоды, объединяясь в некоторое целое, дают текст, организованный в сюжетном отношении довольно слабо и чисто формально. Тем не менее подобное объединение (в котором отдельные блоки могут даже меняться местами) всегда представляет собою уже внесобытийную смысловую структуру (ср. цикл о

¹⁴ C. Lévi Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, 1958; C. Lévi Strauss, *Les mythologiques*, I—III, Plon, Paris, 1964—1968.

¹⁵ Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров, К реконструкции праславянского текста, — «Славянское языкознание» (V Международный съезд славистов. Доклады советской делегации), М., 1963, стр. 88—158; Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров, *Славянские языковые моделирующие семиотические системы*, М., 1965.

¹⁶ A. J. Greimas, *La discription de la signification et la mythologie comparée*, — *L'homme*, t. 3, № 3, Paris, 1963, p. 51—66.

Вороне у североамериканских индейцев и палеознаатов). В рамках этой структуры сюжетно-хронологическая последовательность организуется в мифе гораздо более свободно.

В трудах указанных авторов обосновывается возможность описания семантики мифа при помощи набора бинарных различительных признаков. Указывается, что генетически подобный набор восходит к глобальной классификационной системе, основывавшейся на дуальном принципе и характеризовавшей способ описания мира у первобытных народов. Различные народы могли избирать в качестве противоположных членов оппозиции самые разнообразные признаки (ср. различные цветочные и пространственные оппозиции в мифологии), однако общий набор, по-видимому, был неизменным. Признаки описывали весь окружающий мир в самых разнообразных кодах, включавших, разумеется, все пять органов чувств — задача редукции разнообразных явлений до небольшого числа противопоставлений выполнялась таким образом, что один и тот же объект мог быть описан при помощи различных семиотических кодов. Так возникало важнейшее для первобытной мифологии ощущение изначального и глобального единства мира. Естественно, что набор подобных признаков включал в себя в качестве основных координат оппозиции, характеризующие своеобразную мифологическую «физику» и «механику»: *сухое / влажное, сырое / вареное, свежее / гнилое, верхнее / нижнее, твердое / мягкое* и т. п. Наличие этих противопоставлений в парадигматике тесно связано с этиологизмом в самой структуре текста.

В классической русской волшебной сказке с ее актуальной жанровой условностью основные семантические противопоставления, как только что указывалось, в основном привязаны к сюжетным, событийным коллизиям. Разумеется, и здесь можно обнаружить (особенно в реликтовых сюжетах типа АТ 300—301, 550—551 и др.) глобальные представления, подобные мифическим. При этом, однако, набор основных смысловых противопоставлений отличается от мифических; кроме того для сказки, в отличие от мифа, характерна определенная направленность семантической динамики.

Сказка направлена не на изображение и объяснение состояния мира и его изменений в результате деятельности героя, а на показ состояния героя и изменения этого состояния в результате успешного преодоления им бед, несчастий и препятствий. Волшебная сказка поэтому, во-первых, оперирует прежде всего теми оппозициями, которые существенны для характеристики взаимодействия героя с его антагонистами, во-вторых же, она трактует сами оппозиции гораздо более субъективно, чем миф. В сказке, в отличие от мифа, семантические оппозиции задаются не как всеобщие координаты-классификаторы, а как ценностные индикаторы движения от отрицательного состояния к положительному. В мифе противоположные члены оппозиции характеризуются их корреляцией с другими мифологическими оппозициями, задаваемыми альтернативными кодами (например, *женское* эквивалентно *сырому, левому, нижнему, нечетному* и т. п.). В сказке же каждому члену противопоставления приписывается постоянная положительная или отрицательная оценка (часто этического порядка): «наше царство» характеризуется как положительное, а «чужое царство», откуда прилетает змей, — как отрицательное¹⁷

Минимальное значение в сказке имеют вышеуказанные «физические» и «механические» смысловые противопоставления, широко представленные в мифах.

¹⁷ Достаточно вспомнить хотя бы некоторые из многочисленных мифов о взаимоотношениях людей со сверхъестественными существами, чтобы увидеть, что в них сверхъестественное часто может получать положительную (и в этическом плане) оценку, а человеческое — отрицательную (ср. например глингитский миф об охотнике Каце, обманывающем свою добрую жену-медведицу).

На центральное место в сказке выступает преломленная в ценностном плане магистральная мифологическая оппозиция *свой/чужой*. Эта оппозиция сохраняет фундаментальное значение как в мифе, так в эпосе и сказке. В мифе и архаической эпике это противопоставление отграничивает человеческий мир, субъективно совпадающий с границами племени, от иных миров, представляющих стихийные силы природы и иноплеменников в виде демонических хтонических существ.

В сказке эта оппозиция является центральной, потому что она моделирует соотношение героя с его врагами. К ней сказка прибавляет другие ценностные оппозиции — *добрый/злой, высокий/низкий* и т. п., которые в архаических мифах не играли существенной роли.

При этом «старая» оппозиция *свой/чужой* по сравнению с мифом испытывает определенный сдвиг в сторону противопоставления сил враждебных и дружественных герою. Но если контраст *своего* и *чужого* тесно связан с мифологической статикой, то насквозь динамичная сказка вносит сюда свои поправки. Поэтому исконно, мифологически чужие могут оказаться дружественными и герою, особенно, когда его обижают свои: лесные демоны, неукоснительно преследующие мальчиков или девочек, попавших к ним во власть в сказках более архаического типа (АТ 327), в более «новых» сказках (с доминированием семейных конфликтов) могут поддержать бедную падчерицу, гонимую мачехой.

Фундаментальная оппозиция *свой/чужой* проецируется в сказке на различные плоскости, интерпретируется по своему различными кодами. В мифическом коде *свой/чужой* осознается как *человеческий/нечеловеческий*, в чисто родовом — как *родной/неродной*.

Оппозиция *человеческий/нечеловеческий* на макрокосмическом уровне локализуется в виде противопоставления своего и иного царства, а на микрокосмическом уровне — как контраст дома и леса. Иное царство — всегда далекое, лес со всеми своими ужасами относительно близок (см. табл. II). Макрокосмический уровень представлен в героических сказках (\overline{OSFM}), а микрокосмический — в сказках о лесных приключениях детей (\overline{OSFM}).

Таблица II

свой/чужой		
мифический		бытовой (семейно-родовой)
макрокосмический	микрокосмический	родной/неродной
свое царство / иное царство	дом/лес	

Из иного царства — подземного или надземного — прилетает змей или другие аналогичные существа (Ворон Воронович, Вихрь, Кашей), лес населен такими демоническими персонажами как Баба-яга, Медведь (хозяин леса), Леший.

Коллизия *родной/неродной* развертывается прежде всего в плане преследования мачехой падчерицы в сказках типа \overline{OSFM} и \overline{OSFM} .

Мачеха в мифе нерелевантна, так как в настоящем родовом обществе при классификаторской системе родства сестры матери и жены отца принадлежат к классу матерей, и обычное право, традиция и привычка предписывает им заботу, в большей или меньшей мере о всех, кто принадлежит к классу их детей. Само понятие мачехи исторически могло возникнуть

только в связи с нарушением эндогамии и добыванием жен за пределами родов, с которыми существовал освященный традицией брачный обмен. Поэтому мачеха — сугубо чужая и ей часто придаются черты ведьмы, например, в исландских сказках, где овдовевшему королю против его воли привозят новую жену «с острова» или «полуострова»¹⁸. Мачеха дурно обращается с падчерицей, эксплуатирует ее, изводит, с этой целью изгоняет в лес во власть лесных демонов, которые иногда мыслятся ее родичами.

Из всего вышесказанного ясно, что оппозиция *свой/чужой* и ее деривативы в основном характеризуют отношения между вредителем и его жертвой, сопоставляет вредителя и героя. Другие фундаментальные оппозиции в сказке, сопоставляющие героя и ложного героя — это оппозиции *низкий/высокий*, *добрый/злой*, *скромный/нескромный*. Контраст *свой/чужой* определяет исконную природу героя и вредителя, в то время как эти оппозиции скорее указывают на типичные проявления героя, на его атрибуты. Эти оппозиции, в отличие от *свой/чужой*, специфически сказочные, они слабо проявляются в сказках героико-мифического толка.

Добрый/злой и *скромный/нескромный* — это нравственная характеристика героя истинного и ложного, (а не вредителя-антагониста), причем характеристика прямая, исходящая из тождества видимости и сущности. Доброта и скромность героя проявляются главным образом в предвзвешенном испытании дарителем: герои выкупают или освобождают зверей, помогают нищим старикам, выбирают скромный дар.

Оппозиция *низкий/высокий* не прямая, а парадоксальная (обратная): большей частью имеется в виду либо видимость персонажей, не соответствующую их внутренней сущности, либо внешний статус, который преодолевает героиней. В ходе сюжета *низкое* оказывается лишь маской героя (и сущностью ложного героя) или с помощью волшебных сил оно меняется на высокое состояние в финале.

Оппозиция *низкий/высокий* может выступать в плане личном или социальном. Личное, в свою очередь, в духовном аспекте реализуется как оппозиция *глупый/умный*, а в телесном — как оппозиция *уродливый/красивый*. Социальное также выступает в двух формах — как социальное (оппозиция *крестьянский/царский*) и семейное (*младший/старший*). (См. табл. III).

Таблица III

низкий/высокий			
личный		социальный	
духовный	телесный	сословный	семейный
глупый/умный	уродливый/ красивый	крестьянский/ царский	младший/старший

Оппозиция *низкий/высокий* маркирует образ героя, не подающего надежд (unpromising hero). Он — дурачок, грязный запечник, крестьянский сын, притом младший. Глупость его, обычно мнимая, проявляется в пассивности и чудачески-бессмысленных поступках (невыгодная покупка или мена, выбор худшего). Его низкая видимость противопоставлена нормальной внешности старших братьев, его низкий социальный статус контрастирует с высоким статусом царского зятя, каким он неожиданно становится после прохождения свадебных испытаний. Низкий статус героя может быть органическим, и тогда в финале происходит его чудесное превращение. Низкая видимость

¹⁸ Подробнее о генезисе темы «мачеха и падчерица» см.: Е. М. Мелетинский, Герой волшебной сказки, гл. III.

может быть и результатом надевания личины (свиной колушок, повязка золотоволосого юноши, грязная тряпица на лбу, в японской сказке — кожа старухи, в тюркских сказках — нарочитое временное превращение в «лысого паршивца» и т. п.) — тогда в финале личина снимается. Золушка, смывающая сажу и появляющаяся в красивых платьях — это сугубо рационализованный вариант.

В сказке, в отличие от мифа, оппозиция *человеческий/нечеловеческий* (*звериный*), иногда подчиняется оппозиции *низкий/высокий*, так что звериный жених или герой звериного происхождения начинает трактоваться как низкий. Даже по своему социальному статусу Иван — сын лошади, коровы или собаки, один из трех братьев-змеборцов оказывается третьим после Ивана Царевича и Ивана Кухаркина сына. Герой звериного происхождения (вроде Царевны-Лягушки) расколдовывается и преобразуется в человека и красавца (красавицу) в финале сказки.

В том случае, если герой сказки высокого происхождения (Иван Царевич), его соперники обычно имеют низкий статус, причем не временный, а постоянный (конюх, пастух, судомойка). У героя, не подающего надежд, будут соперники с высокой видимостью (у солдата — генерал, у Иванушки-дурачка — другие царские зятья с высоким сословным статусом). Оппозиция *высокого* и *низкого* в плане героев тесно связана с идеализацией обездоленного. Но эта оппозиция распространяется не только на персонажей, но и на предметы, и проявляется, например, в чудесных свойствах невзрачной медной шкатулки и т. п.

В классической волшебной сказке большую роль играют и некоторые другие оппозиции, например, *истинный/ложный* и *явный/тайный*. Установление истинного и ложного героя в форме разоблачения самозванца или подставной невесты — основной смысл дополнительного испытания на идентификацию, но истинный и ложный герой проявляют себя отчетливо уже в предварительном испытании. Кроме истинного и ложного героя и героини, может быть истинный и ложный антагонист (вредительство), даритель (дар). Мнимый вредитель (волшебный вор и др.) может нанести ущерб, но заплатить за него сторицею чудесными дарами. Как мы уже видели, истинный герой может таиться под низкой видимостью и наоборот, т. е. он может быть явным и тайным. Тайный герой прибегает к маскировке и личине, истинный царевич может быть заколдован и казаться безобразным зверем. Герой тайно призывает своего помощника и часто продолжает соблюдать тайну по его настоянию. Вредитель может действовать тайно, выдавая себя за друга или даже стилизуясь под чудесного помощника (в сказках на тему «отдай то, чего дома не знаешь» и других). Обнаружение истины часто происходит путем превращения тайного в явное. С оппозициями *истинное/ложное* и *явное/тайное* связаны бесконечные маскировки и превращения, добровольные и вынужденные, которые являются существенными механизмами сказочного действия.

Обнаруживается известная корреляция различных уровневых кодов с типами сказочных сюжетов. Выше уже отмечалось, что в героических сказках типа quest господствует макрокосмический вариант мифического кода (также и в сказках о чудесных женах), а в сказках о приключениях детей у лесных демонов — микрокосмический, в сказках о невинно-гонимых — семейно-родовой код; во многих сказках со свадебными испытаниями — сословный (крестьянский сын или стрелец оказывается лучше генералов и царских министров). Впрочем, в терминах сословного кода описывается торжество всякого демократического героя, который женится на царевне или выходит замуж за царевича.

В сказках о невинно-гонимых типа *OSFM* (AT 510—511) именно так и происходит. Низкий статус Золушки в семье компенсируется приобретением высокого статуса в обществе (сословного), она выходит за царевича или купца.

В сказках о невинно-гонимых типа $\bar{O}SFM$ (АТ 480, 709) сосуществуют социально-семейный и мифический уровень: гонимая падчерица увезена в лес, где ее испытывают и награждают лесные демоны. В героических сказках $\bar{O}S\bar{F}M$ (АТ 300—303, 550—551) часто присутствует, как отмечено выше, второй тур типа $\bar{O}S\bar{F}M$, где основная коллизия воспроизводится на социальном уровне.

8

Переходя к рассмотрению того, как ведут себя выделенные семантические оппозиции в сюжетно-синтагматическом ряду, следует прежде всего рассмотреть взаимодействие между противоположными членами на общесюжетном уровне, исследовать результат этого взаимодействия для всего сюжета в целом. Исследуя этот процесс для мифа, К. Леви-Стросс приходит к выводу, что он заключается в медиации между противоположными членами противопоставления¹⁹ Сущность медиации, по К. Леви-Строссу, состоит в том, что она предлагает своеобразный, специфический для первобытной логики способ преодоления противоположностей путем последовательной замены их другими, менее удаленными друг от друга полюсами, а этих последних — неким промежуточным членом, часто воплощенным в мифическом культурном герое. Природа этого персонажа поэтому, как считает К. Леви-Стросс, двойственна, промежуточна.

Медиация в социально-психологическом плане была необходима, по-видимому, для того, чтобы снять жестокие стрессы, возникавшие при столкновении с кардинальными и неизбежными смысловыми координатами мира: жизнью и смертью, микрокосмом и макрокосмом, человечеством и сверхъестественными существами и т. п. Решить вечный и всегда актуальный спор между этими противоположностями было невозможно, просто избрав одно и игнорируя другое. Не говоря уже о том, что «убираемая» возможность никуда бы не исчезла, а, наоборот, постоянно заявляла бы о своем присутствии, в мышлении первобытного человека между противоположными членами оппозиции несомненно существовала смысловая связь. Отсюда возникает потребность в сближении контрастирующих членов. Сознание всё время ищет таких представителей внешнего мира, которые сами в себе воплощали бы оба члена оппозиции и примиряли бы их. В результате медиация осуществляется посредством специальных материальных носителей. Поэтому мифические медиаторы обычно занимают промежуточное положение между полюсами, подлежащими снятию, и имеют «кентаврообразные» черты. Этому соответствует характер их трансформаций, через которые происходит взаимопроникновение разных миров.

Медиация в мифе носит всегда коллективный характер и решает коллективные психологические задачи, моделируя мифопоэтическое мышление с его балансированием на грани перехода от одного кода к другому (bricolage, по К. Леви-Строссу). Медиация позволяет устанавливать эквивалентность между явлениями разных кодовых сфер, и эта эквивалентность моделирует единство, целостность и преемственность мира. Поэтому мифологические посредники-медиаторы всегда имеют особое сакральное и ритуально-терапевтическое значение.

Формула медиативного процесса, предложенная Леви-Строссом²⁰: $f_x(a) : f_y(b) :: f_x(b) : f_{a-1}(y)$, где b — медиатор, способный принимать одновременно противоположные значения x и y . Итогом медиации является перестановка a (в качестве аргумента) на \bar{a} или $a-1$ в качестве функции, y (в качестве функции) на y в качестве аргумента, что выражает «спи-

¹⁹ C. Lévi Strauss, La pensée sauvage, Plon, Paris, 1962.

²⁰ C. Lévi Strauss, Anthropologie structurale, p. 227—288.

ральность» медиации — достижение нового результата по сравнению с исходными данными.

Формула К. Леви-Стросса была хорошо разъяснена и проверена для разных случаев супругами Маранда в работе «Структурные модели в фольклоре»²¹. Формула, предложенная К. Леви-Строссом для мифа, оказалась пригодной и для сказок, но вместе с тем выяснилось, что имеются и мифы и сказки, где медиатор либо отсутствует, является нулевым (модель I, по Маранда), либо терпит неудачу (модель II), либо только уничтожает отрицательный член, но не создает новой ситуации (модель III). И только часть мифов и сказок (модель IV) имеет спиральный характер и строго отвечает указанной выше формуле К. Леви-Стросса. В числе приводимых исследователями примеров нет ни одной волшебной сказки. Однако несомненно, классическая волшебная сказка как раз соответствует этой формуле. С этим согласуются и статистические наблюдения супругов Маранда о преобладании модели IV в европейском фольклоре по сравнению с фольклором американских индейцев.

В сказке, в отличие от мифа, как уже отмечалось, сюжет доминирует над непосредственным моделированием мира, а весь мир оценивается в известной мере с точки зрения героя, личная судьба которого вызывает горячее сопереживание слушателей сказки. Сами оппозиции сугубо опосредствованы ситуацией, реализуются в борьбе персонажей и их преодоление развертывается прежде всего сюжетно.

При этом первому члену леви-строссовской формулы $[f_x(a)]$ соответствуют действия, ведущие к недостатку, прежде всего ущерб (x), наносимый антагонистом (a). Ему противостоит второй член $[f_y(b)]$ в виде позитивно направленной на ликвидацию недостачи (выполнение цели, quest и т. п.) деятельности (y) героя (b). Третий член соответствует основному испытанию, в результате которого герой (b) действует негативно (x) против антагониста, обезвреживая его. Но сказка кончается не возвращением к самой первоначальной ситуации, а созданием новой высшей фазы, т. е. не только предупреждена беда, но уничтожена самая ее возможность за счет одоления вредителя и разоблачения ложных героев, все невинно-гонимые компенсируются, закодированные расколдовываются, герой получает царевну и полцарства. Вот эта финальная ситуация и выражается четвертым членом $f_{a-1}(y)$.

Сама медиация в сказке имеет в соответствии с ее жанровыми особенностями некоторые специфические черты. Конечно, сказочный герой иногда обладает свойствами, указывающими на его промежуточность (например, чудесное звериное происхождение, прохождение искуса у колдуна, способность к превращениям, связь с мифологическими существами). Однако истинными медиаторами в старом мифическом смысле (как «промежуточные» существа) оказываются помощники и дарители, связанные с героем, но одновременно отделенные от него. Эти персонажи действительно как бы принадлежат двум мирам (своему и чужому) благодаря своей дружелюбности к герою, иногда подкрепляемой и родственными с ним отношениями (покойные родители и т. п.). Что касается самого героя, то он в основном не промежуточен. Сказочный герой не только побеждает представителя враждебного принципа, создавая почву для общей перемены (в этом он адекватен мифическому герою). Он, в особенности в специфически-сказочных сюжетах с семейными конфликтами, совершает медиацию, переходя из одного статуса в другой, доказывая возможность преодоления отрицательного начала, заключенного в оппозиции, не за счет его уничтожения, а за счет либо его трансформации в положительное, либо за счет собственного перехода в область положительного.

Так, конфликт *своего* и *чужого* в семье за счет переоценки или недооценки, того или иного нарушения семейно-родовой нормы (по-

²¹ E. K. Köngäs, P. Maranda, Structural Models in Folklore.

лового у инцестуального отца, социального у мачехи) разрешается не победой над вредителем (отцом, мачехой) или его уничтожением, а переходом невинно-гонимой героини в высшей социальный статус и созданием нормальной семьи в этом высшем статусе (выход замуж за царевича). Согласно леви-строссовской интерпретации первобытной логики противоположность семантических полюсов преодолевалась не практическим решением, а метафорическим снятием оппозиции. Так и здесь, только в плане сугубо сюжетном, конфликт преодолевается реальным уходом героини от антагонистической коллизии и практическим преодолением коллизии не в материнской семье, а в семье мужа-царевича. Такой вид медиации между *своим* и *чужим* одновременно сопровождается медиацией между *высоким* и *низким* (в социальном, духовном, телесном и иных планах) за счет превращения низкого в высокое. Это превращение есть своеобразный способ через счастливую индивидуальную судьбу героя, которому все сопереживают, уйти от мучительных противоречий, вытекающих из социальных различий и общественного неравенства.

В этом сюжетном типе медиация по своему характеру сильнее всего удалена от мифа. Взаимоотношения между членами оппозиции носят именно здесь наиболее непримиримый, враждебный характер, а не в змеборческих сюжетах, как это может показаться на первый взгляд. С мачехой или инцестуальным отцом у героя (героини) не может быть никаких точек соприкосновения в позитивном плане. Именно поэтому сюжет развивается в направлении полного отсоединения героя от начальной ситуации: поскольку в русской волшебной сказке исходная личностная активность героя ограничена (по сравнению, например, с фольклором североамериканских индейцев), возникает своеобразное выталкивание его за пределы мира, в котором нарушаются родственные отношения, туда, где эти отношения могут быть восстановлены.

В сюжетах, где основное — борьба человеческого с нечеловеческим, медиация между этими двумя началами может осуществляться, как уже указывалось, за счет того, что герой сам в себе иногда сочетает черты человека и сверхъестественного существа (реликтовый признак, сближающий этот тип сюжета с архаическими мифами) — таковы Иван Быкович, Медведко, таковы и многочисленные чудесные (тотемные) жены-помощницы, принимающие на себя многие функции героя.

Далее, из нечеловеческого и иного царства часто берутся жены, сами эти царства в свернутом виде могут доставляться в наше царство («три царства — медное, серебряное и золотое») и т. п. Но основное, с нашей точки зрения, то, что, как в этом сюжетном типе, так и в волшебной сказке вообще, человек в принципе всё время находится в теснейшем контакте с нечеловеческим, и уже в отношениях не вражды, а помощи, дружбы и т. п. Все чудесные помощники происходят именно из нечеловеческого мира. Отсюда и возможность появления амбивалентных персонажей типа Бабы-яги или Морского царя, которые могут быть как вредителями (причем в некоторых сказках это вредительство — абсолютное, без тени положительного), так и дарителями.

Представляется, что семантически нет никакой разницы между дружественными и враждебными представителями нечеловеческого — и те и другие обитают либо в лесу, либо в ином царстве, и те и другие часто зоо- или зооантропоморфны. Различие между ними чисто функциональное: есть главный враг героя (и его возможная свита) и есть остальные, которые могут быть как нейтральны, так и нейтрально-враждебны или дружественны — в зависимости от сюжета.

Соответственно в типе сюжетов о борьбе человеческого против нечеловеческого основная задача героя в некотором смысле — это нахождение в мире нечеловеческого (к которому принадлежит и вредитель) таких посредников, медиаторов, которые помогли бы ему нейтрализовать отрицательные моменты в нечеловеческом и актуализировать его положительные стороны, пе-

реведя их в сферу человеческого (получение из иного царства невест, богатств, волшебных средств, расколдование и т. п.).

В сюжетах, описывающих коллизию *высокое/низкое*, медиация носит отличный от предыдущего характер: здесь проявляется конфликт между видимостью и сущностью. Оппозиция *высокого* и *низкого* не является противопоставлением двух непримиримых начал. При этом в русской волшебной сказке характеристика *высокого* и *низкого* отличается некоторой амбивалентностью, которая и создает возможность медиации: *низкое* представляется как явно негативное состояние, из которого желательно выйти. Совершенно очевидно, что Иванушка-дурачок или Емеля-простофиля в конце сказки переходят в высокое состояние — женятся на царевнах и получают полцарства — не просто в силу сюжетных условностей, они получают то, что им хочется иметь. С другой стороны, нежеланное низкое и желаемое высокое состояния имеют и некоторые собственные характеристики: *низкое* во всех отношениях ближе герою, чем *высокое*. *Низкое* тесно коррелирует со своим, а *высокое* — с *чужим*. Поэтому персонажи, населяющие область *высокого* — царь, министры, генералы да зачастую и сама невеста, — имеют явно отрицательные характеристики: глупость, злой нрав, спесь и пр. Таким образом, создается ситуация, в которой герой, осуществляющий своею судьбой медиацию между миром *высокого* и миром *низкого*, часто имеет парадоксальные черты. Исходно «низкий» герой часто бывает отмечен и некоторыми реликтовыми чертами, роднящими его с персонажами низкого плана из архаического фольклора — тотемические черты, связь с очагом, золой, пеплом, неподвижность и т. п. Часто, однако, эти признаки осмысляются как видимость, скрывающая истинную «высокую» сущность, которая, собственно говоря, и дает герою право проникнуть в мир *высокого*. Выражается она либо посредством трансформации исходно «низкого» героя в «высокого» по ходу сказки (Иван-дурак, превращающийся в сказочного царевича при помощи Сивки-бурки), либо посредством возвращения исходно «высокого» героя, превращенного в «низкого», в первоначальное состояние.

Тот факт, что в русской волшебной сказке медиация транспонируется в поведение героя, находит отражение не только в содержании, но и форме этого поведения. И здесь все три рассмотренных сюжетных типа объединяются вместе. Речь идет о принципиально производном характере поведения большинства персонажей, выступающих в функции героя (за исключением богатырских сказок, где, с другой стороны, сам герой может быть медиатором уже не по поведению, а по своей форме). Герой в сказке действует как бы вслепую — его направляют помощники, испытатели и пр. Пассивный характер поведения свойствен героям медиаторам архаического фольклора. И в волшебной сказке эта пассивность, отключение волевого начала показывает, что противостоящие друг другу семантические поля существуют как объективные данности, независимые от воли деятеля. Тот факт, что герой помещается на соответствующее место между членами оппозиции как бы извне, свидетельствует о медиативном характере его поведения.

9

Говоря о медиации, мы уже отчасти затронули взаимоотношение между противоположными членами оппозиций в синтагматическом плане. Поскольку речь идет о тексте, встает проблема его сегментации, ибо заранее неясно, какие куски будут соответствовать семантическим коллизиям, связанным с противоположными членами выделенных оппозиций. Если рассматривать текст на чисто языковом уровне, то можно констатировать, что его минимальным значащим отрезком, отражающим взаимодействие противоположных семантических сфер, будет взаимодействие между двумя *gramatis personae* (либо между персонажами, либо между персонажем и семиотически релевантным объектом — чудесным средством и т. п.). Семантический анализ на этом, низшем уровне тесно связан с семантической идентификацией персонажей — каждый из них представляется как пучок семантических

признаков, а также с подробной семантической классификацией типов взаимодействия между персонажами.

Последнее представляет собою задачу, граничащую с чисто лингвистическим семантическим анализом. Поэтому здесь могут оказаться весьма полезными методы структурной семантики, выработанные в последних исследованиях И. А. Мельчука, А. К. Жолковского и Ю. Д. Апресяна²². Разумеется, сказовед не может просто заимствовать семантические определения слов, полученные указанными авторами. С одной стороны, их работа еще далека от завершения, а с другой — подобные общезыковые определения для наших целей окажутся чрезмерно сложными: искомые слова помещались бы в контекст, слишком широкий для сказки. Поэтому перед исследователем стоит задача, опираясь на методы структурной языковой семантики, разработать семантику специфического подязыка сказки. В силу ограниченности круга сказочных действий задача эта будет, по-видимому, проще, чем общезыковый семантический анализ. При этом определения действий будут отличаться от того, что имело бы место в общезыковом семантическом словаре.

Запись результата семантического анализа на низшем уровне выглядела бы в виде высказывания типа xRy , где x и y — персонажи, а R — запись связи, репрезентирующей класс воздействий. Естественным требованием к набору связей следует считать его ограниченность и замкнутость. Связки должны будут включать элементарные предикаты, а также их определители типа отрицания, каузирования и проч. Соответственно, самые различные материальные действия будут представлены как аллоформы некоего предиката R . Поиск набора предикатов должен, разумеется, основываться на анализе семиотической релевантности действий относительно структуры сюжета. Подробное расписывание реальных сказочных ситуаций в терминах семантики взаимодействий — задача весьма трудоёмкая и в настоящей статье не ставилась. Поэтому полный список возможных сказочных предикатов еще не определен, а их исчисление не произведено.

Однако, задача описания взаимодействия между семантическими элементами может ставиться не только для самого низшего уровня. Подобное рассмотрение осуществимо и для более абстрактного общесюжетного уровня, который соответствует уровню больших сингматических единств в функциональном плане. Тогда текст сегментируется уже не на минимальные значимые отрезки, но рассматриваются фрагменты, соответствующие элементам

$\bar{E}, \bar{L}, \epsilon, \lambda, E, L, E' \text{ и } L'$

Многочисленные реальные действия, осуществляемые персонажами, здесь группируются, «сгущаются»; количество же предикатов, по-видимому, уменьшается по сравнению с уровнем минимального взаимодействия. Другой существенной модификацией при переходе к более абстрактному уровню является рассмотрение в качестве взаимодействующих членов не самих персонажей как пучков признаков, а самих признаков. Борьба Ивана-царевича со Змеем или Кашеем в общесюжетном плане может рассматриваться как борьба *человеческого* начала с *нечеловеческим*, изведение падчерицы мачехой — как конфликт *чужого* (неродного) со своим (родным) и т. п.

Рассмотрим, какие предикаты можно выделить на общесюжетном уровне. Здесь следует отметить, что большая работа именно по семантическому анализу сингматических отношений в фольклорном тексте была проделана в указанной работе Вяч. Вс. Иванова и В. Н. Топорова²³, на которую настоящая попытка отчасти опирается.

²² См. А. К. Жолковский, И. А. Мельчук, О семантическом синтезе, — «Проблемы кибернетики», вып. 19, М., 1967; Ю. Д. Апресян, А. К. Жолковский, И. А. Мельчук, О системе семантического синтеза. III. Образцы словарных статей, — НТИ (в печати).

²³ Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров, К реконструкции праславянского текста.

В сюжетной динамике рассмотренные семантические оппозиции ведут себя по-разному. Коллизия *свой/чужой* в основном характеризует отношение героя и антагониста и разрешается через *борьбу, победу своего* над *чужим*. Кроме того, в ходе взаимодействия этих начал *чужое* может (особенно в начале сказки) *доминировать* над своим. *Сказочная победа* одного начала над другим — центральный момент во взаимодействии противоположных начал. Этот предикат, который мы в дальнейшем будем условно обозначать латинским сокращением *dom* представляет такие сюжетные коллизии (вне зависимости от направленности действия), как убийство, победоносие, причинение вреда, заточение, похищение, изведение, понуждение и проч.

Сама же борьба, равно как и другие действия, ведущие к *dom* (т. е. использование волшебного средства, выполнение трудной задачи, просто работа и т. п.) представлены в предикате *сказочной «работы» (oper)*.

Оппозиция *свой/чужой* выступает не только в форме прямого бореия полярных противоположностей. Прежде чем вступить в борьбу, они должны быть приведены в контакт друг с другом. Конфликт начинается, когда *чужое* вторгается в область *своего* или *свое* попадает в мир *чужого*. Эти действия персонажей, осуществляющиеся посредством их собственных перемещений, путем их похищения, переноса, а также и обратные им действия отсоединения, прекращения контакта в результате перемещений, представлены в предикате *сказочного перемещения (mov)*. Перемещение «туда» — *тов*, перемещение обратно — *тов*.

Конфликт *своего* и *чужого* может быть вызван и изменением роли персонажа. Мачеха — не просто чужая, а чужая в роли своей, чужая, представляющая собой, ведьма в роли матери. Соответственно отец (или брат), преследующий с кровосмесительными, эротическими целями дочь (или сестру) — это *свой*, выступающий в роли *чужого*. То же самое следует сказать о матери-людоедке или о сестре-изменнице, пытающейся извести брата, посылая его на поиски звериного молока.

Указанные случаи можно трактовать как аналог всевозможных *сказочных превращений* и объединить их с последними в один предикат (*trans*).

Выделенные предикаты функционируют и в других семантических оппозициях.

Коллизия *добрый/злой* (и *скромный/нескромный*) есть обычно сопоставление *добраго* и *злого* и разрешается торжеством *добраго* в соперничестве со *злым* конкурентом (*dom*). *Добрый* получает заслуженную награду, а *злой* — нет. Получение награды в результате выполнения подвига, решения задачи и т. п. значит, что получающий эту награду персонаж вступает в обладание ею. Равным образом, герой получает от дарителя волшебные средства. Эта ситуация получения, владения и т. п. может быть обозначена специальным предикатом *сказочного обладания (ten)*. Противоположное ему состояние отсутствия объекта, волшебного средства, награды и т. п. — *сказочная недостача* представлена тем же предикатом со знаком логического отрицания, обозначающим противоположную направленность действия по сравнению с исходной формой. Этот предикат обозначим как *ten*.

Чужой-мифический не рассматривается почти никогда в качестве *злого*, так как действует в соответствии со своей природой, но *чужой* в родовом или сословном смысле может одновременно восприниматься как *злой* (злой царь, представляющий собой рационализацию образа мифического противника, и особенно — злая мачеха).

Что касается оппозиции *низкий/высокий*, то она разрешается не только посрамлением «высоких» соперников — старших братьев и царских зятьев (*dom*), но и *превращением низкого в высокое (trans)* через обнаружение чудесных свойств невзрачного предмета, расколдования безобразного звериного жениха, снятия уродливой маски, смывания сажи Золушкой; превращения Иванушки-дурачка, запечника в умницу и красавца, в царского

зятя, изменения духовного и социального статуса героя или героини. Этот процесс сопровождается *обнаружением истинного* и *обличением ложного*, окончательным *переходом тайного в явное*. Указанные процессы также представлены предикатом *trans*.

Выделенные нами предикаты на уровне основных сказочных коллизий по-видимому исчерпывают общесюжетную семантику. Однако необходимо также хотя бы суммарно описать семантику правил поведения, выполнение которых обуславливает правильное прохождение предварительного испытания и получение волшебного средства. Правила поведения представляют собою своего рода импликации, вторым членом которых для героя всегда будет их успешное выполнение и успешное действие в результате этого. Этот *успешный результат* обозначим символом *plus*. К нему ведет выполнение следующих правил поведения.

1. Обязательно проявить *добро* (обозначим его символом *bon*) по отношению к дарителям, зверям, старушкам и т. п. Символически это правило предстает как

$$bon \rightarrow plus$$

2. Обязательно выбрать наиболее невзрачный предмет, наиболее опасный путь, в принципе — наиболее *худший* (*min*) вариант. Символически это правило записывается как

$$min \rightarrow plus$$

3. Обязательно ответить на вопрос — сообщить некоторую *информацию* (*inf*), о которой может спрашивать героя другой персонаж (даритель, испытатель). Это правило записывается посредством формулы

$$inf \rightarrow plus$$

4. С другой стороны, обладание информацией также ведет к положительному результату:

$$ten\ inf \rightarrow plus$$

5. Если даритель побуждает героя сделать некоторое действие (обозначим *побуждение* символом *caus*), то это действие необходимо сделать, и это ведет к положительному сходу. Символически это правило записывается в виде импликации:

$$caus \rightarrow oper \rightarrow plus$$

6. С другой стороны, если даритель *запрещает* герою то или иное действие (*caus*), то именно соблюдение этого запрета ведет к *plus*. Нарушение его ведет к *min*:

$$\overline{caus} \rightarrow \neg oper \rightarrow plus$$
$$caus \rightarrow oper \rightarrow min$$

Несколько иной характер имеют импликации, описывающие правила поведения героя по отношению к вредителю.

1. В отличие от дарителя, к вредителю, особенно нечеловеческому, в основном испытании герой должен проявить не милосердие, а твердость — побежденного змея, который просит не убивать его, герой убивает:

$$\overline{bon} \rightarrow plus$$

2. Если вредитель побуждает героя совершить некоторое действие, то герой обязан его не делать, т. е. не попадаться на подвох (Терешечка не должен ложиться в печь, как велит ему Баба-яга). Соответственно:

$$caus \rightarrow \neg oper \rightarrow plus$$
$$caus \rightarrow oper \rightarrow min$$

3. Если же герой не борется с вредителем, а выполняет в качестве основного испытания трудные задачи, то очень часто от него требуется скрытие своего истинного (часто низкого) облика, надевание другого обличья. Это правило может быть представлено как

$$\left. \begin{array}{l} \text{явное trans тайное} \\ \text{низкое trans высокое} \end{array} \right\} \rightarrow plus$$

Если теперь рассмотреть, как распределяются взаимоотношения между оппозициями по ходу сюжета, то обнаруживается следующее. Общая схема движения семантики сказки идет от некоего отрицательного содержания (члена оппозиции) — к положительному. Это отмечал еще В. Я. Пропп, у которого в начале сказки наблюдается общее отрицательное состояние («недостача»), а в конце — обратное этому положительное состояние («ликвидация недостачи»). Немного в другом плане подобное же явление было описано и А. Ж. Греймасом, который оперируя уже более общими понятиями, говорил об «обратном содержании» («contenu inverse») в начале сказки и «прямом содержании» («contenu posé») в конце.

Отрицательное состояние в начале и положительное состояние в конце в самом общем плане характеризуют не только семантику волшебной сказки, но и семантику мифа. Разнообразные мифы в наиболее общем виде могут быть представлены в виде схемы: первоначальное отсутствие — акт творения или добывания — присутствие. Символически это может быть выражено следующей формулой в терминах наших предикатов:

$$\overline{ten} \text{ oper } ten.$$

В наиболее архаических формах мифа взаимоотношения между каждым из этих семантических блоков сводятся к простой конъюнкции:

$$\overline{ten} \text{ \& oper \& } ten.$$

Например, в фольклоре австралийских аборигенов женщины-близнецы осуществляют акты творения не в силу заранее продуманного намерения («этого нет, следовательно это надо создать»), а как бы мимоходом.

Однако, в связи с превращением слабо организованной последовательности эпизодов в сюжетное построение возникает осмысление первоначального отсутствия как стимула творения и возникает имплицативная конструкция:

$$\overline{ten} \rightarrow \text{oper} \rightarrow ten,$$

или в модальной форме: «Если \overline{ten} , то надо *oper*, чтобы было *ten*».

Именно имплицативная форма и дала начало всем специфическим особенностям синтагматики волшебной сказки. В какой-то форме построение $\overline{ten} \rightarrow \text{oper} \rightarrow ten$ сохранилось в чистом виде и в сказке — имеются в виду сюжеты о поисках диковинок, возвращении потерянных волшебных предметов и т. п. Однако в сюжетах, ориентированных на судьбу героя (как деятеля или жертвы), эта формула заменяется другой или входит в нее как часть.

Если рассмотреть теперь архаические истории об «отверженном герое», то мы увидим, что они имеют ту же тричную структуру, что и мифы о творении, с той разницей, что вместо исходной недостачи и финального обладания здесь выступают исходное отрицательное состояние героя и конечное — положительное. Символически можно представить это как:

$$min \text{ oper } plus.$$

где *oper* скрывает за собой разнообразные ритуальные и иные действия героя по ликвидации отверженности. И здесь появляется имплицативная форма:

$$min \rightarrow \text{oper} \rightarrow plus,$$

хотя она и не столь обязательна, как для историй о творении, поскольку в отличие от последних акцент здесь не на этиологизме, для которого естественно объяснение, импликация, а на индивидуальной судьбе героя.

При склеивании историй о добывании культурных благ и индивидуальных повествований, объединяемых фигурой культурного героя (который часто в начале мифа может выступать и как герой, «не подающий надежд») возникают следующие зависимости между \overline{ten} , с одной стороны, и *plus* (*min*) — с другой:

$$\overline{ten} \text{ \& } min \rightarrow \text{oper} \rightarrow ten \text{ \& } plus,$$

или в целиком имплицированной форме:

$$\overline{ten} \rightarrow \overline{min} \rightarrow \overline{oper} \rightarrow \overline{ten} \rightarrow \overline{plus}.$$

При окончательном формировании жанра волшебной сказки решающая роль принадлежит распространению имплицативной структуры не только на весь сюжет в целом, но и на индивидуальный предикат в особенности. Выявленные ранее правила поведения героя — суть не что иное, как набор импликаций, продвигающих действие в определенном направлении к конечной цели. Если в архаических формах фольклора они в актуальном виде присутствовали в социальной и ритуальной жизни (необходимость выполнения табу, знание правил классификаторского брака и пр.), то в условной форме волшебной сказки, уже отделенной от этнографической реальности, эти правила превращаются, во-первых, в чисто формальные, а во-вторых, эксплицируются в тексте.

Действие героя становится не просто проявлением его хитрости или богатырской силы, но реализуется в виде своеобразного двухтактного цикла: герой получает возможность успешно свершить свои действия ($oper_2$) только после выполнения определенных правил ($oper_1$). Так появляется предварительное испытание, которое функционально является наиболее существенным специфическим признаком структуры волшебной сказки.

Далее меняется характер исходных отрицательных состояний, приводящих героя к необходимости действия. Эти состояния продолжают включать некоторую исходную недостатку или отверженное состояние героя, однако появляется (как манифестация всё той же имплицативной модели) мотив объяснения этой недостатку или отверженного состояния — результат нарушения запрета, враждебных действий сил, чуждых герою и т. п. Имплицативная модель, далее, входит и в блок борьбы героя с антагонистом — даже при наличии волшебного средства или оружия герой может победить противника лишь в результате выполнения определенных условий. Наконец, она действует и в финальной части, где наблюдается не только восстановление исходной недостатку или ликвидации отверженного состояния, но и приобретение дополнительной сказочной ценности — тоже как результат определенных обусловленных структурой сюжета действий.

Таким образом можно представить себе имплицативную семантическую схему сказки в следующем виде:

$$\overline{oper} \rightarrow \overline{ten} \vee \overline{min} \rightarrow \overline{oper}_1 \rightarrow \overline{ten} \rightarrow \overline{oper}_2 \rightarrow \overline{ten} \rightarrow \overline{plus},$$

где \overline{oper} обозначает отрицательную (с точки зрения героя) работу, которую персонаж из чужого мира производит над своим.

Мы видим, что эта схема совпадает с ранее полученной функциональной синтагматической схемой:

$$\overline{E}L \quad \varepsilon l \quad EL \quad .E'L'$$

где каждая пара функций фактически является импликацией.

Отметим еще одно обстоятельство. В мифах об «отверженном герое» этический момент выступает довольно слабо. Поэтому мы и представили «отверженное состояние» героя как \overline{min} (т. е. просто некоторое отрицательное состояние для героя), а его ликвидацию как \overline{plus} (т. е. положительное состояние).

В классической русской волшебной сказке различаются два вида проявления со стороны героя добра и зла. По отношению к своим антагонистам герой в конце сказки может проявлять как милость, так и наказывать их (хотя сказка, кажется, предпочитает милосердного героя), однако от героя требуется доброта по отношению к зверям, старикам, старушкам и т. д. Это образует следующую импликацию, включенную нами в правила поведения в предварительном испытании:

$$\overline{bon} \rightarrow \overline{plus}.$$

Имплицативная семантическая схема сюжета сказки раскрывается в плане взаимодействия между членами оппозиций следующим образом, образуя семантическую раму сказки (см. табл. IV); второй ход с дополнительным ущербом не включен в схему.

10

Исследуя инвариантную схему волшебной сказки, В. Я. Пропп, естественно, преимущественно обращал внимание на функциональный ряд — т. е. на тот уровень, на котором сказочный сюжет обнаруживает свое наибольшее единообразие. Собственно, именно эту задачу и ставил перед собой исследователь; однако, намечая перспективы дальнейшего изучения структуры сказки, он в отдельной главе поставил вопрос о соотношении найденной функциональной последовательности с реальными персонажами волшебной сказки — носителями тех или иных функций.

Так, им выделено семь действующих лиц:

1) *вредитель*, выполняющий функции вредительства, боя (вообще борьбы) с героем, преследование;

2) *даритель*, круг действий которого — подготовка передачи волшебного средства и снабжение им героя;

3) *помощник*, осуществляющий перемещение героя, ликвидацию беды или недостачи, спасение от преследования, решение трудных задач и трансфигурацию героя;

4) *царевна* (искомый персонаж), объединенная по выполняемым функциям с ее отцом, которая задает трудные задачи, осуществляет клеймение, обличение, узнавание, наказание ложного героя, свадьбу;

5) *отправитель*, отсылающий героя;

6) *герой*, круг действий которого — отправка на поиск, реакция на требование дарителя, свадьба;

7) *ложный герой*, осуществляющий также отправку на поиск, реакцию на требование дарителя, необоснованные притязания на царевну.

Заслуживает внимания разработка структурной модели действующих лиц, сделанная А. Ж. Греймасом. Она производится к основному путем логизации схем В. Я. Проппа и Э. Сурьо²⁴. В результате получается следующая схема:



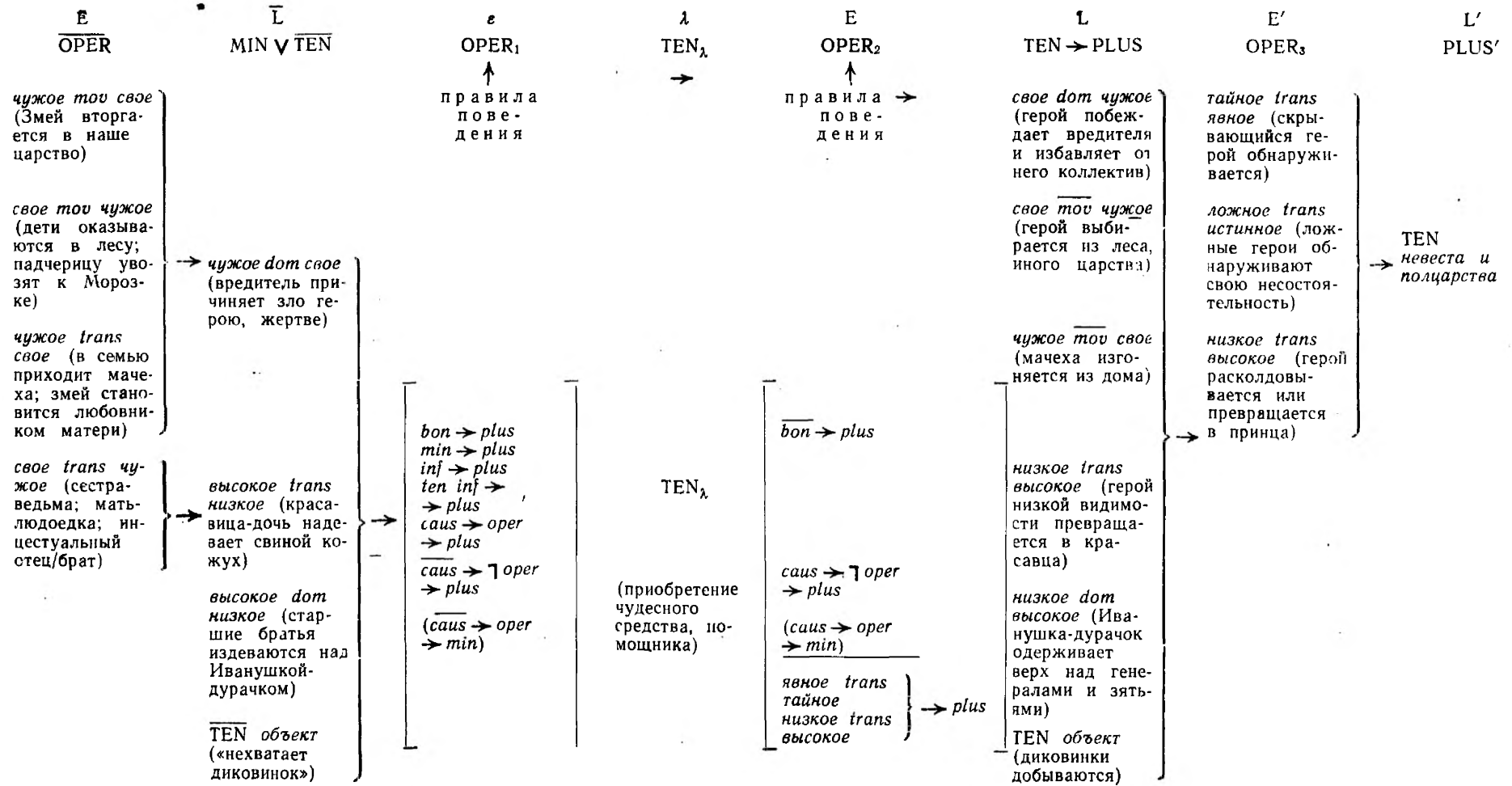
В подателе объединены пропповские *отправитель* и *отец царевны*, в *помощнике* — *чудесный помощник* и *даритель*; *получатель* же в сказке якобы слит с *героем*, который одновременно является и *субъектом*. *Объект* — *царевна*. *Помощника* и *противника* А. Ж. Греймас при этом считает второстепенными действующими лицами, связанными с обстоятельствами. Это — лишь проекция воли к действию самого *субъекта*. Оппозиции *податель/получатель*, по мнению А. Ж. Греймаса, соответствует модальность *знать*, *помощнику/противнику* — модальность *мочь*, а *субъекту/объекту* — модальность *хотеть*. Желание героя достигнуть объекта реализуется на уровне функций в категорию поисков (*quest*)²⁵. Любопытно, что «структурная модель деятелей» в «структурной семантике» А. Ж. Греймаса почти буквально предвосхищается в работе А. И. Никифорова²⁶.

²⁴ E. Souriau, Les deux cent mille situations dramatiques, Paris, 1960.

²⁵ A. J. Greimas, La sémantique structurale.

²⁶ А. И. Никифоров, К вопросу о морфологическом изучении народной сказки, — «Сборник статей в честь академика А. И. Соболевского», Л., 1928, стр. 172—178.

Таблица IV



Основной сложностью при исследовании системы персонажей является отсутствие прямых корреляционных связей между функцией персонажа и его семантической характеристикой. Из того, что персонаж зооморфен и принадлежит к «лесному миру» (например, Серый волк) никак не следует его функция активного помощника, временами даже замещающего героя при прохождении испытания. В этой роли может выступить и антропоморфный персонаж, принадлежащий к миру героя (например, дядька Катомы). И наоборот, функция дарителя, помощника и, особенно, вредителя прямо не определена его семантической природой.

И тем не менее определенные соотношения все же существуют. Для их выявления следует прибегнуть к приему ступенчатого построения нескольких уровней, которые составят посредствующие звенья между уровнем синтагматических функций и уровнем персонажей в их семантическом определении.

Первоначальный акт такой операции — выделение функциональных групп соответственно уровню больших синтагматических единств. Первая относится к области сказочных целей и ценностей — объектов (L, λ), вторая — к области испытаний и приобретений. Внутри второй группы в соответствии с разделением на акцию и реакцию, импульс и действие могут быть выделены две подгруппы (коррелирующие с A, a , и B, β).

Таким образом мы располагаем тремя типами действующих лиц:

I. Сказочные объекты, точнее — объекты добывания и объекты, за которые идет борьба (область L, λ).

II. Испытатели, а такими практически оказываются все, кто побуждает к действию, инспирирует его, воздействует на героя, заставляя реагировать на свои поступки и тем самым активизируя его (область a, A).

III. Те, на чью долю приходится добывание сказочных объектов (область β, B).

Тип I противопоставлен типам II и III как класс объектов классу субъектов.

Тип II противопоставлен типу III как действующие лица, осуществляющие инспирацию, стимулирующие действие, действующим лицам, осуществляющим ответ, реакцию на это действие.

Поскольку совокупность всех действий группы A, a в известной мере симметрична совокупности действий группы B, β , а сами действия направлены на обладание объектами (L), отношения между типами действующих лиц можно представить следующим образом

$$\text{III} \rightarrow \text{I} \leftarrow \text{II},$$

где антагонистические отношения между типами III и II (соответственно положительно и отрицательно отмеченными) проявляются при введении класса I, за который идет борьба.

Исходя из оппозиции предварительного и основного испытания, которая вносит сюда дополнительные коррективы, типы действующих лиц могут быть представлены в виде семи классов (см. табл. V).

Т а б л и ц а V

Тип	Группы функций	Класс действующих лиц
I	L	Невеста (жених)
	λ	Чудесное средство
II	A	Вредитель
	a	Даритель
III	B	Помощник
	β	Герой
	β	Ложный герой

Класс *герой* противопоставлен всем остальным классам, поскольку все функции определены по отношению к нему.

Класс *вредитель* и класс *помощник* противопоставлены по характеру действия относительно героя.

Класс *даритель*, собственно, предполагает объединение в себе двух функций — испытания и дарения. Действующие лица этого класса выступают в качестве вредителя в своей роли испытателя и помогают герою в качестве собственно дарителя.

Класс *чудесное средство* не содержит самостоятельных объектов, определяемых единообразно функцией λ . Они совпадают с действующими лицами класса *помощник*, поскольку в результате предварительного испытания герой получает сказочную ценность, имеющую значение не сама по себе, а только как средство для выполнения функций групп *B*.

Класс *невеста* включает в себя не только царевну, но и «полцарства впридачу» — обычная финальная формула сказки. Для женского варианта героя в роли невесты выступает соответственно жених. Таким образом, этот класс включает действующих лиц, представляющих собой партнера по браку.

И, наконец, класс *ложный герой* (или *анти-герой*) включает в себя действующих лиц, так или иначе претендующих на звание героя, но не могущих пройти испытания (соперников, самозванцев и т. д.).

Таким образом, предлагаемая нами классификация не вполне совпадает с той, которая намечена в «Морфологии сказки», и со схемой А. Ж. Грей-маса.

В нашу таблицу не вошли *отправитель* и *отец царевны*, объединенный В. Я. Проппом с самой царевной.

Определение *отправителя* как самостоятельного действующего лица не оправдано, поскольку функция отсылки (соединительный момент, по терминологии В. Я. Проппа) не равнозначна остальным функциям. Отправление же в роли функции, а не связки часто носит характер изгнания, изведения, трудных задач, т. е. как раз тех действий, которые, по В. Я. Проппу, определяют *вредителя*.

По поводу *отца царевны* сам В. Я. Пропп замечает следующее: «Отцу чаще всего приписывается задавание трудных задач, как действие, вытекающее из враждебного отношения к жениху»²⁷. По этому своему действию *отец невесты* может быть отнесен к типу III (*испытатель*).

Сама же *царевна* («искомый персонаж», по определению В. Я. Проппа) — совпадает с нашим классом *невеста*.

Все операции, производимые выше по выделению групп и классов, основываются на идее противопоставленности одних семантических и функциональных элементов другим и имеют своим результатом дробное членение, типа классификационной схемы, в которой распределяется материал. На самом же деле распределение действующих лиц в конкретных сказочных текстах носит не дискретный, а непрерывный характер. Это отчасти связано с некоторым расхождением между статической сказочной моделью мира и динамическим функционированием элементов этого мира в сюжете. Подобное расхождение в сказке, с ее «героцентричностью» и распределением всего и вся по принципу дружелюбности и недружелюбности, помощи и вражды к герою, гораздо больше, чем в мифе.

Когда мы пытаемся установить четкие границы между различными группами персонажей и реалий (не только между *помощниками* и *дарителями*, но и *вредителями*, а также классом *сказочных ценностей и объектов*), мы сталкиваемся с тем, что все эти группы не имеют раз и навсегда установленного статуса по отношению к герою и могут выступать в самом разном качестве.

Разнообразные элементы враждебного мира могут быть нейтрализованы и даже использованы героем в своих целях — т. е. могут выступить в роли *помощников*. И наоборот, некоторые волшебные средства (безразличные к

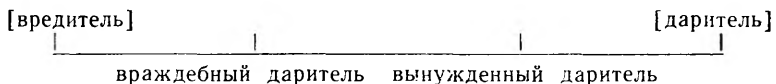
²⁷ В. Я. Пропп, Морфология сказки, стр. 88.

обладателю) похищаются у героя и используются против него. *Вредитель* может выступить под маской *дарителя* и даже в действительности оказаться *вынужденным дарителем* («волшебный вор») и т. д. Эта многовалентность и изменчивость элементов сказочного мира позволяет их объединить по их противопоставленности герою в определенную последовательность без четкого разделения на группы, объединенные промежуточными случаями. На ее противоположных концах окажутся, с одной стороны, *вредитель* и, с другой — *сказочный объект*, причем эти полярные точки в известном смысле тоже смыкаются в типе *невесты-колдуньи*, являющейся одновременно *объектом* и *вредителем*.

Изобилие промежуточных случаев в реальных сказочных текстах и рождает основные сложности при попытке полного функционального определения персонажа. В известном смысле сказка не знает, например, *дарителя*, *вредителя* или *помощника* в «чистом виде». Почти для каждого персонажа может быть допущена возможность приурочивания каких-либо иных, зачастую противоположных функций. Рассматривать такие случаи, как механическое наложение или ассимиляцию, неправильно. Это рождает сложности при структурном описании сказки и дает ложные представления о самом существе явления. Правильнее представить себе его как плавный переход от одного функционального поля к другому, центрами которых будут «идеальные случаи»:



Размещение действующего лица в какой-либо точке этого функционального поля будет указывать, таким образом, на наличие у него одного признака в большей степени, чем другого. Так, *враждебный даритель* (например, Мужичок-с-ноготок, невольно указывающий герою путь в подземный мир) займет место ближе к *вредителю*, а *вынужденный даритель* (вроде волшебного вора), враждебность которого по отношению к герою явно ослаблена, а идея «дарения» доминирует, окажется ближе к *дарителю*:

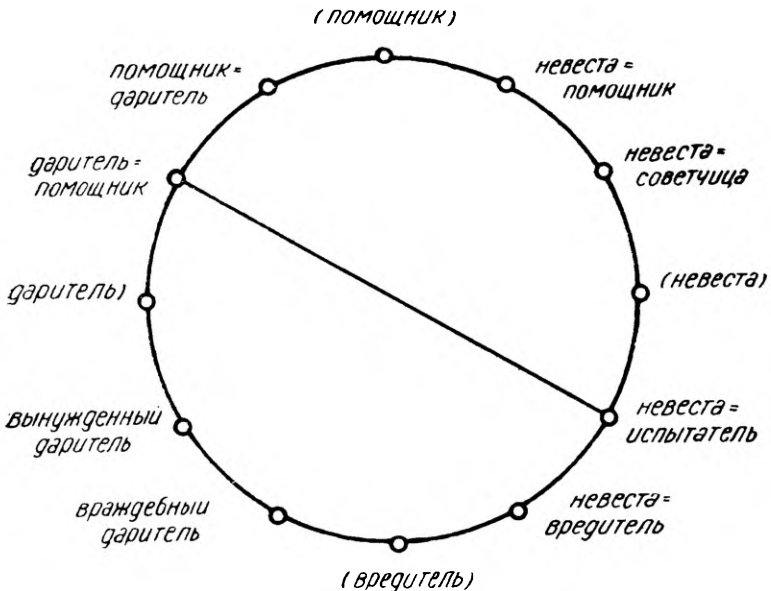


Таким образом, непрерывный характер распределения действующих лиц по классам позволяет дать определение и действующим лицам. Они являются точками пересечения функциональных полей, центры которых (собственно «классы») окажутся пределами функций. Соответственно группы действующих лиц (кроме героя и ложного героя) распределяются следующим образом: [вредитель] — *враждебный даритель* — *вынужденный даритель* — [даритель] — *даритель-помощник* — *помощник-даритель* — [помощник] — *помощник-невеста* — *невеста-советчица* — [невеста] — *невеста-испытатель* — *невеста-вредитель* — [вредитель].

Из этого можно видеть, что функциональные поля не только непрерывны, но и образуют циклическую структуру — крайние поля приведенной последовательности совпадают. Поэтому логичнее схему представить не линейной, а в виде круга (см. схему 1)

Часть круга от *невесты-испытателя* до *дарителя-помощника* объединяет действующих лиц, выполняющих функцию *испытателей*, причем по мере движения от *вредителя* к *помощнику* элемент испытания постепенно ослабевает.

Испытания, осуществляемые *вредителем*, несут характер трудных задач, невыполнимых без чудесной помощи, и связаны со стремлением уничтожить героя. *Даритель* (например, Морозко) проверяет правильность поведения героя (награждает за доброту и трудолюбие, наказывает за злобность и лень). *Даритель-помощник* (например, звери-помощники) также в определенном смысле «проверяют» героя: за оказанную услугу, доброе обхождение



ние и проч. они предоставляют себя самих в распоряжение героя и в нужный момент помогают выполнить трудную задачу.

Помощник-даритель уже по существу не испытывает героя (например, умершая мать помогает дочери советами или дарит ей чудесную куклолку; таковы чудесные зятья и т. д.).

Действующие лица от *помощника* до *невесты* представляют собой область сказочных ценностей. *Помощник* дает возможность герою пройти основное испытание, доставляя героя в нужное место (Серый Волк, Сивко-Бурко), выручая его из беды, спасая от преследования, выполняя за него трудные задачи и проч. *Невеста-помощник* объединяет в себе функции *помощника* (т. е. фактически выполняет за героя трудные задачи), оставаясь при этом *конечной сказочной ценностью*. Примером здесь может служить чудесная невеста или жена в сказках типа «Пойти туда, не знаю куда» (АТ 465 А, В, С). *Невеста-советчица* (например, Василиса Премудрая — АТ 313) также обладает признаками и *помощника* и *конечной сказочной ценности*, однако в отличие от предыдущего действующего лица вторая функция здесь явно превалирует. *Невеста* — нейтральное по отношению к герою действующее лицо, получаемое им в награду за подвиги или удачное прохождение испытаний (АТ 300, 301, 530 и проч.).

Невеста-испытатель и *невеста-вредитель* объединяют в себе *испытателя* и *конечную сказочную ценность*. *Невеста-испытатель* сама задает трудные задачи (например, Елена Премудрая в сказках типа АТ 329), а *невеста-вредитель* стремится извести, уничтожить героя (богатырка в сказках типа АТ 513 и др.). Как можно убедиться, враждебность невесты во втором случае возрастает.

Персонализация действующих лиц волшебной сказки происходит за счет наложения на приведенную выше схему распределения действующих лиц по классам схемы семантических оппозиций.

Конкретный персонаж (например, Змей, Баба-яга, мачеха, Сивка-бурка и пр.) может быть, таким образом, в известной степени определен как точка пересечения оси действующих лиц и оси семантических оппозиций.

Как отмечалось выше, наиболее общее значение для волшебной сказки имеет оппозиция *свой/чужой*, проецированная на различные плоскости — в первую очередь, в ее мифологическом и семейно-социальном аспектах. Действительно, все персонажи довольно отчетливо распадаются на две основные группы: персонажи, имеющие окраску чудесности, фантастичности, сверхъестественности, и персонажи, не имеющие ее. Так, роль вредителя могут играть, например, Кащей Бессмертный, Змей, Баба-яга, с одной стороны, и мачеха, злая сестра, царь — с другой. Роль дарителя часто исполняют не только Морозко, Баба-яга, но и старички, бабушки-заворонки и т. д. В качестве дарителя-помощника могут выступать не только волшебный конь, Серый волк, искусники, но и выкупленные должники и т. д.

Однако, оппозиция *мифологический/немифологический* не дает еще самих персонажей в их семантическом определении, хотя в значительной степени приближает нас к этому. Дальнейшая конкретизация персонажей реальной сказки может быть осуществлена за счет введения дополнительных оппозиций, набор которых ограничен, но может варьироваться для действующих лиц различных классов и групп.

Возможность подобного описания будет проиллюстрирована на примере класса *вредитель*, который включает в себя большое число конкретных персонажей-выполнителей и набор функций которого достаточно разнообразен. Прежде всего отметим наличие корреляций между функциями персонажей этого класса и их семантическими характеристиками. Многочисленные функции вредителя распадаются по своему характеру на две группы: похищение и изгнание. Первая из них соответствует персонажам мифологической группы, вторая — немифологической.

И похищение и изгнание могут совершаться либо с целью уничтожить («съесть, убить, избавиться»), либо с целью эротической. (Для некоторых сказочных коллизий возможно объединение этих обеих целей — см. ниже).

Цель вредительства также связана с мифологической или немифологической приуроченностью самого персонажа. Так, для группы мифологизированных вредителей уничтожение принимает форму людоедства (Баба-яга хочет съесть Терешечку) или разорения (Змей грозит разорить царство), а для немифологизированных — убийства (Водовоз убивает Ивана-царевича), подмены (мачеха подменяет падчерицу своей дочерью) или изгнания (мачеха выгоняет падчерицу в лес «зверям на съедение»). Эротическая цель «в чистом виде» характерна для мифологизированного вредителя (Змей похищает девушку, чтобы жениться на ней). Для группы немифологизированных вредителей она ведет к изгнанию (отец, желающий жениться на дочери, изгоняет ее, когда та надевает свиной чехол; мать или сестра-изменница, сговорившись с любовником, посылает героя «на верную гибель»).

Дальнейшая конкретизация вредителей может быть произведена при введении дополнительных классификаторов, порождаемых мифологическим и немифологическим кодами. Конкретизация эта касается прежде всего пространственной сферы и некоторых дополнительных характеристик.

Основой для вычленения оппозиций, описывающих эти характеристики, служит все та же оппозиция *свое/чужое*²⁸, конкретизирующаяся в оппозиции *близкое/далекое* и *схожее/несхожее*.

Приведенная ниже таблица (VI) иллюстрирует соотношения между классификаторами.

²⁸ Вредитель вообще всегда соответствует *чужому*. В этом смысле оппозиция *свой/чужой* универсальна для волшебной сказки и мифа.

Таблица VI

Мифический	лес/иное царство	антропоморфный/неантропоморфный
Немифический	дом/царство (условно — семейное/несемейное).	старый/молодой

Возможна дальнейшая конкретизация этих оппозиций. Так, иное царство может выступать в форме верхний мир, нижний мир (или морское, подводное царство — варианты будут соответствовать реальным вариантам сказок); *неантропоморфное* в свою очередь делится на *зооморфное/аморфное* — например, Шмат-Разум, (невидимый слуга; Чудо-чудное, Диво-дивное и пр.). Оппозиция *зооморфное/аморфное* особенно существенна при описании чудесного помощника, но имеет некоторое значение и для описания вредителя.

Пол персонажа дополняет набор признаков, необходимых для описания вредителя. Заметим только, что возрастная характеристика изредка маркируется для мифологизированного вредителя (например, представление о Баба-яге как старухе, в отличие от Змея, лишнего возраста), а в группе немифологизированных вредителей она коррелирует с оппозицией *семейное/несемейное* и дает следующие формы (см. табл. VII).

Таблица VII

Семейное	старший/младший *
Несемейное	старый/молодой

Ниже мы приводим таблицу (VIII) распределения семантических признаков для персонажей, выступающих в роли вредителя (мифологическая группа).

Из таблицы видно, что вредитель, совершающий похищение с эротической целью, представлен на материале русских сказок исключительно персонажами мужского пола, большинство которых относится к классу персонажей из иного царства (Леший-любовник — фигура крайне редкая, однако его наличие в этой роли свидетельствует о принципиальной возможности сочетания эротической цели и леса).

Каннибализм, напротив, приурочивается, в основном, к лесу. Объектом каннибализма (при ситуации похищения в лес) служат, как правило дети. Для русских сказок характернее женский пол вредителя (Баба-яга, Ведьма, а не Великан или Людоед), причем этот тип вредителя чрезвычайно популярен (АТ 313 I, 327 А, В, С).

Корреляции между возрастом героя (ребенок), лесной природной вредителя и целью похищения (каннибализм) позволяют интерпретировать эту ситуацию в плане генетическом как связанную с обрядом инициации.

Вредитель женского пола всегда антропоморфен.

Разорение осуществляется исключительно персонажами мужского пола из иного царства. Однако для выполнения функции разорения,

* В данном случае оппозиция *старший/младший* отличает поколение родителей от поколения детей. Эта же оппозиция в пределах одного поколения служит для различения героя и ложного героя, коррелируя с высоким и низким статусом персонажа.

Цель	Семантич. классификаторы					
	мужской/ женский	лес/иное царство	антропо- морфный/ неантропо- морфный	зооморф- ный/ аморфный	персонаж	Аф. №№
Эротическая	+	+	+	0	Леший	97, 374
	+	+	—	+	—	
	+	+	—	—	—	
	+	—	+	0	Кашей	156—159
	+	—	—	+	Змей, Ворон	129, 131
	—	—	—	—	Вихрь, Чудо-Юдо	130 и др.
	—	+	+	0	—	
	—	+	—	+	—	
	—	—	+	0	—	
	—	—	—	+	—	
Каннибалистическая	+	+	+	0	Великан, Людоед	201, 202
	+	+	—	+	Медведь	
	+	+	—	0	—	
	+	—	+	+	Змей	148 и др.
	+	—	—	—	—	
	—	+	+	0	Баба-яга, Ведьма	106 и др.
	—	+	—	+	—	
	—	+	—	—	—	
	—	—	+	0	—	
	—	—	—	+	—	
Деструктивная (разорение)	+	+	+	0	—	125
	+	+	—	+	—	
	+	+	—	—	—	
	+	—	+	0	Водяной царь	137
	+	—	—	+	Змей	
	—	—	—	—	Чудо-Юдо	
	—	+	+	0	—	
	—	+	—	+	—	
	—	—	+	—	—	
	—	—	—	0	—	
—	—	—	+	—		

* Знаком + отмечен первый член оппозиции, знаком — — второй.
0 — нерелевантность оппозиции.

Таблица IX

Цель	Семантич. классификаторы						
	мужской/ женский	семейный/ несемейный	старший/ младший	старый/ молодой	персонаж	АТ №№	Аф. №№
Эротическая	+	+	+	0	Отец	510 В	290, 291
	+	+	—	0	Брат	722	114, 294
	+	—	0	+	Царь-соперник, претендующий на героя	465 А, В, С	212—217 и др.
	—	—	0	—	жену Соперник	315 А 315 А, В	576
—	+	+	0	Мать-изменница			
—	+	—	0	Сестра /жена/ изменница			
Деструктивная (изведение)	+	+	+	0	Отец, изгоняющий сына за нарушение запрета	502	123, 126
	+	+	—	0	Брат изгоняющий сестру	706	279—282
	+	—	0	+	Царь, пытающийся известить жениха дочери	513 В	114
	—	+	0	—	Завистники	400 В	232, 233 95—99 и др.
	—	+	+	0	Мачеха		
	—	—	—	0	Сестры-завистницы	425, 432	234 и др. 283—289
—	—	0	+	Завистницы	707		
Подмена	+	+	+	0	—	550, 551 и др.	123—125
	+	+	—	0	Братья, убиваю- щие героя		
	+	—	0	+	—		
	—	—	0	—	Слуга	403, 409	
	—	+	+	0	Мачеха		
	—	+	—	0	Сестры		
	—	—	0	+	Старуха	511	
—	—	0	—	Служанка	450		
					533 А	127	

как видно из таблицы, сказка привлекает тех же персонажей, которые преследуют эротические цели. Действительно, эти функции часто сопутствуют друг другу в реальных сказочных текстах.

Персонажи немифологической группы вредителей распределяются следующим образом (см. табл. IX).

Эта таблица наглядно иллюстрирует те основания, которые были положены в основу классификации некоторых сказочных сюжетов в указателе Аарне-Томпсона. Почти каждая клетка нашей таблицы содержит персонаж,

характерный для определенного сюжета по указателю. Так, сюжеты АТ 510 и 722 отличаются лишь тем, что в первом героиню инцестуально преследует отец, а во втором случае — брат; в сюжете АТ 511 в роли «подставной» героини выступает сестра, а в сюжете АТ 533 — служанка (т. е. маркированным оказывается не семейный, а социальный код) и т. д.

Можно отметить и некоторые другие закономерности. Например, в русской сказке женский пол вредителя коррелирует с семейным кодом. Особый интерес представляет группа персонажей, выполняющих функцию подмены. Ситуация подмены сопутствует в реальных сказках «необоснованным притязаниям ложного героя» (по терминологии В. Я. Проппа). Поэтому естественно, что персонажи этой группы в основном совпадают с персонажами, выполняющими роль ложного героя²⁹. Это касается лишь персонажей, совпадающих с героем по возрастному цензу (младший или молодой). Мачеха, старуха и другие персонажи, подменяющие героя своими детьми, естественно, не включаются в класс ложных героев. Заметим, что русская сказка имеет тенденцию придавать такому персонажу черты ведьмы или колдуньи (т. е. мифологизировать их). Однако это касается, в основном, лишь имени и иногда способности осуществлять превращения («обернула ее (героиню) серой утицей»), но не затрагивает основных характеристик этих персонажей: приуроченности к семейному миру, а не к лесу или иному царству, изведение, а не похищение (как основная функция), наличие возрастной характеристики.

Подобные примеры не единичны. Мир персонажей в реальных сказочных текстах, естественно, более многообразен, чем в наших таблицах. Однако его конструирование в принципе основано на тех же семантических оппозициях. Описание других персонажей должно происходить, в первую очередь, за счет перестановки кодов и признаков, определяющих группы мифологизированных и немифологизированных вредителей. Так, по основанию *близкое/далекое* могут объединяться, с одной стороны, лес + дом (*семейное*) как конкретизация *близкого* и, с другой — иное царство + дворец (*несемейное*) как конкретизация *далекого*. В первом случае получается лесная избушка Бабы-яги, причем будучи *домом*, она влечет за собой и элементы *семейного* в характеристике ее владелицы (у нее есть дочь или дочери — Ягишны). Во втором случае роль разорителя из иного царства может играть не только Змей, но и иноземный, чужой царь.

Подобно тому, как злая мачеха приобретает черты ведьмы, персонажам мифологической группы могут придаваться черты немифологизированного вредителя. Например, Змей в сказках типа АТ 300 В имеет сестер (жен), мать (тещу) и пр. В сказке «Бой на Калиновом мосту» (Аф. 137) описана целая семья: Чудо-Юдо Многоголовые, побитые Иваном Быковичем, их сестры-змеихи, преследующие героя, мать-ведьма и отец — Вий. В. Я. Пропп в «Морфологии сказки» разбирает подобные случаи в связи с вопросом о возможности распределения функций вредителя между несколькими персонажами: бой с героем осуществляет Змей, преследование — его сестры и мать. Действительно, преследование характерно лишь для ограниченной группы мифологизированных вредителей. Оно обычно связано с ситуацией «дети во власти лесного демона»³⁰. Возможно, что именно преследование послужило здесь тем основанием, по которому персонажи, характерные, например, для избушки Бабы-яги, были перенесены в иное царство.

Интересный случай перераспределения признаков мифологизированного и немифологизированного вредителя имеем в сказках типа АТ 315 А, В.

²⁹ В этом смысле *ложного героя* как действующее лицо можно рассматривать в качестве промежуточного звена между классом *вредитель* и классом *герой* (аналогично враждебному дарителю или дарителю-помощнику).

³⁰ В качестве основной функции преследование характерно для другого действующего лица — враждебного дарителя.

Неверная жена, сестра или мать-изменница вместе с любовником-Змеем предпринимают попытку известить героя. Основанием для подобного перенесения служит уже указанная тенденция русской сказки связывать эротическую цель нанесения вреда и мужской пол персонажа-выполнителя. Мать, сестра или жена героя осуществляют здесь обычную для немифологизированного вредителя функцию изведения, изгнания. Любовник же, как «чужое в семье» приобретает черты *чужого* и в более общем плане.

Таким образом, обогащение мира персонажей происходит за счет рационализации мифологического и мифологизации семейно-социального аспектов оппозиции *своей/чужой*. Приведенные примеры иллюстрируют изменчивость реального сказочного материала, зыбкость границ между выделяемыми нами классами и одновременно наглядно показывают пути, используемые сказочником для создания многообразного и вариативного мира персонажей волшебной сказки.

12

Структура сказочных перемещений обнаруживает удивительное единобразие и находится в соответствии с сегментированием сказочного текста — пространственным, временным и ситуационным³¹. Основания же для сегментирования содержатся в самом сказочном тексте.

Сказочный сюжет легко разложим на ряд конфликтных эпизодов, соединенных своеобразной «промежуточной тканью», которая представляет собой консервацию финального для данного эпизода действия: «Мартышка согласился и без усталости три лета и три зимы на попу работал; пришел срок к расплате, зовет его хозяин .» (Аф. 131); «Трое суток лежало тело Ивана купеческого сына по чисту полю разбросано; уже вороны слетались клевать его» (Аф. 209); «Идет он дорогою, идет широкою, идет полями чистыми, степями раздольными и приходит в дремучий лес» (Аф. 224).

Не менее четким выглядит и пространственное членение, если учесть, что переход персонажа из одного места в другое всегда влечет за собой развитие или изменение ситуации. Временное же сегментирование в целом совпадает с ситуационным. Начало и завершение эпизода зачастую бывает отмечено указанием на определенный временной интервал: «На другой день увидал царь Марью-царевну и стал с ума сходить по ее красоте неописанной. Призывает он к себе бояр, генералов и полковников» (Аф. 213); «На третий день посылает убогий меньшего сына. Семен малый юнош сел под мостом и слушает» (Аф. 259); «Время к ночи подходит отведи ему комнату рядом с тою, в которой королевны почивали» (Аф. 298).

Комплексное применение всех трех принципов сегментирования убеждает в том, что пространственное по масштабу меньше временного³², а таким образом — и ситуационного. В рамках ситуационно-временного сегмента располагается несколько пространственных, причем это расположение производится по достаточно строгим принципам.

Соединительный характер действия (чаще всего — путь к месту нового события, сон, временная смерть и т. д.), которое консервируется в интервале между двумя сегментами, позволяет условно отнести его как в конце первого сегмента, так и к началу второго. В этом случае структура эпизода предстанет перед нами в следующем виде: отлучка (к месту события) — событие — возвращение (домой, к месту ночлега, на стоянку, во временное жилище и т. д.)³³.

³¹ О выделении разных параметров при сегментировании текста («семантические решетки») см.: J. L. Fischer, *A Ponapean Oedipus Tale, — «Anthropologist Looks at Myth», Austin—London, 1966, p. 109—124.*

³² См. там же.

³³ Справедливость подобного принципа сегментирования подтверждается, в частности, и тем, что, по существу, оно интуитивно осознавалось собирателями и составителями сказочных сборников. Если в публикации производится расчленение текста на абзацы, то оно, как правило, совпадает с предлагаемым здесь сегментированием.

Отсюда возникает постоянная необходимость устроить для персонажа подобную стоянку, временное жилище и т. д. Если действие протекает вдали от дома, он обретает его в избушке Бабы-яги, где можно переночевать во время долгого пути, в специальной комнате, которую ему отводят во вражеском царстве и куда он удаляется после прохождения очередного тура испытаний, за печкой, куда он прячется, ожидая прихода хозяев таинственного лесного жилища, у бездетных стариков, у бабушки-заворонки, живущей на территории вражеского мира и готовой дать приют герою, у дворни (садовника, повара) вражеского царя, где до поры до времени скрывается еще никем не узнанный герой, и т. д.: «увидал славный большой дом; входит к переднюю комнату — в той комнате стол накрыт, на столе краюха белого хлеба лежит. Он взял нож, отрезал ломоть хлеба и закусил немножко; потом влез на печь, заклался дровами сидит — вечера дожидается» (Аф. 215); «Иван купеческий сын выбрал лучшее место в городе, поставил дом и лавки и завел большой торг; а как все по хозяйству устроил, вздумал жениться на Настасье Прекрасной...» (Аф. 229); «Попросился он к бедной старушке на квартиру Старуха пустила его» (Аф. 197).

Подобная закономерность является универсальной. Она может быть прослежена как в траектории перемещений каждого персонажа, так и в «суммарной» траектории перемещений всех персонажей в каждом отдельном тексте. Это становится возможным, поскольку в сказке отсутствуют одновременность перемещений разных персонажей (исключая, впрочем, ситуации спутствия и погони). Если приводится в движении один персонаж, то другой должен быть усыплен, умерщвлен, заточен, заколдован и т. д. В качестве иллюстрации приведем схематический разбор сказки «Волшебное кольцо» (Аф. 190), несколько упростив ее сюжет — не учитывая двух-трех второстепенных эпизодов, а также повторения ситуаций в рамках трюих (см. табл. X).

Таблица X*

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Герой	аба		аба	АБ		БА	АВ		ВА	
Мать героя		аАа								
Царевна					Ав					вА
Помощники героя								АвА		

* 1. Герой (сын бедной вдовы) приобретает чудесных помощников (кошку и собаку) и волшебной кольцо. Для этого он трижды покидает дом (а) и идет на место приобретения чудесного средства (б). 2. Он посылает свою мать в царский дворец (А) посватать за него царевну. 3. Он выполняет задание — строит «в царском заповедном лугу» (б) дворец с хрустальным мостом и женится на царевне. 4. Царевна похищает волшебное кольцо и с его помощью выкидывает героя «на батюшкин луг» (Б). 5. Сама же переносится «за тридевять три земли, за десятое царство» (в). 6. Героя приводят в царский дворец. 7. Царь сажает его в тюрьму (В). 8. Чудесные помощники (кошка и собака) отправляются за тридевять земель, похищают кольцо и приносят герою. 9. Герой берется возвратить царевну, и его выпускают из тюрьмы. 10. Он волшебством возвращает царевну обратно.

Таким образом, перемещения связывают между собою отдельные эпизоды как сегменты общего повествования. Перемещения «присоединяют» (и

«отсоединяют») героев и отчасти других персонажей (в принципе менее мобильных) друг к другу и к различным ситуациям, включая их практически в эти ситуации. Такая ситуативность перемещений является результатом жесткой пространственной локализации в сказке большинства персонажей, многие из которых прямо восходят к мифологическим «хозяевам».

Аналогичными перемещениями ситуативными функциями, также играющими существенную роль в механизме развертывания повествования, несомненно являются разнообразные превращения, действительные и мнимые, с помощью магии или маскировки.

Превращения обычно предшествуют основному испытанию (*E*) и следуют за ним: Иванушка-дурачок влезает в одно ухо коня и вылезает из другого в виде красивого и бравого юноши, допрыгивает до царевны, выполняя тем самым свадебное испытание, а затем снова, превращается в сопливого запечника, звезду на лбу (метку царевны) прикрывает грязной тряпицей. Также и Золушка танцует в подаренном волшебницей красивом наряде, а потом принимает обычный вид. В аналогичных превращениях (переодеваниях) Свиноко Кожушка и Золотоволосого юноши, наоборот, временно скрывается первоначальная красота. Как уже указывалось, превращения служат, в частности, средством перехода от «низкого» состояния к «высокому» и наоборот. Они могут совершаться и насильственно — в порядке вредительства путем заколдования. Вредитель сам может прибегнуть к превращению для облегчения обмана («подвоха») — и то, и другое в рамках *E'* Либо после основного испытания, либо после дополнительного, кто притворялся, сбрасывают маску, все, кто был заколдован — расколдовываются. В результате расколдования происходят иногда важные сюжетные сдвиги. Расколдованные героини из помощников и даже вредителей (их демонизм был результатом колдовства) превращаются в прекрасных царевен, брак с которыми — истинная награда герою (*L'*). Герои и героини, каков бы ни был их первоначальный статус, в финале превращаются в красавцев, а вредители или подменные жены обнажают свои безобразные или демонические черты, т. е. истинное торжествует над ложным.

Превращения иногда изоморфны перемещениям: например, возвращение из иного царства влечет временное низкое обличье героя и т. п. Кроме того, цикл превращений в рамках эпизода (стативно-динамического сегмента) строится, как правило, по той же схеме, что и цикл перемещений, и обычно — параллельно с ним. Если герой покидает свое временное или постоянное жилище для совершения подвига и затем возвращается туда, то подобно этому, и зачастую — одновременно с этим, он приобретает (обычно — путем трансформации или демаскировки) богатырскую внешность и после совершения подвига снова возвращается в исходное состояние.

13

Как уже неоднократно отмечалось, все — от системы оппозиций, организующих сказочный мир, до структуры каждого эпизода, обязательно включающего в себя акцию и реакцию — распадается на два парных элемента, имеющих, так сказать, противоположные знаки. Есть основания полагать, что эта закономерность имеет более глубокое внутреннее обоснование и может рассматриваться как одно из проявлений общего организующего принципа, стоящего в известном смысле над сюжетным инвариантом сказки, над ее динамической структурой вообще, над статической картиной сказочного мира. Случаи же его нарушения воспринимаются как вторжение чужеродных образований и рождают эффект перехода к другим жанрам. Этот принцип можно определить как принцип сказочного баланса. Именно его универсальность позволяет проиллюстрировать механизм его действия почти на каждом наудачу взятом примере.

Одно из наиболее общих и существенных проявлений принципа сказочного баланса — гармонизирующая направленность сказки, возможно, унаследованная ею от мифа, с тем, пожалуй, отличием, что гармонизация здесь

распространяется в основном на личную биографию героя, только через которую она влияет и на все окружающее, тогда как в мифе — в соответствии с его общим пафосом — эта гармонизация имеет глобальный, всеобщий (космогонический, социальный) характер.

Сказочное действие направлено к установлению личного благополучия героя, его нормального статуса — к получению царевны и полцарства. Собственно говоря, герой почти всегда отмечен определенной ущербностью (он — либо младший брат, либо сирота, либо дурак, либо бедняк), которая иногда субъективно совпадает с исходной недостаточностью или бедой, являющейся завязкой сказочного сюжета. С этой точки зрения в сказке действует принцип обязательной компенсации обездоленного, причем подобная компенсация находится в соответствии с самой ущербностью в ее количественном и качественном выражении. В таком случае отсутствие или ослабление начальной обездоленности героя свидетельствует о переходе к близким жанрам — к богатырской или новеллистической сказке.

И хотя импульс, приводящий в действие сказочный сюжет, далеко не всегда относится непосредственно к герою, одной только ликвидацией «общественной» недостаточности (например, убийством демонического существа, терроризирующего коллектив, возвращением похищенной царевны) сказка закончиться не может — гармонизация еще не достигнута. Необходимо, чтобы это получило свое завершение и выражение в биографии героя — надо уничтожить самозванцев, сменить «низкую» внешность на «высокую», получить царевну и полцарства.

С другой стороны, редукция, ослабление матримониального элемента, и в связи с этим — невозможность достигнуть абсолютного «сказочного благополучия», также смещает жанровые границы: перед нами опять-таки сюжет богатырской сказки или героического эпоса (ср. былинные сюжеты типа «Илья Муромец и Калин-царь» или «Илья Муромец и Идолище»). Кроме того, отмеченная закономерность связана с «конусообразностью» сказки — разные завязки приводят к одному и тому же финалу.

Финальное нарушение баланса дает концовки типа: «... и остался князь-княжевич Иван-королевич один со своею охотою век доживать, один горе горевать, а стоил бы лучшей доли» (Аф. 205), диссонирующие с общей тональностью волшебной сказки и являющиеся переходным звеном к сказке новеллистической.

Но если финальное нарушение баланса (при единообразии сказочного финала вообще) не может иметь большого количества вариантов, то с инициальным нарушением баланса дело обстоит значительно сложнее. Обязательное завершение сказки свадьбой имеет почти столь же характерную симметричную конструкцию в начале — описание семейной ситуации, отсутствие которой указывает на переход к авантюрно-новеллистическим сюжетам (ср. сказки, где главный герой — безродный парень, «стрелец-молодец», охотник, окончивший службу или дезантировавший солдат, матрос)³⁴. Можно даже сказать, что в определенном смысле волшебная сказка начинается с нарушения семейной ситуации, а заканчивается построением новой. При этом тип инициальной семейной ситуации настолько важен, что до известной степени он программирует и определенный сюжетный тип.

Построение и разрушение инициальных семейных ситуаций также производится по принципу сказочного баланса. При этом следует исходить из представления о комплектности сказочной семьи. Тогда идеально укомплектованной, и кроме того — основной, исходной, «ядерной» моделью будет семья типа

³⁴ «В той роте служил стрелец-молодец; по имени Федот...» (Аф. 212); «Был у царя стрелок...» (Аф. 213); «Пошел отставной солдат Тарабанов странствовать; шел он неделю, другую и третью, шел целый год и попал за тридевять земель, в тридесятое царство — в такой дремучий лес, что кроме неба да деревьев ничего не видать» (Аф. 214); «Жил-был охотник, и было у него две собаки» (Аф. 248).

(1) *отец, мать, ребенок (сын, дочь)*³⁵, где детей может быть и двое³⁶, представляющих собой подобие близнецной пары, не характерной, впрочем, для русского материала. Исходя из этого, семья с отсутствием ребенка

(2) *отец, мать*³⁷ является некомплектной, и подобная ситуация влечет за собой мотив «чуждого рождения» или «отдай то, чего дома не знаешь»³⁸. Семья же

(3) *отец, мать, трое детей (сыновей, дочерей)*³⁹ может рассматриваться как «перекомплектованная», с последующим соперничеством братьев (или сестер), оканчивающимся утверждением статуса одного (младшего) и дискредитацией (а иногда и физическим уничтожением) остальных. По существу эта ситуация дублируется при соперничестве между Иваном-дураком и «умными» царскими зятьями.

Если тут же не происходит разрушения комплектной семьи, которая сама по себе гармонична и не несет в себе конфликта, то можно ожидать возникновения конфликта вне рамок семьи — появление «внешнего» вредителя (например, волшебного вора), отдавание сына «в науку» и колдуну, и т. д. Разрушение же комплектной семьи (смерть одного из супругов) часто влечет за собой компенсирование (женитьбу отца, появление в доме мачехи и ее детей или любовника матери), т. е. ситуацию мнимой комплектности, уже саму по себе конфликтную и достаточно определяющую дальнейшее развитие сюжета, или же — инцестуальную ситуацию (попытку инцеста со стороны отца), что, как мы уже знаем, существенно не меняет типа сказки.

Акции вредителя всегда соответствующим образом уравниваются реакцией героя. Соответствие же между типом героя и типом вредителя оказывается несколько сложнее, хотя бы в силу того обстоятельства, что герою на протяжении сказки приходится сталкиваться обычно не с одним, а с несколькими вредителями, и тип каждого из них обуславливает соответствующие поступки героя. Собственно, этой суммой поступков и определяется тип героя, тогда как вредитель в своем поведении гораздо более однозначен. Тем не менее вредителю-насилынику, людоеду, похитителю женщин (Змей, Кошей), в общем, соответствует герой богатырского типа: вредителю же, действующему не прямо, а путем уловок, невыполнимых поручений, семейному, социальному или мифическому угнетателю (мачеха, при-

³⁵ «Жили себе дед да баба, был у них сын» (Аф. 249); «Як був собі піп да попададя, та була в їх одна дочка» (Аф. 291).

³⁶ «За тридевять земель, в тридесятом царстве, не в нашем государстве, жил старик со старухой в нужде и в бедности; у него было два сына — летами малы, на работу идти не сдюжают» (Аф. 197); «Жил-был поп с попадьей; у них был сын Иванушко и была дочь Аленушка» (Аф. 244); «Бы бацька з маткаю, мел дачку з сынам» (Аф. 281).

³⁷ «В некотором царстве, в некотором государстве жил-был царь с царицею, а детей у них не было; стали они слезами бога молить, чтоб даровал им хоть единое дитище, — и услышал господь их молитву: царица забеременела» (Аф. 206); «За тридевять земель, в тридесятом государстве жил-был царь с царицею; детей у них не было» (Аф. 222).

³⁸ «Пошел он ходить по чужим сторонам, дошел до реки и захотел пить; стал он в той реке пить, и схватил его Чудо-Юдо Беззаконный и про-сит: «Отдай ты мне, чего дома не знаешь»» (Аф. 225).

³⁹ «В некотором царстве, в некотором государстве жил в деревушке старик со старухой; у него было три сына: два — умных, а третий — дурак» (Аф. 216); «Жил-был старик, у него было три дочери: большая и средняя — щеголихи, а меньшая только о хозяйстве радела» (Аф. 234); «В некотором царстве, в некотором государстве жил-был купец, и было у него три дочери» (Аф. 277).

казчик, царь, водяной) соответствует герой менее активный, гораздо больше нуждающийся в помощи и подсказке волшебных сил. Соответственно и применяется к вредителю обычно «его же оружие», воинств убивается в бою (Змей), колдун уничтожается колдовством, хитрец попадает в собственную ловушку — мачеха сама посылает на гибель своих дочерей в лес (см. например, Аф. 105, 108, 243). Впрочем, есть некоторые исключения: к вредителю, явно преобладающему силой (или численно), может быть применена хитрость или колдовство (Верлиока, Баба-яга). Ср. также сказку «Храбрый портняжка» у братьев Гримм, где герой побеждает силачей хитростью.

Гораздо более определенным выглядит соотношение между героем и помогающими ему волшебными силами. Если между агрессивностью вредителя и активностью героя наблюдается прямо пропорциональная зависимость, то между активностью героя и количеством сказочной помощи — зависимость обратно пропорциональная. Крайними формами этого соотношения (в обоих случаях выходящими за пределы собственно волшебной сказки) будут, с одной стороны, полное заместительство героя помощником (например, типа дядьки Катомы) и, с другой — полное отсутствие чудесной помощи у такого героя, как «starke Hans» или «юный великан». Между этими двумя случаями может быть расположена вся гамма возможных форм сказочной помощи — от простого «дорожного» совета до помощи невесты в царстве демонического существа.

Начавшись, цепь сказочной помощи обычно уже не прерывается до самого конца сказки, приобретая подчас эстафетный характер — человек указывает путь к дарителю, даритель наделяет вспомогательным волшебным средством, позволяющим найти помощника, помощник добывает волшебный предмет и т. д. При этом концентрация и эффективность сказочной помощи в данной точке развития сюжета зависит от состояния, направленности и концентрации враждебного начала на данном пространственно-временном отрезке. Чаще всего сказочную помощь можно рассматривать как результат некоего спонтанного процесса, происходящего как бы параллельно с акциями героя, и в известной степени — независимо от них. Результатом же оказывается появившееся в нужный момент средство транспортировки, чудесное оружие, маска или помощник. Собственно говоря, то, что мы называем цепью сказочной помощи, есть следствие функционирования окружающего героя сказочного мира, формы его воздействия на героя.

Место же сказочного объекта (обычно партнера по браку — невесты или жениха) в системе сказочных противопоставлений особенно сложно. Его соотношение с враждебными герою силами определяется правилом: чем дружественнее герою невеста, тем враждебнее ему ее отец — вредитель и испытатель. И наоборот: отец невесты-колдуньи оказывается иногда даже до известной степени солидарен с героем (просит излечить его дочь) или — отсутствует совсем. С другой стороны, активность невесты-помощника определяется степенью агрессивности вредителя (обычно ее отца), его враждебностью по отношению к герою. По принципу сказочного баланса строится и распределение атрибутов между героем и его партнером по браку: можно сказать, что степень «чуждости» героя обратно пропорциональна степени «чуждости» невесты — для сюжетов о чудесной жене (или муже) характерен нечудесный герой и наоборот. Соответственно герою с «низкой» внешностью (Иван-дурак, Емеля) полагается невеста с высокой внешностью (царевна), а Золушке или Свиному Кожушку — прекрасный принц.

Соотношение между героем (героиней) и потенциальным партнером по браку (женихом или невестой) существенно не изменяется и в том случае, когда их участие в сюжете уравнивается настолько, что они оказываются по существу равноправными героями сказки. Набор динамических и статических признаков и в этом случае распределяется между ними в системе той же обратной пропорциональной зависимости. Вообще, указанная закономерность характерна не только для брачной пары — она прослеживается всегда, когда сказка имеет дело не с одним, а с двумя равноправными (или

почти равноправными) героями. Следует, однако, отметить, что подобное явление не очень типично для волшебной сказки.

Как можно было убедиться, принцип баланса лежит в основе распределения элементов не только одного уровня (в области статике — мир персонажей, реалий и их атрибутов, в области сюжетной динамики — мир ситуаций и действий), он обуславливает и отношения между уровнями. С этой точки зрения в сказке все оказывается взаимопереходящим, связанным прямо или обратно пропорциональной зависимостью. В сказке «предметы действуют как живые существа, качество функционирует как живое существо»⁴⁰. Это ставит в особые отношения (в известном смысле, качественной или дистрибутивной однородности) персонажи, реалии и атрибуты. Например, «один из важнейших атрибутов героя — это его вещая мудрость... Это качество при отсутствии помощника переходит на героя»⁴¹. Если распространить это наблюдение шире, то окажется, что «количество активности», приходящееся на долю героя и содействующих ему сил, выступает как словно бы более или менее неизменная (для определенного сюжета) величина и распределяется в ряду герой (его свойства и атрибуты) — помощник (советчик, даритель) — волшебное средство в отношениях обратной пропорциональности: чем в большей степени герой наделен чудесными (или богатырскими) качествами, тем меньше он нуждается в содействии помощника. И с другой стороны: чем активнее помощник, тем меньше нужен чудесный предмет. Поэтому в определенном смысле свойство, атрибут и персонаж оказываются изоморфными. Это наблюдение справедливо и для сферы вредителя, имеющей до известной степени симметричную структуру.

Аналогичным образом строятся и балансные соответствия между разными уровнями. Действительно, если изоморфными оказываются чудесное средство и чудесное свойство героя, то это влияет и на синтагматическую последовательность функций. При наличии изначально заданных чудесных или богатырских свойств у героя ослабевает роль предварительного испытания, в результате которого герой должен получить чудесное средство. Кроме того, роль предварительного испытания может быть ослаблена, с одной стороны, чудесным рождением, сразу ставящим героя в исключительное положение и как бы обеспечивающим его чудесным средством, и с другой — гипертрофированными формами исходной ущербности героя и часто связанной с этим «сверхактивностью» вредителя. Дополнительное испытание на идентификацию может быть вызвано либо самоустранением «скромного» героя, либо притязаниями самозванца, причем одно исключает другое. Таким образом, тип главного героя может имплицировать не только тип определенного персонажа, но и его наличие или отсутствие.

Как неоднократно отмечалось, основным принципом, организующим структуру сказки, является принцип бинарности. Однако рядом с ним в построении сюжета участвует и принцип троичности, не нарушающий, как это может показаться на первый взгляд, симметрии бинарных конструкций, но вносящий в него существенные коррективы. Закон троичности специфичен для европейской сказки⁴², но не имеет глобального распростране-

⁴⁰ В. Я. Пропп, *Морфология сказки*, стр. 91.

⁴¹ Там же, стр. 92.

⁴² Ср. известные работы А. Ольрика, Г. Шютте, Х. Узенера (A. Olrik, *Erische Gesetze der Volksdichtung*, — «Zeitschrift für das deutsche Altertum», 1909, № 51, S. 1—12; G. Schütte, *Oldsagn om God-tjod*, — «Nordisk Tidskrift for Literaturforskning», 1917, t. II; H. Usener, *Dreiheit*, — «Reinische Museum», 1903, № 59.

ния — в китайской сказке преобладает двоичность, у североамериканских индейцев — четвертичность, у палеазиатов — пятиричность и т. д. Троичность может быть прослежена на разных уровнях рассмотрения сказочного текста — от общей метасюжетной схемы до ее реализации в построении отдельных сюжетных блоков и в расстановке персонажей и реалий.

Классическая волшебная сказка пестрит утroeниями: среди персонажей — три брата или три сестры («три сына — двое умных, третий — дурак», «три дочери — Одноглазка, Двуглазка и Трехглазка»), трое помощников (кошка, собака и змейка), три чудесных спутника (Объедало, Описало и Мороз-трескун), три чудесных предмета (шапка-невидимка, сапоги-скороходы, скатерть-самобранка), три препятствия и т. д. Однако при рассмотрении разных случаев утroeния вся эта пестрая картина может быть легко приведена в систему. Все многообразие плана выражения вызывается здесь тождественными функциональными причинами: выделением из всей троичной конструкции третьего звена как действительного, истинного, «настоящего» в противовес предшествующим — несущественным, ложным, ненастоящим⁴³. Аналогичную картину можно наблюдать и при утroeнии динамических сюжетных элементов — эпизодов, ситуаций и т. д. Иными словами, за троичностью всегда в известной мере стоит двоичность — контраст двух типов героев, состояний и т. п. Композиционно троичность служит целям торможения сюжетного развития, но ретардация — не единственный результат действия механизма троичности.

В отличие от простых бинарных оппозиций членами противопоставления здесь являются не два равноценных элемента с противоположными знаками, не одно и одно, а одно и остальное, причем это остальное может и не быть маркировано как носитель противоположного признака.

Поэтому первые два звена троичной конструкции, противопоставленные последнему именно в силу своей однородности, могут увеличиваться количеством или напротив — редуцироваться до единицы, не нарушая основного принципа троичности.

При анализе механизма троичности следует все время учитывать наличие в каждом из звеньев троичной конструкции двух планов — скрытого и явного, истинного и ложного, цели и результата (если речь идет о динамическом сюжетном элементе). Именно поэтому троичная конструкция выступает как некий «фильтр», выделяющий последний элемент и отсеивающий остальные.

Графически это выглядит следующим образом (см. схему 2).

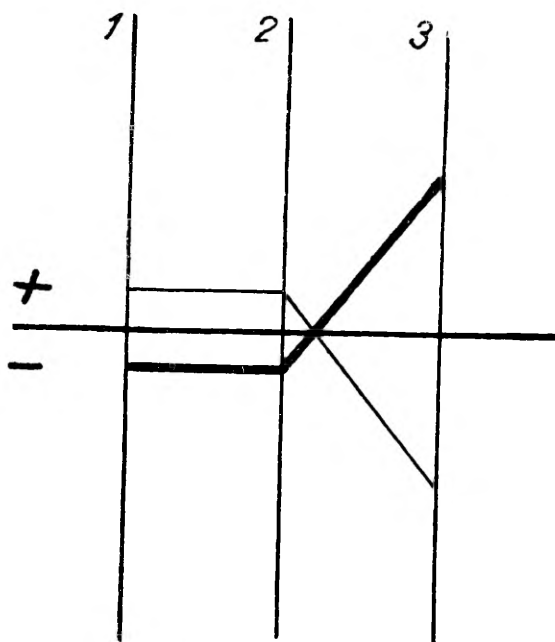
Герой и лже-герой, объект и лже-объекты

Сначала братья героя оцениваются положительно по сравнению с ним. Это отражено в схеме: на светлой линии (явный план) братья (1 и 2) отмечены в области положительных значений, а герой (3) — в области отрицательных. В плане проявляемом, результативном (жирная линия) степень противопоставленности герою братьев (лже-героев, его неудачливых, а подчас и коварных соперников) остается прежней, но они меняются местами — братья отмечены в области отрицательных значений, а герой — в области положительных.

⁴³ Ср. замечание В. Я. Проппа о том, что утroeние может быть равномерным или с нарастанием (В. Я. Пропп, Морфология сказки, стр. 82). При безусловной справедливости этого наблюдения, сюда следует внести некоторые коррективы: в известном смысле нарастание будет всегда, потому что последний элемент финален и на результативном уровне отличается от предыдущих.

По той же схеме производится отделение сказочного объекта от лже-объектов. Оно строится по принципу того же парадокса: например, золотой и серебряный ларцы противопоставлены деревянному или медному, который выбирает герой, точно так же, как «умные» братья противопоставлены Ивану-дураку.

Схема 2

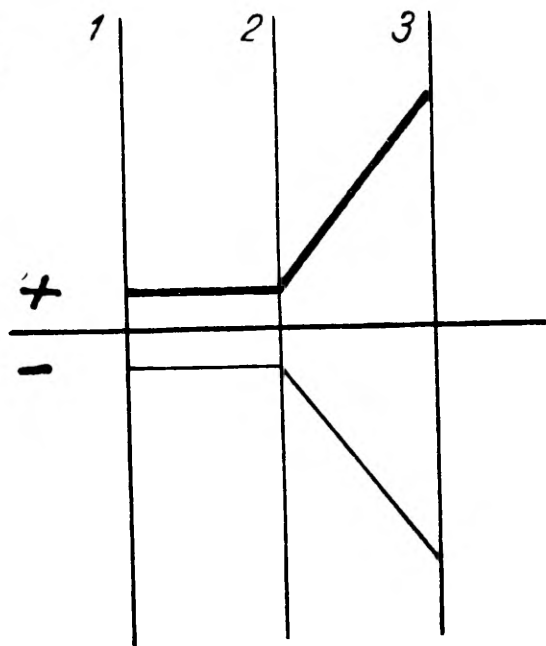


Иную, несколько более сложную форму представляет собой распределение в рамках трюичной конструкции динамических сюжетных элементов — например, испытаний, поручений. Оно может быть описано следующей схемой (3).

Элемент парадоксальности здесь отсутствует совсем: для акций, направленных против героя, целевой, явный план (светлая линия) лежит полностью в области отрицательных значений, план же проявляемый, результативный (жирная линия) — полностью в области положительных значений. Мы не учитываем здесь возможной градации между первым и вторым элементом трюичной конструкции — она факультативна и не составляет оппозиции, тогда как всякое финальное испытание всегда осознается как неизмеримо более трудное, практически невыполнимое — даже с точки зрения сказочных возможностей. В явном виде эта невыполнимость третьего поручения может заключаться уже в самой его формулировке («поди туда — не знаю куда, принеси то — не знаю что»). Герой зачастую и не в состоянии выполнить его, он лишь обретает в нем средства для полной победы над врагом или же просто спасается бегством (что семантически изоморфно). Таким образом, если положительное значение первых двух «трудных» испытаний только в том, что герой получает чудесное средство (или даже просто избегает гибели), то третье — соответственно его невыполнимости — заканчивается полной победой.

Две рассмотренные схемы достаточно хорошо описывают «работу» большей части трюичных конструкций, хотя, разумеется, не охватывают всего их многообразия. Следует, однако, отметить, что при всех возможных сдвигах кривых на графиках форма их существенно не меняется: третье звено всегда будет по «абсолютной величине» превосходить предыдущие — в противном случае мы столкнемся с явным разрушением сказочной эстетики.

Схема 3



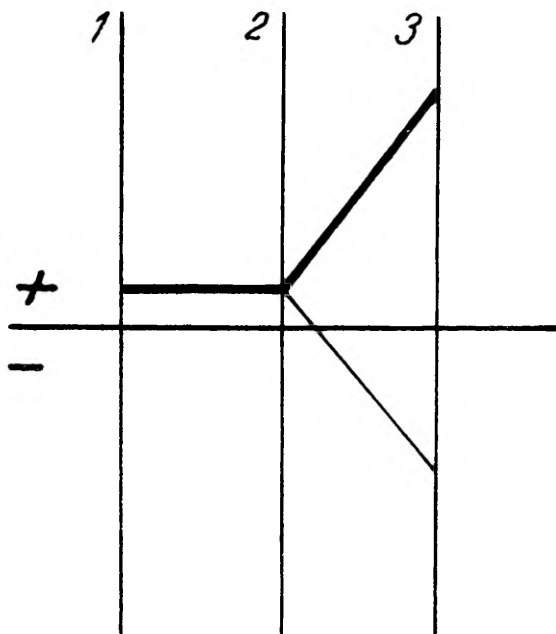
Несколько менее рельефным признаком, отличающим сказку от не-сказки будет симметричность прямых и парадоксальных противопоставлений в рамках устроения (эта симметричность отражена на схемах графически). Нарушение ее опять-таки свидетельствует о проникновении в волшебную сказку элементов смежных жанров (например, богатырской сказки). Такой случай наблюдается, скажем, в сказках типа «Бой на Калиновом мосту», где почти отсутствует противопоставление явного и скрытого плана: братья являются не соперниками, а помощниками героя и не проявляются отрицательно по отношению к нему. Противопоставление же явного и скрытого плана существует только для героя — он низок по рождению (Иван — кровный сын), но превосходит братьев по существу. Графически это будет выглядеть следующим образом (см. схему 4).

Вообще, нарушение симметрии наблюдается всегда, когда отсутствует четкое противопоставление явного и скрытого плана, и это опять-таки почти всегда указывает на внедрение в ткань волшебной сказки инородных элементов. Так обстоит дело, например, с чудесным оружием — в противоположность некоторым другим волшебным средствам или чудесным помощникам, для которых оппозиция явного и скрытого более существенна, хотя и не в такой степени, как в разобранных выше случаях.

В пределах закона троичности, казалось бы, перестают действовать основные сказочные законы: правила, выполнение которых обязательно, нарушается первые два раза, герой, в финале всегда одерживающий победу, первые два раза может потерпеть поражение и т. д.

Интересно происходит комбинированное использование принципа троичности — одновременно на динамическом и статическом уровне. Например,

Схема 4



если три брата проходят три испытания, увеличения количества эпизодов, как правило, не происходит; однако в полученной картине в полной мере отражены фильтрующая функция троичных конструкций: два старшие брата последовательно терпят неудачу в первых двух эпизодах, оказываясь, таким образом, ложными героями, а младший проходит испытание, утверждается в своем героическом статусе.

Выделение третьего, последнего звена троичной конструкции связано еще с одной характерной особенностью сказки: с ее предельностью. Скорее можно реконструировать предысторию катастрофы, семейного или социального конфликта, приводящего в движение сказочный сюжет, чем представить себе события, следующие после сказочного финала⁴⁴. Движение времени словно приостанавливается на достигнутой гармонии. Герой как бы решает все вопросы, завершает все конфликты, извечно существовавшие до его появления. Проходящий сквозь сказочный мир, герой не один из

⁴⁴ «Начальная нехватка или недостача представляют собой ситуацию. Можно себе представить, что до начала действия она длилась годами» (В. Я. Пропп, Морфология сказки, стр. 91).

тех, кто способен совершить сказочный подвиг, но единственно тот, кто может это сделать. Более того: зачастую появление героя совпадает с последней возможностью разрешения сказочного конфликта; он тот, кто «закрывает счет» всех своих предшественников («все тычиночки — по головушке, а на одной тычиночке — нет головушки», змей съел всех людей в деревне — дошла очередь и до героя — Аф. 146, и т. д.). Даже если и представить себе возможность неудачи героя, случаев преодоления сказочного конфликта как бы больше не представится.

НАБЛЮДЕНИЯ НАД ДИАЛОГОМ В ЛИТОВСКОЙ СКАЗКЕ (formulinės pasakos)

Б. Л. Огибенин

В этой статье будет показано, как строится сравнительно простая разновидность литовского устного фольклора, для которой характерно использование диалога как основы сюжетной структуры¹

Помимо того, что представляется интересным найти некоторые существенные особенности диалога в этих сказках, в построении которых нашли отражение и более общие черты литовского фольклора, интерес к ним вызван и тем, что на их материале можно поставить некоторые вопросы, касающиеся знаковой природы фольклорных текстов (в частности, способа представления элементов фольклорного кода в тексте, их выбора и распределения в связи с введением диалога в сказку).

Formulinės pasakos состоят преимущественно из серии диалогов одинаковой структуры², через которые дается описание событий сказки, и промежуточных пояснительных эпизодов, служащих для сцепления между собой диалогов и содержащих мотивировки событий. Каждый диалог предполагает одновременное участие только двух говорящих, например *a* и *b* из общего числа участников, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *h*, *i* (для частного случая, см. сказку № 86).

Основным элементом сюжетной структуры одной разновидности сказок этого цикла является диалог, состоящий из высказывания (вопроса) участника диалога *b* к участнику *a* (далее записывается в виде отношения *bRa*, где порядок следова-

¹ Материалом послужили десять formulinės pasakos, опубликованные в кн.: Lietuvių tautosaka, t. III, Pasakos, Vilnius, 1965 (№№ 86—95). В дальнейшем речь будет идти главным образом о строении отдельных сказок (т. е. о выявлении тех элементов, которые, вступая в определенные отношения, составляют данную сказку), а не о том, какие структурные черты сближают все сказки. В последнем случае основное внимание должно было бы быть направлено на выявление общей структурной схемы, действительной для всей совокупности данных сказок.

² Исключение составляет № 88, где отсутствует диалог, но вся сказка строится по тому же образцу, что и прочие сказки этого цикла.

ния малых букв соответствует направлению вопроса от участника *b* к участнику *a*) и высказывания (ответа) участника *a* при обратном направлении ответа от *a* к *b* (*aRb*). Использую символы *E* — экспозиция сказки, где сообщаются события, предваряющие сказку, & — промежуточные вставки (преимущественно не содержащие прямой речи)³, *F* — фактический конец сказки⁴, сюжетную структуру сказки № 86 можно представить в следующем виде:

$$E \ \& \ \begin{array}{c} \leftarrow \\ \rightarrow \end{array} (bRa) \ \& \ \begin{array}{c} \leftarrow \\ \rightarrow \end{array} (cRb) \ \& \ \begin{array}{c} \leftarrow \\ \rightarrow \end{array} (dRc) \ \& \ \begin{array}{c} \leftarrow \\ \rightarrow \end{array} (eRd) \ \& \ \begin{array}{c} \leftarrow \\ \rightarrow \end{array} (fRe) \ \& \ \begin{array}{c} \leftarrow \\ \rightarrow \end{array} (gRf) \ \& \ \begin{array}{c} \leftarrow \\ \rightarrow \end{array} (hRg) \ \& \ \begin{array}{c} \leftarrow \\ \rightarrow \end{array} (iRh) \ \& \ F^5.$$

Для более точной характеристики диалогической структуры сказки существенна, в частности, такая черта чередующихся вопросов и ответов, как маркированность ответа в сравнении с вопросом по признаку большей протяженности. При этом каждый последующий ответ, начиная со второго, обладает большей протяженностью (синтаксической глубиной) в сравнении с ответом предшествующего персонажа (т. е. ответ в диалоге *dRc* оказывается длиннее в диалоге *cRb* на одну типовую для всего круга ответов синтагму, в которой сообщается не только о событиях, происшедших раньше, но и о событиях с персонажем, дающим ответ; последний, как правило, воспроизводит сообщенное в пояснительной вставке). Ср., например, следующие диалоги из той же сказки № 86: — *Varna varna, ko tu be uodegos?* — *Kad tu žinotum, kas pasauly dedas, netaip pasidarytum!*

³ Примером & является фрагмент сказки № 86: *Varna ėmė ir uodegą išsipešė. Tos varnos gūžta buvo ažuole. Nuskrenda ji į gūžtą. Ažuolas pamatė, kad ji be uodegos, ir klausia: .. «Ворона взяла и выщипала себе хвост. Гнездо этой вороны было на дубе. Полетела она к дубу. Дуб увидел, что она без хвоста и спрашивает: ..»* Ср. также вставку, содержащую прямую речь при отсутствии ответа второго участника, что существенно отличает этот случай от случаев употребления прямой речи в данной сказке: *Tuokart gospadinė maišė duoną, pritrūko vandenio ir sako mergai: «Merga merga, bėk į upę vandenio atneštį.»* «В это время хозяйка месила хлеб, ей не хватило воды, и она сказала девице: «Девница, девница, беги на реку, принеси воды». (ответом оказываются в таких случаях не слова, а поступки персонажей, что с точки зрения типологии сообщений не противоречит общей диалогической схеме сказки: *Merga nubėgo į upę — žiūri — upė krauju pavirtus* «Девница побежала на реку, — видит — река кровью обернулась».

⁴ Фактический конец состоит в некоторых сказках из внеструктурных моментов, не входящих в основное ядро сюжета, которое может быть представлено как результат порождающего процесса, заключающегося в последовательном сцеплении диалогов. Часто, однако, фактический конец совпадает с последним элементом структуры в линейной последовательности элементов.

⁵ Направление стрелок над буквенными символами указывает направление вопроса (стрелка слева направо) и ответа (стрелка справа налево).

Buvo senelis ir senele, turėjo vištytę aukso kojytėm. Ir sudėjo aukso kiaušinėį. Padėjo ji ant lentynos. Pelė bėgo ir numetė, ir sudanžė. Bobutė raudot, vyštytė kudakadot, o aš uodegą išsipešiau. «Ворона, ворона, ты почему без хвоста? — Когда б ты знал, что на белом свете делается, не то б еще сделал! Жили-были дедушка и бабушка, была у них курочка с золотыми ножками. И снесла она золотое яичко. Положили его на лавку. Мышка бежала, (его) уронила и разбила. Бабушка плачет, курочка кудахчет, а я себе хвост выщипала». (Вставка: *Ažuolas ėmė ir šakas nusilaužė* «Дуб взял и переломал свои ветки» .) — *Ažuol ažuol, ko tu be šakų?* — *Kad tu žinotum, kas pasaulį dedas* «Дуб, дуб, ты почему без веток? — Когда б ты знал, что на белом свете делается .» (воспроизводится ответ вороны, включая слова «*vyštytė kudakadot*», после чего следуют слова:) *varna uodegą išsipešė, aš šakas nusilaužiau* ⁶.

К такому построению сюжета близка сюжетная структура сказки № 87, где, однако, тип диалога *bRa* и т. д. представлен только в одном случае (— *Ko tu, mėšlė, degi?* — *Ir kaip aš nedegsiu!* *Višta rado pupelę, pagirny pakavojo, pelytė ėmė pusę ir nukando. Višta iš to striuko nusipešė, o aš užsidegiau* «— Ты почему, навоз, горишь? — Как же мне не гореть! Нашла курица зернышко, спрятала (его) за жерновом, а мышка взяла и половину откусила. Курица из-за этого себе перья повыщипала, а я вспыхнул») в дальнейшем же сказка строится как чередование прямой речи (ср., например, слова лягушки: *mėšlas, tai išgirdęs, užsidegė, o aš koja išsisukau* «. навоз, услышав это, вспыхнул, а я себе ногу вывернула»), в которой обязательно упоминается и предшествующее событие, и пояснительных вста-

⁶ Иначе говоря, здесь осуществляется распространение клише ответа на одну синтагму: *aš uodegą išsipešiau* «я хвост выщипала», ср. *varna uodegą išsipešė, aš šakas nusilaužiau* «ворона себе хвост выщипала, я свои ветки переломал». По-видимому, имеет место «иконическое» соответствие протяженности ответа определенной точке структуры сказки, в которой достигается некоторая точка развития сюжета, что и выражается в появлении ответа определенной «глубины». Ср. ответ хозяйки (*gaspadinė*), занимающий последнее место в серии сходных по структуре ответов и предшествующий фактическому концу сказки (в ней, кроме вороны и дуба, появляются: *bobutė* «бабушка», *briedis* «лось», *upė* «река», *merga* «девица», *gaspadinė* «хозяйка», *gaspadorius* «хозяин»): — *Kad tu, gaspadoril, žinotum, kas pasaulį dedas, ne taip pasydarutum*. Далее после слов *ąžuolas šakas nusilaužė* следует: *briedis ragus nusilaužė, upė krauju pavirto, merga uzbong sudaužė, aš tešlą išmečiau* «лось рога себе сломал, река кровью обернулась, девица кувшин разбила, а я тесто разбросала». Здесь, как и в других сказках этого цикла максимальная протяженность ответа (измеряемая числом последовательно сцепленных синтагм вида $N_{\text{ном}} + (N_{\text{acc}}) + Vb_{\text{praes}} V Vb_{\text{praet}}$ из которых состоит последнее предложение ответа) сигнализирует завершение сказки, т. е. построение максимальной структуры. Ср. об «иконическом» соответствии числа фонов морфологическому выражению различных грамматических категорий: R. Jakobson, A la recherche de l'essence du langage, «Diogenes», N 51, 1965, p. 30—31.

вок & [см., например вставку, следующую за только что приведенными словами: išgirdo briedis ir, sužinojęs bėdą, raga nusilaužė «услышал лось и, узнав (в чем) беда, сломал (свои)

рога»]. Разобранный выше тип сюжетной структуры & (*bRa*)

& (*cRb*) & . в развернутом виде может быть записан как & (*bRa*) & (*aRb*) & (*cRb*) & (*bRc*) & , где различные комбинации малых букв в формализованной записи отношения R соответствуют вопросу и ответу.

В сказке № 87 используется, однако, только серия *aRb*, сцепленных между собой пояснительными вставками приведенного выше типа (таким образом, в этой сказке происходит неполный «диалог», в котором место вопроса с целью получения информации о событиях занято мотивировкой, содержащейся в пояснительных вставках, что можно сопоставить с парязыковым ответом из сказки № 86). Следует заметить, что и в этой сказке ответ последнего по порядку персонажа обладает наибольшей «глубиной», содержа в то же время краткую версию событий сказки с соблюдением их последовательности [ср. ответ бабушки (*bobutė*), воспроизводящий ответы всех предшествующих персонажей (. uosis šakas nusibėrė, upė krauju pratekėjo, merga kibirgus sudaužė «. осина свои ветки переломала, река кровью потекла, девица кувшин разбила») и заканчивающийся словами о aš kultuvę suskaldžiau «а я валек разбила»].

В сказках №№ 89—95 структура диалога, также составляющего основу сюжетной структуры сказки, отличается от приведенных типов тем, что вся серия диалогов ведется одним персо-

нажем с несколькими при сохранении структуры диалога *bRa*, где *bRa* — не только вопрос, но и приказание, обращение, просьба, а *aRb* — соответствующая реплика второго участника.

Сюжетную структуру такой сказки целесообразно представить в общем виде следующим образом:

E & [(*bRa* *aRb*) & (*cRa* *aRc*) & (*dRa* *aRd*) & (*mRa* *aRm*)] & F

Диалоги вида (*bRa* *aRb*) могут строиться довольно различно. В одних сказках предшествующий диалог вкладывается в последующий (таким образом каждый следующий участник информируется о происшедшем); при этом (как, например, в № 89) каждый следующий диалог характеризуется большей глубиной сравнительно с предшествующим:

[(*bRa*)₄ (*aRb*)₃] & [(*cRa*)₅ (*aRc*)₄] & [(*dRa*)₆ (*aRd*)₅] и т. д.⁷

⁷ Подписные индексы указывают число соответствующих реплик. Вообще, вследствие крайней регулярности структуры оказывается возможным автоматически определить глубину каждого диалога: если обозначить по-

Ср., например, — *Dieduli dieduli, kur buvai? — Pas dievulį. — Ka tau dievulis davė? — Sidabrinius raktelius. — Kur tie rakteliai? Sumainiau į arklelį. — Kur tas arklelis? — Va, veduos. — Mainykime į jautelį (Pamainė. Vedas, ir rado karves ganančius Tie klausia:)* — «Дедушка, дедушка, ты где был? — У боженьки. — Что тебе боженька дал? — Серебряные ключики. — Где же эти ключики? — Обменял на лошадку. — Где же лошадка? — Да вот. — Обменяем на бычка [Обменялись. Ведет (он его) и встречает коровьих пастухов. Те (его) спрашивают:»] Далее воспроизводится предшествующий диалог, включая слова *Kur tas arklelis?* затем следует: — *Sumainiau į jautelį. — Kur tas jautelis? — Va, veduos. — Mainykime į karvelę.* — «Обменял на бычка. — Где же бычок? — Да вот. — Обменяем на корову».

В других сказках с диалогом того же вида (см., в частности, №№ 92 и 93) каждый следующий диалог характеризуется тем, что типовая реплика участника *a*, вступающего по очереди в диалог с участниками *b*, *c*, *d* и т. д., возрастает по своей протяженности в соответствии с положением, занимаемым каждым диалогом в общей последовательности среди диалогов благодаря ретроспективному упоминанию предшествующих событий⁸ (характерно при этом, что реплики участников *b*, *c*, *d* и т. д. либо повторяют друг друга — см. типовой ответ в сказке № 92: *Aš neisiu* «Не пойду» — либо строятся по одной синтаксической модели, ср. из № 93: *Tada aš eisiu karklo graužti, kai mane vilkas pīaus* «Тогда я пойду ибу обглаживать, когда меня волк загрызет» — с одной стороны, и *Tada aš eisiu ožkos pīauti, kai mane strelčius šaus*, «Тогда я пойду козу грызть, когда меня охотник застрелит» — с другой).

Особый тип диалога представлен в №№ 94 и 95, где репликами обмениваются два участника *a* и *b* (т. е. *bRa · aRb bRa · aRb* и т. д., где точка означает следование одной реплики за другой).

* *

*

Для выявления структуры сказок (с дальнейшей целью обрисовать основные черты процесса их порождения) необходимо, помимо инвентаря структурных типов диалогов, указать, каково наполнение приведенных структурных схем, т. е. указать, каковы типы тех основных единиц, которые составляют высказывания персонажей сказки и каковы правила комбинации этих единиц в пределах высказывания.

рядковый номер диалога *n*, число реплик вида *bRa* и *aRb* равно $n+3$ и $n+2$ соответственно. Здесь, как и в предыдущих случаях, наибольшей протяженностью характеризуется последний диалог, содержащий краткую версию всей сказки.

⁸ В отличие от диалога в № 92 диалог из № 91 строится как редукция полной структуры — реплики «героя» в этом случае упоминают только ближайшее из предшествующих событий.

Общей особенностью этих диалогов является многообразный грамматический и семантический параллелизм, заключающийся в том, что каждый диалог монтируется из довольно ограниченного инвентаря типовых грамматических и лексических единиц, комбинируемых одинаковым образом, в пределах высказываний.

При этом такой инвентарь, выступающий как типовая для данной сказки комбинация морфологических, синтаксических и — в части случаев — лексических единиц, задается, как правило, либо в первом диалоге (тогда все последующие диалоги строятся по этому образцу), либо в экспозиции сказки (№ 86)⁹ Так, в сказке № 91 типовой диалог, вводящий серию последующих диалогов такого же вида может быть представлен структурной схемой:

(MRb) $\underbrace{N'_{\text{voc}} + \text{Suff}}_{2 \text{ раза}} Vb_{\text{imper}} N_{\text{acc}}$

(bRM) Neturiu laiko $Vb_{\text{inf}} \vee \bar{V}b_{\text{fut}}$ N_{gen}
 (MRc) $\underbrace{N''_{\text{voc}} Vb'_{\text{imper}} N'_{\text{acc}} \text{ kam } V_{\text{nes.}}}_{2 \text{ раза}}$ (jis V jisai V ji neklausė

V neraklusė $N_{\text{gen}} Vb_{\text{inf}} V$ (už neklausymą $N_{\text{acc}} Vb_{\text{inf}}$), где M — мерга «девица», N — имя, Suff — уменьшительный суффикс — elis/-ėlė, Vb — глагол, $\bar{V}b$ — глагол в отрицательной форме, voc — звательный падеж, acc — винительный падеж, gen — родительный падеж, imper — повелительное наклонение (здесь 2 л. ед. ч.) inf — инфинитив, fut — будущее время (здесь 1 л. ед. ч.) точка означает следование, V — возможность выбора между вариантами, штрихи при N и Vb указывают на различие конкретных вариантов имен и глаголов, конкретные сочетания и слова (neturiu laiko «у меня нет времени», kam «отчего», nes «потому что», jis, jisai, ji «он, она», neklausė, neraklusė «не согласился, -лась», už neklausymą «за непослушание») представляют лексические инварианты, входящие в каждый типовой диалог данной сказки.

Ср. соответственно: — Kirveli kirveli, ištrauk (man iš rankos)¹⁰ adatą! — Neturiu laiko, netrauksi¹¹, — atsakęs šisai. — Akmenėli akmenėli, sudaužyk kirvį, kam jisai neklausė (iš mano rankos) adatą ištraukti! — Neturiu laiko, nedaužysiu kirvio!

Конкретный вид каждого последующего диалога зависит от выбранных имен и глаголов, а также от типа диалога (см. прим. 8). В сказке № 91 имеется одиннадцать вариантов

⁹ Ср. сходную роль формул в другой разновидности устного фольклора, отмеченную в статье: Н. Peukert, Die Funktion der Formel im Volkslied, в сб.: Poetics, Poetyka, Поэтика, Warszawa, 1961, стр. 531 (о так называемом «Zersingen»).

¹⁰ Сочетания такого вида не входят в структурную схему, которая представляет типовой диалог в несколько идеализированном виде.

¹¹ N'gen в этом случае отсутствует.

для N — (a) *adata* «игла», (b) *kirvis* «топор», (c) *akmuo* «камень», (d) *ugnis* «огонь», (e) *upė* «река», (f) *karklynas* «ивняк», (g) *ožka* «коза», (n) *šuo* «собака», (i) *voras* «паук», (k) *pelė* «мышь», (l) *katė* «кошка», и десять вариантов для Vb — (1) *ištraukti* «вытащить», (2) *sudaužyti* «разбить», (3) *sudeginti* «сжечь». (4) *užlieti* «залить» (5) *užželti* «зарастить», (6) *nugrauzti* «обгрызть», (7) *suėsti* «съесть», (8) *suvynioti* «обвить», (9) *sudraskyti* «разорвать», (10) *suėsti* (при этом штрихи при N и Vb означают выбор следующего за N и Vb имени и глагола из приведенных списков) См. последующие диалоги из той же сказки: — *Ugnele ugnele, sudegink akmenį, nes jis nepaklausė kirvio sudaužyti!* — *Akmens neturiu laiko deginti, — adsakanti ir ši. — Upeli upeli, užliek ugnį, kam ji neklausė akmens deginti. — Neturiu laiko, neliesiu!*

Обращаясь к типовым элементам вступительных диалогов прочих сказок этого цикла, целесообразно начать с указания на типовые морфологические особенности, так как именно на морфологическом уровне наиболее ясно выступают черты организации текста диалогов (под последней понимается преследующая определенные цели комбинация каких-либо единиц — в данном случае морфологических единиц литовского языка)¹².

В частности, в диалоге сказки № 87 (см. выше) следует отметить регулярное чередование различных форм претерита глагола (*Vb_{praet}*) с определенным лексическим значением, существенного для распространения структуры сказки, которые характеризуются соответственно граммемой третьего лица ед. ч. (в конструкции *ėmė ir + Vb_{praet}* во вставке и вне этой конструкции), граммемой первого лица ед. ч. (в собственной прямой речи; эта форма описывает действие, соответствующее определенной точке сюжетной структуры, ср. *aš rašą pusilaužiau, aš šakas tusbėriau* и т. п.) и граммемой третьего лица ед. ч. (в собственной прямой речи каждого следующего персонажа, включающей рассказ об имевших место событиях)¹³.

Диалоги некоторых других сказок построены с использованием типовых словообразовательных моделей (последовательность реплик в каждом диалоге, обладая изменяющейся протяженностью, в этом случае также сигнализирует некоторую точку сюжетной структуры сказки), ср. например, использование

¹² На следующем, более низком, уровне — уровне сочетаний фонем — черты преднамеренной организации менее очевидны, хотя выбор определенных сочетаний, связанных с морфологическим заданием, составляет в свою очередь немаловажную характеристику части сказок этого цикла (насыщенных формулами различного типа, что и оправдывает их объединение в цикл *formulinės pasakos*). Ср. рифму в названиях сказок № 86 (*Vištytė aukso kojytėm*) № 93 (*Žibinkštėlė ir kibirkštėlė*).

¹³ В диалогах этой сказки также появляются рифмы (в частности, при выборе глаголов с одинаковым исходом основы в сочетании *bobutė gaudot, vyšty kudakadot*).

уменьшительного суффикса *-ėlis* в серии диалогов из сказки № 89: — *Kur tie rakteliais?* — *Sumainiau į arklelį.* — *Kur tas arklelis?* — *Sumainiau į jautelį.* — *Kur tas jautelis?* *Sumainiau į karvelę* и т. д. при одинаковых по своей структуре исходных формах, употребленных во вставках (*raktus, arklus, jautis, karvė* и т. д.), ср. употребление форм на *-ėlė* в серии обращений, которыми открываются диалоги из № 91: *uoletė* (во вставке — *uola* 'кремень'), *ožkele* (при *ožka* 'коза') и др.¹⁴, наряду с которым выступает фиксированный инвентарь морфологических средств в области глагола — ср., например, чередование форм императива и будущего времени в сказке № 93 (*eik* — *eis*; характерно, что это чередование задано грамматической структурой высказывания одного из персонажей в начальном диалоге всей серии).

Подобные и другие типовые морфологические элементы используются затем для создания целых фрагментов диалогов, в построении которых также исходят из фиксированного инвентаря синтаксических конструкций. Здесь следует отметить случаи употребления одного падежа (например, серии дательных падежей в сказке № 90: о *aš raktus-mariom*, о *man marios-vandenio*, о *aš vandenį* — *gaideliui* и т. п. при характерном эллипсисе глагола *duoti* 'дать'). серии супинов от различных глаголов в типовом сочетании (*eik, uolele, kirvio šveistų, eis kirvelis jungo kirstų, eis jungelis veršio jungtų* «иди, кремешек, топор точить, пойдет топорик ярмо вырубать, пойдет ярмо теленка запрягать» и т. п.) и, наконец, использование целых сочетаний тождественной синтаксической структуры (ср. типовое для сказки № 87 сочетание глагола в претерите с именем в винительном падеже: *briedis ragus nusilaužė* «лось сломал рога», *upė krauju pavirto* «река кровью обернулась», построение вопроса в № 94 по одной модели: *kam tie V ta V tas N_{pl} V N_{sg}: kam tie pinigai?* «зачем эти деньги?», *kam ta dalgelė?* «зачем коса?», *kam tas šienelis?* «зачем сено?», ср. построение типового ответа — *N_{dat} VN_{acc} Vb_{inf} : dalgelei pirkti* «косу купить», *šieneliui piauči* «сено косить» и т. д. при нарушающем параллелизм вопросов и ответов заключительном ответе — *ant geležinio krūko rakart* «на железный крюк повесить»), что находит крайнее выражение, когда помимо типовых синтаксических конструкций используется и фиксированный лексический инвентарь, ср. с одной стороны, повторяющееся сочетание *aš eisiu pas*, за которым следует имя в винительном падеже из набора *zuikis, lapė, vilkas, strielčius* и др. (№ 92). с другой — сочетание *neturiu laiko* в № 91.

«Изучение поэтических вольностей в технике параллелизма, подобно разбору правил приблизительной рифмовки, дает объ-

¹⁴ В этом случае также следует отметить появление рифмы как элемента спорадической организации текста сказки на звуковом уровне.

ективные показания о структурных особенностях данного языка»¹⁵ В разобранных диалогах (и не только диалогах, но частью и во вставках), воспроизводящих грамматическую структуру вопроса и ответа начального диалога при соблюдении в них заданных в этом начальном диалоге соотношений между инвентарными единицами лексики данной сказки, принцип параллелизма находит свое крайнее выражение.

Именно особое положение начального диалога относительно всех последующих при некоторых, только подчеркивающих их грамматический параллелизм, различиях в их грамматической структуре¹⁶, показывает, что их «общим знаменателем» (собщо denominator¹⁷) является грамматическая структура этого начального диалога, представляющая собой, таким образом, инвентарь основных единиц грамматического кода сказки, данного *in extenso*. Многообразный же грамматический параллелизм и ориентирован на выявление основных структурных характеристик этого кода.

Более того, заключительные фрагменты некоторых сказок, составляющие их фактический конец, содержат некоторую часть лексического кода сказок, представленную также *in extenso* (точнее, можно говорить о задании правил сочетания единиц лексического кода диалогов)

Структура этих заключительных фрагментов таким образом соотносится со структурой диалогов, что конкретный вид каждого диалога, характеризующегося заданной грамматической структурой и выбором определенных имен и глаголов из общего лексического инвентаря, может быть восстановлен на основании наличествующих в заключительном фрагменте связей между лексическими единицами.

Лексический инвентарь разобранный выше диалога из сказки № 91 располагается в ее заключительном фрагменте следующим образом (буквы и номера отсылают к соответствующим

¹⁵ Р. О. Якобсон, Поэзия грамматики и грамматика поэзии, в сб.: *Poetics, Poetyka, Поэтика*, стр. 400. Ср. в несколько иной редакции о том же: R. Jakobson, *Grammatical parallelism and its Russian facet*, — *Language*, vol. 42, N 2, 1966, p. 399.

¹⁶ Таковы, например, различия в грамматической структуре просьб в сказке № 92. Ср.: *Aš eisiu pas zuikj, tuoj tave nugrauš. Žuiki žuiki, kiekio grauzti* (в данном случае выступает, по терминологии Р. Якобсона, подвижный определитель — личное местоимение *tave*, соотносящееся с именем *kielis* «польнь» и *Aš eisiu pas strielciū, kad vilką nušautų. Strielčiau strielčiau, vilko šauti* (здесь имя в винительном падеже *vilką* «волка» делает избыточной часть просьбы, начинающуюся с обращения и составляет различие в структуре высказывания, если сопоставить его с первым высказыванием, сходным с ним в остальном $\text{Pron Vb}_{\text{fut}}(\text{pas}) \text{N}_{\text{acc}} \cdot \text{tuoj} \vee \text{kad} \dots \text{Vb}_{\text{inf}} \vee \vee \text{Vb}_{\text{sup}}$; многоточие может быть заменено, следовательно, либо именем, либо местоимением).

¹⁷ R. Jakobson, *Grammatical parallelism and its Russian facet*, — *«Language»*, vol. 42, N 2, 1966, p. 399.

лексическим вариантам, наполняющим структурную схему диалога, см. стр. 11): (1) [10] (k) (k) [9] (i) (i) [8] (h) (h) [7] (g) (g) [6] (f) (f) [5] (e) (e) [4] (d) (d) [3] (c) (c) [2] (b) (b) [1] (a) ¹⁸.

В соответствии с расположением имен и глаголов в этом заключительном фрагменте (события сказки упоминаются в обратном порядке) сочетание N и Vb для первого диалога — (b) [1] (a) т. е. *kirvis, ištraukti, adata* (ср. реальный текст: — *Kirveli kirveli, ištrauk (man iš rankos) adatą! — Neturiu laiko, petraukšiu, для второго — (c) [2] (b)*, т. е. *akmuo, sudaužyti, kirvis* (реальный текст: *Akmeneli akmeneli, sudaužyk kirvi*) и т. д. Таким же образом может быть восстановлен конкретный вид прочих диалогов.

Заключительные фрагменты сказок № 87, 88, 92, 93 отличаются той же особенностью. Любопытно при этом, что концовка сказки № 87 построена таким образом, что для получения конкретных диалогов необходима дополнительная семантическая информация относительно глаголов, имеющих в диалогах противоположное (отрицательное) значение в сравнении с занимающим их место в сочетаниях, состоящих из двух имен и глагола, глаголами с положительным значением, ср. *uosio šakas užaugo* «у осины выросли ветки» (в концовке) и *aš (uosis) šakas nusiberiau* «я (осина) ветки сломала» (в диалоге), *briedžio ragas prigiję* «у лося рога приросли» (в концовке), *aš (briedis) raga nusilaužiau* «я (лось) рога сломал» (в диалоге) и т. п.

¹⁸ Такая запись представляет реальный текст фрагмента в несколько идеализированном виде. Ср. реальный текст: *Ji [katė] puolė pelė esti, o pelė, saugodama savo gyvybę, puolė voratinklio draskyti, voras šunį vynioti, šuo ožką esti, ožka karklyną graužti, karklynas upelį želti, upelis ugnį lieti, ugnis akmenį deginti, akmuo kirvį mušti* (здесь *mušti* вместо *sudaužyti* при сохранении смысла), *kirvis gi tuojau ištraukė mergelei adatą iš rankos*. «Она (кошка) ну мышь заедать, а мышь, спасая свою душу, — ну паутину рвать, паук — собаку обвивать, собак — козу заедать, коза — ивняк обгрызать, ивняк — реку обрастать, река — огонь заливать, огонь — камень жечь, камень — топор бить, ну топор тогда и вытащил девице иглу из руки».

Ч У Д О В Б Ы Л И Н Е

С. Ю. Неклюдов

Среди изображаемых былиной психических состояний, вообще весьма немногочисленных, пожалуй, наиболее скромное место занимает чувство удивления, почти неведомое сказочным и былинным персонажам¹. С ним связано появление в тексте особого сюжетно-композиционного элемента — *чуда*, явления, из ряда вон выходящего, заслуживающего удивления. Оценка подобного явления как чудесного всегда увязывается с реакцией на него героя или персонажа и очень редко содержится в «авторской речи» былины.

Собственно говоря, мир былины и сказки может быть охарактеризован двояко: во-первых, оценкой, охватывающей текст извне — как один жанровый комплекс, противопоставленный другим, когда эталоном оказываются общеродовые критерии; и, во-вторых, оценкой, как бы идущей изнутри текста, не распространяющей свои основания за его границы (т. е. средствами самого текста).

В первом случае он окажется чудесным или волшебным (ср. фольклористическую терминологию: волшебная сказка, чудесный предмет, чудесный элемент и т. п.). Это вполне закономерно: «чудесность» — один из основных критериев принятой внутрижанровой классификации, причем важное значение имеет и степень ее концентрации, и ее качественные различия. Например, из классификации сказочных сюжетов по системе Аарне-Томпсона (чудесный противник, чудесный супруг, чудесная задача и т. д.) явствует, что «чудесность» — не только непременный атрибут волшебной сказки, но и объект ее изображения.

¹ Объектом исследования, результаты которого изложены в настоящей статье, была русская былина; анализа сказки, собственно, не производилось. Однако в пределах наблюдений, приводимых в конце работы, оба жанра обладают значительным сходством, и закономерности, отмеченные для былинных текстов, в ряде случаев актуальны и для волшебной сказки. Оперировать же материалом былины проще и удобнее — в силу большей устойчивости эпического текста по сравнению со сказочным и его значительно меньшей проницаемости для инородных влияний (стилистических, языковых и сюжетных).

Все сказанное в значительной степени относится и к былинам, которые в большинстве случаев включают в себя те же самые чудесные элементы: чудесного противника, чудесную супругу и пр.

Однако при другом подходе наблюдается противоположная картина. Мир сказки, и еще в большей степени — былины, при взгляде на него «изнутри» (как бы «глазами героя») оказывается совершенно нечудесным².

Уточняя приведенное выше наблюдение о том, что частотность появления *чуда* в тексте весьма невелика, можно добавить, что вообще слов, относящихся к семантическому полю этого понятия, в тексте мало; ассортимент их тоже незначителен. Почти весь он относится к вариантам одной структурной (семантической и стилистической) единицы, одного общего места.

По своей функции оно является оценочным, т. е. маркирует определенным образом соседствующий элемент (предшествующий или последующий), что особенно существенно, ибо предполагает некоторую необязательность употребления. (В этом смысле можно говорить о двоякой вариативности рассматриваемого общего места: о чередовании вариантов между собой, с одной стороны, и о чередовании элемента с его отсутствием, т. е. как бы с «нулевой формой», — с другой). Поэтому объектом исследования здесь неизбежно должен оказаться весь круг сюжетных элементов, имеющих действительную или потенциальную отмеченность реакцией удивления со стороны главного героя или персонажа.

² Постоянное наличие этих двух аспектов («взгляда извне» и «взгляда изнутри»), разграничивание которых целесообразно и плодотворно при анализе любой замкнутой структуры, вовсе не подразумевает их обязательной противопоставленности. Следует вспомнить чрезвычайно тонкое наблюдение П. Флоренского — даже в мире, который нормально описывается как чудесный, *чудо* является образованием иного уровня, порядка и качества: например для церкви «все — чудо: и таинство — чудо и водосвятный молебен — чудо, и каждая икона — чудо. Да, все — чудо в церкви, ибо все, что ни есть в ее жизни, — благодатно, а благодать божия и есть то единственное, что достойно имени «чудо». Но все это — чудо постоянное: есть же в церкви и более *редкие* веяния, «чудеса» в более привычном смысле слова, и они, чем реже, тем далее от выражения в слове: нельзя создать *формул* для таких чудес, ибо всякая формула есть формула повторяемости, кроме некоторых отдельных моментов, когда верующие *совместно*, — а в этом — все дело, — бывали в духе святом или начинали быть в нем, это пребывание не стало обыкновенной струей жизни» (П. Флоренский, Столп и утверждение истины, М., 1914, стр. 122—123. В цитате — курсив автора).

Дело здесь именно в отсутствии «формулы повторяемости» или в той непредсказуемости, которая дала основание Честертону в его эссе о волшебных сказках в известном смысле приравнять противоречащую действительности чудесность фантастического, волшебного мира к неожиданным эскзам мира реального.

При выявлении материала для анализа первоначально был применен лингвистический критерий: регистрировались практически все фрагменты текста, в которых попадались слова *чудо*, *диво*, *дивовинка*, *дивовались*, *дивуется* и т. п. Забегая вперед, можно сказать, что за редкими исключениями эти случаи обладают весьма значительным сходством; что же касается исключений, то они отличаются как раз не свойственной былине обиходностью употребления этих слов. Маркированный чудесный элемент обычно бросается в глаза именно потому, что с нашей точки зрения (при «взгляде извне»), он не содержит в себе ничего чудесного — хотя бы по сравнению с другими явлениями былинного мира, оцениваемыми, напротив, как факты эпической повседневности³

Прежде чем перейти к рассмотрению случаев появления *чуда* в былине, необходимо сделать несколько замечаний по поводу процесса диффузии структурных элементов в пограничных областях с соседствующими жанрами. Существенное значение имеет, в частности, влияние поэтики духовного стиха на разработку отдельных моментов в былине.

В рассматриваемом нами аспекте духовный стих существенно отличается от богатырского эпоса, даже прямо ему противоположен. *Чудо* имеет здесь значительный удельный вес — таким образом подчас оценивается центральное событие в сюжете. См., например, песню «Сорок калик с каликою», в которой именно чудо исцеления оклеветанного героя является кульминационным моментом⁴ Вообще эта песня представляет особый интерес, так как обычно бывает оснащена былинными реалиями и персонажами (т. е. сюжет духовного стиха здесь перенесен в былинный мир)

Можно предположить, что именно там, где *чудо* появляется особенно часто и регулярно, мы имеем дело с влиянием на былинду духовного стиха. Прежде всего это касается запева о турах, предпосланного ряду былин о татарском нашествии⁵.

³ По всем этим соображениям мы оставляем в стороне случаи, подобные следующему:

- Гой еси, сударь, мой дядюшка,
- Ласково солнце, Владимир князь!
- Не диво Алёше Поповичу,
- Диво князю Владимиру:
- Хочет у жива мужа жену отнять. —

(«Песни, собранные П. В. Киреевским», М., 1860. вып. III, стр. 22; далее — Киреевский).

⁴ См., например: «Древние российские стихотворения, собранные Киршей Даниловым», М., 1938, № 24 (далее — Кирша Данилов).

⁵ См., например: «Песни, собранные Н. П. Рыбниковым», изд. 2 под ред. А. Е. Грузинского, тт. I—III, М., 1909—1910, № 81 (далее — Рыбников); А. Ф. Гильфердинг, Онежские былины, тт. I—III, М.—Л., 1949—1951, №№ 22, 441 (далее — Гильфердинг); Н. Е. Ончуков, Печорские былины, СПб., 1904, №№ 4, 18 (далее — Ончуков); Ю. М. Со-

Туры рассказывают своей матери-турице о *чуде*: о женщине, плачущей на городской стене. Мать объясняет, что это значит: плакала не женщина, а сама городская стена (или: плакала Богородица — «она чуяла над Киевом невзгодушку» и т. д.).

Присутствие инородной стихии в ткани былины ощущается, например, и в эпизоде исцеления Ильи Муромца, когда самый факт исцеления может иногда восприниматься как *чудо*⁶ Сюжет о бое Ильи Муромца с сыном включает любопытную деталь: Сокольник бьет спящего Илью копьем, и тот остается жив только благодаря счастливой случайности — удар приходится в «чуден крест», находящийся на груди богатыря⁷ Следует отметить, что эта подробность не бывает обойдена почти никогда; крест же всегда «чуден» — хотя подобное словопотребление былине вообще не свойственно⁸.

За пределами влияния на былинку духовного стиха⁹ достаточно регулярное появление *чуда* наблюдается только в одном сюжете, точнее в одной сюжетной ситуации: герой выезжает из дому или ездит по полю и натывается на ворона, сидящего на дубу, который обычно и оценивается богатырем как *чудо*. Ворон просит не стрелять в него и указывает герою на более достойный объект приложения богатырской удали. Он говорит ему о шатре, в котором находятся три татарина, полонившие русскую девушку (сюжет былины о Михайле Козарине) или о достойном «сопротивнике» (сюжет былины о Суровце Суздальце). В этом случае *чудом* оказывается не ворон — он только обещает показать, где находится *чудо*. Таким образом чудесный ворон функционально выступает как информатор, причем оценка (*чудо*) может быть перенесена с него на предмет информации.

Вообще, ворон обычно не сообщает, с каким именно *чудом* должен столкнуться богатырь, а только характеризует его следующим образом:

колов, В. И. Чичеров, Онежские былины, М., 1948, №№ 83, 94 (далее — Соколов); А. М. Астахова, Э. Г. Бородин, Морозова, Н. П. Колпакова, Н. К. Митропольская, Ф. В. Соколов, Былины Печоры и Зимнего берега (новые записи), М.—Л., 1961, №№ 15, 50, 65 (далее — «Былины Печоры»); и др.

⁶ Ончуков, № 19.

⁷ См., например, Ончуков, №№ 1. 6; «Былины Печоры», №№ 10, 43, 51, и др.

⁸ Ср. с этим тоже довольно редкое в былине выражение: «чудные иконы» (Ончуков, №№ 6, 10).

⁹ Собственно говоря, не исключена возможность влияния поэтики и образности духовного стиха едва ли не во всех случаях появления *чуда* в былине. Но поскольку вопросы генезиса и миграции отдельных структурных элементов не затрагиваются в работе, целесообразно отграничить случаи, почти не вызывающие сомнений, от сугубо предположительных.

Там ведь есть чудо да ведь чѹдных,
А чудным-чудно там да ведь дивным дивно,
И дивным дивно да тут белым-белѹ,
Тут белым-белѹ да тут красным-красно¹⁰.

Эта характеристика, кстати, в дальнейшем не подтверждается или подтверждается только наполовину: *чудом* оказывается белополотняный шатер с дерзкой надписью:

А ведь кто-то в мой шатер да прииздѣт,
А живой со шатра да не выидѣт¹¹

Подобная ситуация характерна для былины о Добрыне и Дунае (или заменяющем его иногда в этом сюжете Алеше Поповиче)

Таким образом, в данном случае из двух связанных элементов чудесным может оказаться любой. Интересно, что в этой цепочке помимо ворона, шатра и «супротивника» есть еще полоненная татарами девица. Ср. встречу Ильи Муромца в поле с таким *чудом*:

Наезжал он в чистом поле на диковинку:
Разъездную походную красну девицу¹².

Из дальнейшего выясняется, что девица обижена Алешей Поповичем. В сюжете она больше не участвует и не встречается. Если сопоставить с этим текстом другой из того же сборника¹³, где диковинная девица оказывается сестрой Ильи Муромца, можно убедиться, что мы имеем дело с сюжетом о Михайле Козарине, приуроченным к другому герою. Упоминание же Алеси Поповича чрезвычайно показательно — в ряде случаев именно он заменяет Козарина в этой былине.

Цепочка элементов, один из которых оценивается как *чудо*, может быть достроена еще одним. В былине о Петре Петровиче¹⁴ (уникальный сюжет, схожий с сюжетом о Михайле Козарине) герой сначала собирается застрелить белых лебедушек, которые оказываются двумя прекрасными девушками — Настасьями Митриевичными. Они просят пожалеть их и указывают на *чудо* — черного ворона на дубу, а тот в свою очередь переадресовывает героя дальше, ко двору князя Владимира, которому грозит опасность.

Достаточно закономерно и последовательно появление *чуда* еще в одном сюжете (о Соловье Будидмировиче), причем ситуация здесь сильно отличается от описанной выше. Герой здесь — иноземец, сватающийся за племянницу князя Владимира. Он просит разрешения построить терем (или терема) в саду

¹⁰ Соколов, № 12.

¹¹ Там же.

¹² Киреевский, вып. I, стр. 5.

¹³ Там же, стр. 92.

¹⁴ Рыбников, № 21.

против ее окон. Характерно, что при этом невеста еще ничего не знает о матримониальных целях гостя и постройки, возникшие за ночь в саду, воспринимает как *чудо*.

И в этом случае маркирующий элемент (т. е. сама оценка) в рамках структуры всего эпизода обладает некоторой свободой распределения. Как *чудо* расценивается и появление терема в саду, и сам терем (так сказать, его архитектурный облик, его интерьер)¹⁵. *Чудо* может быть помещено внутрь терема и, таким образом, оказывается передвинуто ближе к встрече с женихом — на самый конец цепочки элементов, составляющих данный эпизод.

Чудо в тереме показалось:
На небе солнце, в тереме солнце;
На небе месяц, в тереме месяц;
На небе звезды, в тереме звезды;
На небе заря, в тереме заря
И вся красота поднебесная¹⁶

Дело здесь, конечно, не в материальном выражении *чуда* (тем более, что речь идет, очевидно, о внутренней росписи терема). Оно заключено в самом эпизоде, независимо от того, к какому месту прикрепляется маркирующий элемент. В одном из вариантов, например, Соловей приказывает мастерам сделать такие терема, «чтобы люди дивовались»¹⁷. Эти терема — особые; они являются, так сказать, символом сватовства, одним из его компонентов. По окончании сватовства их демонтируют и убирают, точно декорации¹⁸.

Интересны типологические параллели этого сюжета со сказкой, где постройка терема является одной из распространенных форм трудной задачи, даваемой жениху. От него требуется невозможное и непосильное — смысл, заключенный практически почти в любом испытании (исключая предварительные, направленные на получение волшебных средств). Совершение этого непосильного в известном смысле уже оказывается *чудом*, хотя с точки зрения самой сказки (при «взгляде изнутри») таковым иногда и не является. Связь сюжета о Соловье Будидмировиче со сказкой помимо всего иллюстрируется наличием варианта, в котором князь Владимир сам поручает герою выстроить терем с церковью, чтобы было где обвенчаться¹⁹. Кстати, в этом варианте упоминания о *чуде* нет.

¹⁵ Гильфердинг, № 199; О. Э. Озаровская, Бабушкины старины, Пг., 1916, стр. 19, (далее — Озаровская); В. Ф. Миллер, Былины новой и недавней записи из разных местностей России, М., 1908, № 86 (далее — Миллер).

¹⁶ Кирша Данилов, № 1.

¹⁷ Соколов, № 73.

¹⁸ См., например: Миллер, № 85; и др.

¹⁹ «Былины Печоры», № 6.

Разобранные выше сюжетные ситуации являются в былине в известном смысле исключением. Здесь прослеживается если и довольно редкое, то по крайней мере достаточно систематическое появление *чуда*.

Но помимо этого существует целый ряд случаев, когда можно говорить лишь о тенденции оценить тот или иной элемент как *чудо*. Приведем несколько примеров.

Чудом может оказаться сумочка с земной тягой, попавшаяся Святогору на пути²⁰, открытый гроб, на который наезжают Илья и Святогор²¹ камень с надписями на перекрестке трех дорог в сюжете о трех поездках Илья Муромца²², «мертвая кость» на холме, предсказывающая смерть Василию Буслаевичу²³.

Все эти случаи относятся к разным сюжетам, но условия появления *чуда* обладают здесь значительным сходством. Оно всегда попадается герою по дороге, причем обычно именно тогда, когда цель поездки не определена — богатырь просто ездит «по чисту полю»

Некоторая общность есть не только в композиционных приемах построения эпизода, в центре которого может оказаться чудесный элемент, но и в особенностях его семантической характеристики. Во всех этих случаях он оказывается начальным звеном неожиданного («с точки зрения былины»). непредсказанного эпизода (т. е. никакой информации о нем не содержится в предшествующем повествовании)

Здесь уместно сделать небольшое отступление. Соединение сюжетных элементов в былине происходит в соответствии с правилами, определяющими принципы сочетаемости простейших структурных единиц (звеньев, эпизодов или ходов) Их суть состоит, в основном, в том, что предшествующий элемент в какой-то мере программирует последующий. Таким образом, каждый элемент обладает как бы набором валентных связей, в соответствии с которыми и происходит композиционное построение текста.

Эти связи могут включать в себя, с одной стороны, приказ, инструкцию, запрет, информацию, предсказание, обещание, намерение и т. п., и с другой — реализацию, исполнение (или неисполнение) всего этого. Они относятся, в основном, к тем элементам, которые В. Я. Пропп в своей морфологической модели волшебной сказки рассматривает как парные функции²⁴.

Наличие этих связей в подавляющем большинстве случаев дает нам право рассматривать их отсутствие в известном смысле как закономерность. Возникает обрыв, зияние, после которого

²⁰ Рыбников, № 86.

²¹ Гильфердинг, № 1.

²² Соколов, № 7.

²³ Там же, № 25.

²⁴ В. Я. Пропп, Морфология сказки, Л., 1928, стр. 37.

следующий элемент выступает как начальный, инициальный, хотя по своей композиционной функции им не является²⁵.

Именно таковы и синтагматические условия появления *чуда* в былинном сюжете. Но оно оказывается не только вводным элементом — событие, симметричное ему, завершает собой эпизод: сфера его действия обладает достаточно четкими границами. В силу этого весь подобный эпизод в целом получает качественно иное звучание по сравнению с прочими, и в этом смысле инициальный чудесный элемент как бы переводит повествование в иную тональность.

Такой относительной сюжетной автономией обладает весь эпизод смерти Василия Буслаевича — от встречи с «мертвой костью» до неудачного прыжка через камень. Интересно отметить, что даже локально кость и камень помещены в стороне от пути героя — чтобы попасть туда Василию Буслаевичу обычно приходится делать крюк, остановку, отклоняться от маршрута, определенного целью путешествия. Это происходит и тогда, когда весь эпизод оказывается разбитым на две симметричные части: по дороге на поклонение, к «святым местам» — разговор с черепом, а на обратном пути — гибель на том же самом холме²⁶.

Все перечисленные случаи обладают и еще одной общностью: встреча с предметом, который может быть оценен как чудесный, имеет для героя самые трагические последствия. Она всегда губительна для Василия Буслаевича; роковым для Святогора оказывается гроб, а зачастую и сумочка, попытка поднять которую может привести к смерти; даже к сюжету о трех поездках Ильи Муромца (т. е. там, где фигурирует камень с тремя надписями на перепутьи) иногда бывает и приурочена и смерть богатыря.

Тутѡва стар и екáменел²⁷

Итак, *чудо* может обладать некоторым отрицательным зарядом, заключать в себе опасность для героя. С подобной семантической характеристикой этого структурного элемента, с нашей точки зрения, связано еще и то, что при помощи производных от него средств в былине (правда, в редких случаях) дается отрицательная оценка некоторым явлениям, героям или персонажам. *Чудом* может оказаться в оценке Ильи Муромца «нахвальщик» («такого чуда не видывал»)²⁸, «чудовищем» или

²⁵ Любопытно отметить, что места подобных сюжетных обрывов зачастую совпадают с местами реальных обрывов текста в тех случаях, когда остальная часть былины оказывается начисто забытой сказителем или может быть воспроизведена не полностью, в прозаическом пересказе, в нескольких словах. См., например: Киреевский, вып. I, стр. 3, 92: «Былины Печоры» №№ 28, 42.

²⁶ Гильфердинг, № 142.

²⁷ Киреевский, вып. I, стр. 89.

²⁸ Там же, стр. 52.

«чудищем» иногда называется Тугарин или Идолище²⁹.

Не велика птица в поле показалася:
Много она в поле начудила,
Начудила и накурила,
Много татар в поле положила!³⁰ —

говорит царь Кумбал о Суровце Суздальце. «Чудно чудище» — ругает Маринка Чусова Хотена Блудовича³¹ или «диуется», глядя на результаты его буйства:

А что же есть за чѹдноѹ чѹдушкѹ
А что же есть за дѣвноѹ дѣвшкѹ?³²

Однако «отрицательный заряд» в чудесном элементе может быть и весьма незначительным или даже отсутствовать совсем. В большой степени это связано с особенностями сюжетного функционирования главного героя и второстепенного персонажа, или, шире сказать, — со спецификой построения ситуации в динамическом мире былины.

Вообще, активность былинного героя внешне выражается в его повышенной (по сравнению с другими персонажами) мобильности: он двигается все время, причем траектория его перемещений как бы очерчивает сюжетную синтагму. Потеря же мобильности всегда указывает на утрату активности и зачастую — на трагические коллизии в былинном мире. Эстафета активности передается персонажу, траекторией своих перемещений он «дорисовывает» следующий сюжетный такт, т. е. как бы заменяет героя, пока тот снова не получит свободы³³

Действительная мобильность героя оказывается противопоставлена потенциальной мобильности персонажа, мобильности, которая как бы готова проявиться в любой момент. С этой точки зрения встреча героя с персонажем может быть представлена либо как прибытие героя в место постоянного нахождения персонажа, либо как пересечение двух траекторий — реальной (траектории перемещения героя) и потенциальной (траектории перемещения персонажа).

Собственно говоря, эти оба случая имеют место в былине. Но они интересны и как два аспекта описания сюжета, при анализе которого не только допустимо чтение синтагмы перемещений героя, но и есть возможность прочтения минимального

²⁹ Рыбников, № 25; Озаровская, стр. 38.

³⁰ Киреевский, вып. III, стр. 109.

³¹ «Былины Печоры», №№ 5, 41.

³² Соколов, № 46.

³³ Проблема описания фольклорного сюжета через атрибутирующие его локальные перемещения рассматривалась в нашем докладе, специально посвященном пространственно-временным отношениям в былине. Тезисное изложение доклада см. в сб. «Тезисы докладов во Второй летней школе по вторичным моделирующим системам. 16—26 августа 1966», Тарту, 1966, стр. 41—45. О структуре перемещений и «эстафете активности» в сказке см.: Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик, Д. М. Сегал, Проблемы структурного описания волшебной сказки, стр. 124—126 наст. изд.

отрезка сюжета как бы «с точки зрения персонажа» — до его столкновения с героем³⁴

Это позволяет рассматривать былинный сюжет как взаимодействие перемещающегося («рисующего траекторию») героя с окружающим миром. Тогда реакция удивления со стороны главного героя, за которым всегда следует повествование, в известной степени должна совпасть с оценкой слушателя, «сопереживающего» с ним. Удивление же «неподвижного» персонажа почти всегда бывает вызвано появлением «мобильного» героя, когда достойным удивления оказывается именно он, его атрибуты и действия. Чуден может быть Илья Муромец, Дюк Степанович, Святогор. Причем, как правило, герой чуден для персонажа при своем первом появлении или проявлении — т. е. если учесть возможность прочтения минимального сюжетного отрезка «с точки зрения персонажа», чудесный элемент возникает здесь в точном соответствии с закономерностью, отмеченной выше.

Так, например, царь Вахромей Вахромеич воспринимает как *чудо* появление в своем царстве переодетых каликами богатырей, явившихся на выручку околдованному Михайле Потыку³⁵. Дивуется «татарченок» (Сокольник), заставший в шатре спящего Илью Муромца³⁶. Кстати, в этом случае показательно, с одной стороны, наличие в эпизоде шатра — его связанность с чудесным элементом была отмечена выше при разборе другого сюжета, — и, с другой стороны, сравнение с распространенным вариантом былины «Илья и Сокольник», где чудесный элемент (правда, несколько иного типа — «чуден крест») появляется в эпизоде покушения Сокольника на жизнь Ильи, спящего именно в шатре.

Что же касается чудесности Святогора, то она вообще несколько особого качества. Помимо того что по количеству сюжетов, потенциально включающих в себя чудесный элемент, он стоит на первом месте среди других богатырей («Святогор и гроб», «Святогор и тяга земная»), возможность оценки его самого как *чуда* также значительно больше.

Ко всему сказанному можно добавить еще одно наблюдение: на появление *чуда* герой зачастую реагирует как-то чересчур болезненно — он обижается, сердится, даже пытается уничтожить удививший его предмет.

На дубу сидит тут черны ворон
А и тут Казаренину за беду стало.
За великую досаду показалось,
Он, Казаренин, дивуется
Хочет застрелить черна ворона³⁷

³⁴ Ср.: Claude Bremond, *Le logique des possibles narratifs*, — «Communications», 8 («L'analyse structurale du récit»), Paris, 1966, p. 60—76.

³⁵ Гильфердинг, № 6.

³⁶ Киреевский, вып. I, стр. 3.

³⁷ Кирша Данилов, № 22. См. также: Киреевский, вып. II, стр. 80.

Следует отметить, что былинный герой вообще отличается чрезвычайной вспыльчивостью и неуравновешенностью. Вспышки его раздражения описываются в былине при помощи устойчивой формулы, краткий вариант которой встречается в приведенном выше отрывке. Это формула имеет широчайшее распространение и, как правило, маркирует своеобразный психологический сдвиг — переход героя от обычной пассивности и апатии к состоянию активного действия. Обычно для подобного перехода имеется вполне основательный импульс — появление врага, информация о нем, ссора и т. п. С внешней стороны, конечно, ворон, сидящий на дубу, представляется поводом явно недостаточным. Однако, если учесть семантику чудесного элемента — предсказывающего, своеобразного указателя на что-то, еще неизвестное, — можно сказать, что реакция героя оказывается совершенно оправданной, соответствующей законам былинного мира.

Конечно, приведенные выше примеры далеко не исчерпывают всех случаев появления *чуда* в русской былине. Но вместе с тем они достаточно полно иллюстрируют картину в целом.

Не случайно, употребляя для объекта нашего исследования разные обозначения — *чудо*, *чудесный элемент* и т. д., мы не ставили себе целью терминологически точное называние исследуемых явлений. За неимением более удачного выражения маркирующая конструкция была названа в начале статьи общим местом, хотя, строго говоря, смысл в это выражение вкладывался несколько более широкий, чем это обычно принято. В более узком понимании приведенный материал включает в себя несколько общих мест, хотя количество их и невелико.

В рассматриваемом нами круге явлений может быть найден определенный *метамотив*, по отношению к которому эти общие места окажутся материальными элементами его структурных вариантов, его *алломотивами*³⁸ Этот метамотив обладает целым рядом определенных параметров, синтагматических и семантических, ни один из которых, взятый отдельно, не является, впрочем, доминирующим.

Первый из них — обрыв сюжетной синтагмы, когда два соседних элемента оказываются разобщены отсутствием необходимой валентной связи. В таком случае второй элемент может быть оценен как *чудо*.

Герой выезжает из дому с определенной целью, с поручением, с заданием, он информирован о пути, ему предсказано будущее: он выезжает на подвиг с некоторой программой действий. В этом случае возможность появления в сюжете *чуда* почти исключена.

³⁸ О понятии *алломотив* см.: Alan Dundes, From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales, — «Journal of American Folklore», [1962], № 75, p. 101.

Герой выезжает из дому или едет по полю без каких бы то ни было целей, «просто так», долгие годы, много лет. В этом случае количество шансов натолкнуться на *чудо* очень велико. *Чудо* как бы активизирует героя, включает его в следующий сюжетный такт.

То же самое правило действует и в тех случаях, когда как *чудо* оценивается сам герой. Герой чуден для персонажа, если появляется перед ним неожиданно, т. е. если чтение сюжетной синтагмы «с точки зрения персонажа» отвечает указанному требованию.

Если разрыв сюжетной синтагмы является неперенным условием появления *чуда*, то основная специфика элемента, который квалифицируется как чудесный, состоит в его своеобразной семантической двуплановости.

Он предсказывает дальнейшее и этим не отличается от многих других элементов былины. Но в противоположность прочим программирующим устройствам, он не содержит в себе реальной программы, а только указывает на наличие какого-то значимого последующего элемента³⁹ Его материальное наполнение ничего не говорит о его реальном значении, т. е. о том, на что он указывает, хотя именно отсюда начинается новая синтагматическая цепь программа — исполнение. С предшествующим же элементом *чудо* не бывает связано ничем, кроме дистрибутивных отношений — расстановки в синтагматическом ряду.

Как было отмечено, чудесный элемент обладает определенным полем функционирования, причем это поле может покрывать собой эпизод, в котором чудесный элемент зачастую либо оказывается начальным, вводным звеном, либо находится в отношении свободного распределения внутри эпизода. В силу этого материальным выражением чудесного элемента оказывается целый ряд явлений, последовательно связанных между собой во фрагменте того или иного конкретного сюжета или, точнее, той или иной сюжетной ситуации. (См. разобранные нами ряды: ворон — шатер — полоненная татарами девица или «супротивник»; девицы лебедушки — ворон — враг под Киевом; появление терема в саду — сам терем — внутреннее убранство терема; крест; гроб; сумочка; камень с надписью; череп).

Итак, *чудо* всегда открывает собой новый сюжетный такт и с этой точки зрения как бы является инициальным элементом. Эта функциональная значимость имеет и другую сторону. Упоминание о *чуде* может быть и в самом начале повествования,

³⁹ Именно такое ощущение чуда блестяще выражено в стихотворении Б. Пастернака «Рождественская звезда»:

Растущее зарево дредло над ней
И значило что-то.

(«Литературная Грузия», 1966, № 2, стр. 87).

квалифицируя, таким образом, весь текст как чудесный. Тогда *чудо* играет роль ключа, вводящего слушателя в тональность повествования, или рамы, как бы отграничивающей от реального мира мир, моделируемый текстом. См., например, зачины в сербских эпических песнях: «Боже правый, чудо-то какое!» или: «Слушайте, про чудо расскажу вам!» и т. п.

Описанная выше семантическая двуплановость не является привилегией чудесного элемента. Ею отмечен целый круг явлений повествовательного фольклора, в котором, вообще, значительное место занимают разного рода трансфигурации, трагедизм, скрывание истинной сути за маскирующей внешностью. Сюда относятся разнообразные превращения и переодевания перед отправлением в место обитания врага или в царство невесты, зооморфные маски чудесных невест и жен, когда звериная шкура является точным указанием на их чудесность, и, наконец, даже исконно низкая видимость героя, которая обязательно сменится на высокую в конце повествования.

Проявлением скрытого плана, переходом его в явные формы в известной степени может быть охарактеризован как весь сюжет, так и отдельные сюжетные такты в повествовательном фольклоре. В этом смысле чрезвычайно интересно наблюдение А. П. Скафтымова, обобщившего целый ряд приемов былинной поэтики в формуле «мотив предварительной недооценки»⁴⁰

Связанность чудесности со вторым, скрытым планом в фольклоре прекрасно иллюстрируется и тем, что герой особенно чудесен именно в «низкой» ипостаси, т. е. с превращением «дурака в красавца» он в значительной мере свою чудесность утрачивает (что особенно наглядно видно в архаических формациях)

С другой стороны, чудесность низкой видимости, осознание за ней скрытого плана всегда безошибочно приводит героя на правильный путь при выборе (например, жениха или невесты). Этим, собственно, объясняется просьба младшей дочери в сказках типа «Аленький цветочек» привезти ей не подарки, имеющие реальную ценность (как старшие сестры), а цветочек или перышко — чудесные предметы, обладающие вторым, скрытым смыслом.

Наконец, своеобразное использование семантической двуплановости *чуда* встречается в распространенном сюжете о расшифровывании чудес загробного мира земному страннику. (Ср. фольклорные и литературные воплощения этого сюжета: «Сослан в стране мертвых» в нартском эпосе, «Хождение Богородицы по мукам» или «Божественная комедия» и т. д.) Здесь через иерархическое распределение мучений для грешников раскрывается нравственно-этическая модель мира земного.

⁴⁰ А. П. Скафтымов, Поэтика и генезис былин. М. — Саратов, 1923, стр. 50.

ВЛИЯНИЕ ЯЗЫКА НА РЕЛИГИОЗНОЕ СОЗНАНИЕ

Б. А. Успенский

Тема настоящей работы относится к кругу проблем, находящихся в связи с известной гипотезой Сепира-Уорфа о влиянии языка на различные проявления человеческой культуры. Представляется, что именно исследование религиозного сознания в этом плане может быть наиболее показательным — как в силу его относительной устойчивости и фиксированности, так и в связи с каноническим характером и ограниченным объемом формирующих его текстов.

Ниже предлагаются некоторые материалы к сформулированной теме (относящиеся по преимуществу к православному религиозному сознанию).

Так, одним из определяющих признаков русского религиозного сознания представляется то обстоятельство, что слово *креститься* естественно связывается в языке со словом *крест*. Это относится и к другим славянским языкам, причем верно в отношении как народной, так и научной этимологии (см. у Фасмера, 1967. стр. 374, под словом «крестить»)

Таким образом, данное слово может вызвать общее представление о приобщении к кресту. В частности, одной из возможных ассоциаций, которую вызывает фраза «Христос крестился», является представление о том, что Христос приобщился к кресту, т. е. что уже в этом акте заложены его будущие страдания; с другой стороны, особый смысл в этой связи могут приобретать слова апостола Павла о «крещении в смерть» (см.: Римл. VI, 3—4). Между тем, подобная ассоциация отсутствует в других языках (включая сюда и такие языки, как греческий и латынь), где слова «крест» и «креститься» никак не связаны¹

Не менее важна, с другой стороны, формальная близость слов *крест* и *Христос*, которая отражается, между прочим, в

¹ Ср., однако, эстонский язык, где наблюдается такая же, как и в русском, связь данных понятий, ср. эст. *rist* «крест», *ristimine* «крещение» (на это обстоятельство любезно указал нам Я. Пыльдмяе). Эта особенность может объясняться как историческими причинами (если принять, что эст. *rist* восходит к русск. *кръсть*, *крест*), так и ареальными связями (говоря о финско-славянском ареале).

вариантах *крестьянин* ~ *христианин*² (эти формы выступают как варианты одного и того же слова как в древних и средневековых текстах, так и в современных говорах^{2а}) Данные этимологии говорят о том, что старославянское **кръсть* первоначально означало «Христос» — см. об этом Фасмер, 1967, стр. 374 (под словом «крест»), а также Брандт, 1892, который писал: «Слово *кръсть* выводят из имени Христа, причем переход значений легко можно принять такой: Христос, затем распятие, потом всякий крест».

Ср. в этой связи такие показательные примеры, как «Христе Христовъ» (т. е. Кресте Христов, при обращении к кресту), «Хръстителъ» (т. е. Креститель) — из Стихиаря XII в. Синодальной библиотеки, № 279 (цит. по Металлову, 1912, стр. 191); ср. те же формы и в Стихиаря XII в. Гос. Публ. библиотеки (Q. п. I. 15): «Хръсте Христовъ хръстьяномъ оупованиѣ», л. 23 об., с очевидной аллитерацией (но, однако, на той же стр.: «радуоуиса кръсте цесаремъ похвала»), «Хръстителѣ», л. 188. Можно сослаться, наконец, и на современное украинское *хрест* «крест» (ср.: *чесного Христа* в тексте богослужения на украинском языке, цитированном у Огиенко, 1921, стр. 5)

Любопытно сопоставить сказанное о славянском православном религиозном сознании с лингвистическими факторами, обуславливающими религиозное сознание славян-католиков.

Как известно, названием креста, употребительным у славян-католиков, является крижь (крьж): ср. польск. *krzyż*, чешск. *kříž*, словенск. *križ*, сербско-хорв. *крѣж*³

² Характерно, что Фасмер первоначально склонен был рассматривать *крестьянин* как результат контаминации «христианин + крест», произошедшей на почве старославянского языка. См. Фасмер, 1909, стр. 102—103.

Если в русском языке варианты «крестьянин» — «христианин» приобрели семантическую дифференциацию, то в сербско-хорватском соответствующие варианты легли в основу языковых различий между католиками и православными: *хришћанин* у православных, но *крѣћанин* у католиков (что связано с различием в наименовании Иисуса Христа у православных сербов и у католиков — о чем см. несколько ниже). См. Корш, 1904, стр. 56—57; здесь и далее в примерах сохраняется орфография Корша.

^{2а} См. подобного рода вариацию, с одной стороны, уже в Супрасльской рукописи (ср.: Вайан, 1952, стр. 53), а с другой стороны — в «Уложении» Алексея Михайловича, М., 1649 (ср.: Черных, 1953, стр. 223). Существующее сейчас противопоставление в ударении — *крестьянин*, но *христианин* — отнюдь не недавнего происхождения и представляет собой результат дальнейшей дифференциации обоих понятий в литературном языке.

³ Отсюда, как отмечает Корш (1904, стр. 56—57), талер с изображением креста назывался по-сербски *крѣташ*, а по-хорватски *крѣжак* (аналогично и у других славян католиков).

В русских текстах до Никона название *крѣж* применяется для обозначения четырехконечного, т. е. католического креста, тогда как в России до раскола (у старообрядцев и по сей день) принят был исключительно восьмиконечный крест. В этой связи отметим, между прочим, что фамилия Юрия Крижанича достаточно наглядно указывает на католическое происхождение ее носителя, что может отчасти объяснить отношение к нему русских.

Это слово объясняется через ст. сл. *кризма*, *крижма* («миропомазание»), представляющее собой заимствование из греч. *χρίσμα* «помазание», от *χρίω* «помазываю» (откуда и *χριστός*, т. е. «помазанник»); см. Корш, 1904, стр. 56—57 который ссылается также и на образованные отсюда слова, относящиеся непосредственно к крещению (типа словенск. *križemnik* «одежда крещаемого»), что обусловлено связью ритуалов крещения и помазания.

Таким образом, в плане этимологии можно сказать, что если у православных славян понятие «крещение» выступает как производное от понятия «крест», то у славян-католиков, напротив, «крест» образован от слова со значением «крещение» ~ «помазание».

Еще более характерным для религиозного сознания славян-католиков является то обстоятельство, что наименование Христа может совпадать у них с обозначением крещения и с названием креста. Как указывает Корш (там же), сербские католики называют Христа *Ису(с) Крст* (ср. *крст*, *krst* у словенцев и хорватов для обозначения крещения). Между тем, как православные сербы говорят *Исус Христос*; отсюда *крштьянин* у католиков соответствует слову *хриштьянин* у православных сербов.

Другой пример. Известное возгласие дьякона или священника «Миром господу помолимся» естественно воспринимается как обращение к «миру», т. е. к молящемуся обществу⁴. Но из соответствующего греческого источника видно, что слово «мир» должно было бы означать (и первоначально означало) здесь не «общество людей», а «согласие, любовь». Ср. греч. *ἐν εἰρήνῃ τοῦ Κυρίου δεηθῶμεν*, т. е. «в мире <в согласии, в любви> Господу помолимся» (см. об этом: Голубинский, 1906, стр. 124) Ср. в этой связи особое значение соборной молитвы в русской православной службе (особенно у старообрядцев)⁵

⁴ Это восприятие поддерживается диалогом между дьяконом или священником и хором, который олицетворяет «мир». Ср.:

Дьякон (священник):

— Паки и паки миром Господу помолимся

Певцы:

— Господи помилуй

Священник:

— И всего живот наш Христу Богу предадим

Певцы:

— Тебе Господи

Здесь существенно, что священник (дьякон) говорит о «Господе» в третьем лице, а хор, как бы отвечая ему, — во втором, т. е. в звательной форме. Иначе говоря, священник как бы обращается к «миру», а те уже — непосредственно к богу.

⁵ Не последнюю роль при этом играет то обстоятельство, что пение у старообрядцев — унисонное, в связи с чем все молящиеся могут подпевать певцам (между тем, это невозможно при многоголосном пении официальной православной церкви).

Очевидно, далее, что фраза «Церковь — невеста Христова» (см. соответствующее по смыслу место в «Послании к Ефесянам», V 24—25) ⁶ должна по-разному восприниматься в тех языках, где слово «церковь» женского рода (как в русском), и в языках, где это слово относится к какому-либо другому роду (ср., например, английский, где слово *church* заменяется неодоушевленным местоимением *it*).

Напротив, в случае фразы «Церковь — стадо Христово» (ср. еще в этой связи выражение «пасти церковь») английский язык дает, по-видимому, больше возможностей для непосредственного восприятия, нежели русский. Ср. такую же ситуацию с уподоблением церкви «телу Христову» ⁷

Для разных языков, связанных с христианством, можно проследить употребление слова «церковь» одновременно в значении общества верующих и в значении места для моления. В частности, особенно характерно это для церковнославянского. Ср. обычную передачу в каноническом церковнославянском тексте Нового Завета через слово *церковь* как греческого *ἐκκλησία*, так и греческих *ἱερόν, ναός, οἶκος*, тогда как в соответствующем русском переводе последние слова обычно передаются через *храм*. Понятно, между тем, что именно церковнославянский текст, как непосредственно связанный с литургической службой, имеет здесь основополагающее значение. В свете только что указанного различия между церковнославянским и русским текстами показательны, с одной стороны, возражения старообрядцев против вошедшего в обычай после раскола употребления слова *храм* в значении «церкви» (см. Обличения Никиты Добрынина), и с другой стороны, наоборот, протест Третьяковского (уже с совершенно противоположных позиций) против употребления слова *церковь* в значении «храма» (см. у Виноградова, 1938, стр. 33 и прим. 2 к этой стр.) ⁸

Отметим еще характерную для русского религиозного сознания связь слова *преподобный* (перевод греческого *βίος*) со словом «подобие»: ср. антонимически противопоставленное ему слово *неподобный* (см.: Л. Успенский и В. Лосский, 1952, стр. 35, прим. 5) и, с другой стороны, слова типа *сподобиться*. Характерно и значение слова *подобать* в смысле «соответствовать», «приличествовать», «долженствовать» (показательно в

⁶ Ср. основывающееся на этом сопоставлении брака земного и брака небесного (Христос и церковь).

⁷ Ср. замечания Якобсона, 1955, стр. 280, о связи мифологического сознания и грамматического рода.

⁸ По свидетельству Буслаева (1848, стр. 114—115) в Остромировом Евангелии *храм* означает просто «дом», «кровля», «закрытое место», т. е. не имеет специального религиозного смысла, тогда как «право выражать христианское понятие храма принадлежит исключительно *церкви*. Можно полагать, что подобное употребление отражается в упомянутых возражениях Никиты Добрынина.

этой связи, что в дониконовских изданиях Евангелия у Матф. III, 15 стоит «Подобно есть .», которое затем было исправлено на «подобает .»). Ср. в этой связи известное выражение «по образу и подобию Божию» как объединяющее по своему смыслу весь этот круг значений.

Не менее характерна, далее, и связь слов *бог* и *богатый*; о живости этой связи свидетельствует, между прочим, тот факт, что слово *богатый* еще и сейчас в речи старшего поколения может произноситься с фрикативным [ʋ], т. е. [боуатый] — иначе говоря, с тем самым звуком, с которым произносится и слово *бог*; в отношении предшествующих периодов знаменательно, что слово *богатый* могло писаться под титулом, как это было вообще принято в отношении слов с сакральным значением (ср., например, «батии» в сб. Чудова монастыря № 20, XIV в., изданном у А. Попова, 1890, стр. 63). Еще более наглядно выступает связь указанных слов в хлыстовском фольклоре: известный Данила Филиппович, которого сектанты считают воплощением бога Саваофа, называется здесь *богатым гостем* (см., например: Мельников, 1909, стр. 271), т. е. слово *богатый* явно употребляется в значении «божественный». Ср. еще употребление этого слова в специальных литургических контекстах, например: «Зосимо преподобный и Савватие пребогатый» (из канона Зосиме и Савватию соловецким) в связи со сказанным выше о значении слова «преподобный» можно полагать, что эпитеты *преподобный* и *пребогатый* употреблены здесь в одном общем значении — именно, значении близости к Богу. Ср., с другой стороны, своеобразно противопоставленное слову *богатый* прилагательное *убогий*, которое может выступать как антоним по отношению к *богатый*, но опосредствованно может осмысляться и более сложным образом. Ср. обыгрывание этой пары слов у Максимилиана Волошина в поэме «Святой Серафим»:

В небе ближе всех он был у Бога
Здесь же стал убогим Серафимом (разрядка поэта) ⁹.

* *
*

⁹ Мы отмечали случаи характерной контаминации значений, которые могут быть не связаны в другом языке. Не менее показательно, с другой стороны, и специальное разграничение в русском (или церковнославянском) языке каких-то значений, которые в других языках могут не различаться. В этой связи знаменательно, что в древнерусских полемических сочинениях против латинства, т. е. католицизма, в упрек католикам ставилась невозможность на латинском языке различить «ипостась» и «лице», которые передаются по латыни одним словом (см. Сменцовский, 1899, стр. XIV; ср. Виноградов, 1938, стр. 9). Неразличение этих понятий и сейчас еще может связываться с возникновением разного рода ересей. Как иногда полагают, формированию монофизитского учения способствовало то обстоя-

Уже простое созвучие слов может оказывать влияние на религиозные представления. Показательно, что одним из возражений против католицизма в средневековой России была ссылка на то, что латинское звучание имени Иов неприлично для русского (см. в соч. «Рассуждение учить ли нас полезнее грамматики, риторики...», XVII в., «Латинницы же имена греческая за скудость свою употребляют < > и, не могущие на свою беседу добре претолковать, растленно глаголют < > самого Сына Божия Спасительное имя Иисус глаголют Иезус, святых имена — Михаэль, Даниэль, Израэль, Измаэль, Иерузалём, Грёгор, всех же стыднейшее — святаго многострадальнаго праведнаго Иова имя зовут срамно Юб...» — цит. по Сменцовскому, 1899, приложения, стр. XV)

С другой стороны, уже на более высоком уровне, все, что ассоциировалось по форме с католическим («латинским») обрядом и вообще с католичеством, вызывало в свое время непосредственный протест; в плане языка, соответственно, такой протест могли вызывать всевозможные созвучия с латинским произношением, в частности с латинским (т. е. «эразмовым») произношением греческих слов. Известны специальные сочинения XVII в. относительно формальных — и, в частности, лингвистических, — признаков латинства (см. тексты у Сменцовского, там же, ср. также Каптерев, 1889, Виноградов, 1938).

Можно думать, например, что протест против регламентированного Никоном написания имени *Иисус* (вместо *Исус*, обычного в XVI—XVII вв.) — протест, ставший одной из самых актуальных проблем в русском расколе, вызвавшей ожесточенные споры и стимулировавший богатую полемическую литературу, — был в известной степени обусловлен и тем обстоятельством, что такое написание и соответствующее ему йотированное произношение ([jísus] — особенно в беглой речи) становилось похожим на латинскую форму этого имени (*Jésus*). Показательно в этой связи, что старообрядцы, никогда не бывавшие в официальной православной церкви, могут считать, что последо-

тельство, что при переводе постановлений Халкидонского собора некоторые (в частности, армяне) греческое слово, означающее «естество» («ипостась») понимали в значении «лица». Отсюда разделение Христа на два естества стало пониматься как разделение его на два лица, что ассоциировалось с несторианством (см. Преображенский, 1962, стр. 72).

Ср., с другой стороны, случаи различия при переводе с греческого таких понятий, которые в самом греческом могли не различаться: так, греч. *λόγος*, которое переводится как *слово* в начале Евангелия от Иоанна, означало вместе и «слово» и «разум» (см. Муретов, 1897, стр. 395); греч. *δόξα* могло значить и «вера», и «слава», ср. *ὁρθοδοξία*, т. е. «православие», в смысле «правоверие» (см.: Щепкин, 1967, стр. 170). Напротив, в таких случаях, как греч. *πρόσωπον* «лицо» как в смысле «физиономия», так и в смысле «персона», *ψυχή* «душа» как в смысле «анима», так и в смысле «отдельный человек», — значение греческих слов обусловило употребление соответствующих русских эквивалентов (см.: Соболевский, 1891).

ватели никоновских реформ произносят Иисус — т. е. и с ударением, соответствующим латинскому.

Тем же, т. е. близостью новой формы к латинскому звучанию, может объясняться и протест старообрядцев в XVII в. против введенной Никоном формы *Николай* (заменившей собой старую каноническую форму *Никола*); ср. отношение к этой форме протопопа Аввакума (1960, стр. 136) Можно полагать, что эти возражения были стимулированы как латинской, так и польской формой данного имени (ср. польск. *Mikołaj*).

Мы говорили об ассоциациях, вызванных формальной близостью той или иной формы к латинскому произношению, — но еще более показательны всевозможные случаи переосмысления в связи с народной этимологией того или иного слова¹⁰

Особенно богатый материал в этом плане дает церковно-народный месяцеслов, поскольку многие приметы, обычаи и поверья, нередко бывают обусловлены именно народной этимологией названия праздника или соответствующим переосмыслением имени празднуемого святого. Так, например, св. Наума называли Грамотником и поэтому в этот день (1 декабря ст. ст.) начинали учить детей грамоте (ср.: «Батюшка Наум, наведи на ум»); день Федора Студита (11 ноября) связывали с морозита (ср. «Федор Студит землю студит»); имя мучеников Макавеев (1 августа) связывалось, особенно на Украине, со сбором мака («на Маковея собирают мак»).

Точно так же праздник Покрова естественно ассоциировался в сознании как с покрытием земли снегом, так и с замужеством, и отсюда этот праздник считался покровителем свадеб (ср. «Матушка Покров покрой землю и меня молоду»; любопытно, что вопреки форме грамматического рода к празднику обращаются «матушка» — видимо, в связи с тем, что это «богородичный» праздник) Праздник Воздвижения («Здвижения») связывался не с глаголом «воздвигать», а со словом «сдвигаться» («хлеб с поля двинулся, птица в отлет двинулась, гад не движется»); ср. еще «На Олену сей лен» и т. п. См.: Калинин, 1877, стр. 295, 299, 328—329, 430—431, 436; Щуров, стр. 191, 195, 196, 199, 200; Мирославская, 1959, стр. 366, 370; Макаренко, 1913, *passim*¹¹

¹⁰ Ср. например, обычное ударение *Триодь*, вм. *Трибдь*, у старообрядцев Прибалтики, что непосредственно ассоциируется самими информантами со словом *три*.

¹¹ См. у Калинского, 1877, стр. 285, об аналогичном явлении у немцев: созвучие имени святого с тем или иным понятием обуславливает восприятие его как целителя (если понятие плохое) или помощника (если понятие хорошее) в соответствующем деле. Так, св. Бастиян (ср. *Pest*) воспринимался как целитель от заразы, св. Валентин (ср. *fallen*) — от падучей, св. Рахий (ср. *Rache*) — от мщения и гнева; св. Винцентий (ср. *finden*) помогает отыскивать пропажи и т. п.

В связь с подобными обстоятельствами можно поставить ареальную обусловленность почитания тех или иных святых или особое значение определенных праздников в разных ареалах (см. данные, в частности, у Максимова, стр. 11—14).

* *
*

Очень часто особые ассоциации тех или иных слов или понятий являются следствием специфического перевода священных текстов.

Иногда славянский перевод просто неправилен и порождает новый смысл, которого нет в оригинале. Так, например, вместо «Плотию уснув яко мертв» в соответствии с греческим оригиналом должно было бы быть: «Плотию уснув яко смертен» (см. Голубинский, 1906, стр. 124) Подобные примеры можно было бы умножить.

Можно указать, в этой связи, что в славянском переводе греческих текстов нередко сохраняются особенности языка греческого оригинала, что может приводить к особому осмыслению текста. Как указывал недавно проф. В. А. Мошин, во фразе «Бог есть дух» (Иоанн, IV 24) в старых славянских переводах сохранялся порядок соответствующего греческого текста, и таким образом «Дух» воспринималось как подлежащее, а «Бог» как сказуемое, тогда как в греческом имелось в виду обратное отношение (в греческой фразе указание на синтаксическую функцию подлежащего содержится в артикле, отсутствующем в славянском переводе) Подобное явление, по мнению Мошина, способствовало богомильской ереси (Мошин, 1967)¹². Укажем, что данное различие в переводе этого места дошло до нашего времени: в русском (синодальном) переводе стоит «Бог есть дух», но в каноническом церковнославянском тексте — «Дх̃ъ есть Бг̃ъ».

Еще более любопытно подобное же расхождение при переводе начала Евангелия от Иоанна (Иоанн, I, 1) В русском переводе стоит: «и Слово было Бог», но в церковнославянском тексте — «и Бг̃ъ бѣ Слово». Любопытно, что данное различие выступает и в наиболее распространенных латинских переводах Евангелия: ср. *eratque ille Sermo Deus* в реформатском переводе Т. Безы, но *et Deus erat uerbum* в каноническом иеронимовском переводе. Ср. такую же вариацию в эстонских переводах: *nink Jummal olli se Sõnna* в одном из старых переводов, при том, что в современном имеет место: *ja Sõna oli Jumal*.

¹² Ср., в этой связи, в соч. XVII в. «Ω исправлени в прежде печатайхъ книгахъ .» (изданном у Никольского, 1896) объяснение различных ересей из неправильной расстановки точек и запятых в евангельском тексте (см. Никольский, 1896, стр. 63).

Иногда сама невозможность точного перевода на тот или иной язык достаточно показательна. Как остроумно заметил Якобсон (1955, стр. 280), поскольку русский язык не имеет глагола-связки в настоящем времени, известная формула *Deus bonus est, ergo Deus est* (которая, между прочим, формально перекликается с картезианским *Cogito, ergo sum*) — непереводаема по-русски, а следовательно и самый аргумент такого рода здесь не может существовать.

ЛИТЕРАТУРА

- Аввакум, 1960 — Житие протопopa Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. М., 1960.
- Брандт, 1892 — Р. Брандт, Лекции по исторической грамматике русского языка, вып. I. 1892.
- Буслаев, 1848 — Ф. И. Буслаев, О влиянии христианства на славянский язык. М., 1848.
- Вайан, 1952 — А. Вайан, Руководство по старославянскому языку, (Пер: с французского), М., 1952.
- Виноградов, 1938 — В. В. Виноградов, Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв., М., 1938.
- Голубинский, 1906 — Е. Е. Голубинский, О реформе в быте русской церкви, М., 1906.
- Калинский, 1877 — И. П. Калинский, Церковно-народный месяцеслов на Руси, «Записки Императорского Русского Географического Общества по отделению этнографии», т. VII, СПб., 1877.
- Каптерев, 1889 — Н. Каптерев, О греко-латинских школах в Москве в XVII веке до открытия славяно-греко-латинской Академии, — в кн.: «Годичный акт в Московской Духовной Академии 1-го октября 1889 года», М., 1889.
- Корш, 1904 — Ф. Е. Корш, О некоторых славянских словах иноязычного происхождения. «Сборник статей по славяноведению, посвященных профессору М. С. Дринову». Харьков, 1904.
- Макаренко, 1913 — А. Макаренко, Сибирский народный календарь в этнографическом отношении. Восточная Сибирь. Енисейская губерния. СПб., 1913 (= «Записки Императорского Русского Географического Общества по отделению этнографии. т. XXXVI).
- Максимов — С. В. Максимов, Бродячая Русь Христа-ради, 2-е изд., т. I, СПб., «Просвещение» (без года).
- Мельников, 1909 — П. И. Мельников, Тайные секты. — в изд.: «Полное собрание сочинений П. И. Мельникова (Андрея Печерского)», изд. 2-е, т. VI, СПб., 1909.
- Металлов, 1912 — В. М. Металлов, Богослужбное пение русской церкви в период домонгольский, по историческим, археологическим и палеографическим данным, чч. I и II. М., 1912 (= «Записки Имп. Московского Археологического Ин-та», т. XXVI, М., 1912).
- Мирославская, 1959 — А. И. Мирославская, К истории развития русских имен. «Уч. зап. Калининградского пед. ин-та», VI, Калининград, 1959.
- Мошин, 1967 — Лекция, прочитанная проф. В. А. Мошиным в Ин-те русского языка АН СССР 16 ноября 1967 г. (не опубликована).
- Муретов, 1897 — М. Муретов, Церковно-практическое и научно-богословское значение славянского перевода Нового завета в труде святителя Алексия, митрополита Московского. «Богословский вестник», 1897, декабрь.

- Никольский, 1896 — К. Никольский, Материалы для истории исправления богослужебных книг. Об исправлении Устава Церковного в 1682 году и Месячных Миней в 1689—1691 гг., СПб., 1896 (= «Общество любителей древней письменности. Памятники древней письменности», СХV).
- Огиенко, 1921 — І. Огієнко, Українська вимова церковно-слов'янського богослужбового тексту. Правила і зразки вимови. Тернів, 1921.
- Преображенский, 1962 — С. Преображенский, Невоссоединенные древние церкви Востока. К вопросу об исторических причинах их разъединения с православием. «Журнал Московской Патриархии», 1962, № 4.
- Попов, 1890 — Библиографические материалы, собранные А. Н. Поповым, вып. 20. Издал Вячеслав Щепкин. М., 1890.
- Сменцовский, 1899 — М. Сменцовский, Братья Лихуды, СПб., 1899.
- Соболевский, 1891 — [А. И.] Соболевский, Русские заимствованные слова (Литогр. изд.), СПб., 1891.
- Л. Успенский и В. Лосский, 1952 — Leonid Ouspensky, Vladimir Lossky, The Meaning of Icons, Boston, 1952.
- Фасмер, 1909 — М. Р. Фасмер, «Греко-славянские этюды», III. Греческие заимствования в русском языке, СПб., 1909. (Отдельный оттиск из «Сборника Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук», т. LXXXVI).
- Фасмер, 1967 — Макс Фасмер, Этимологический словарь русского языка (пер. с немецкого) т. II, М., 1967.
- Черных, 1953 — П. Я. Черных, Язык Уложения 1649 года. Вопросы орфографии, фонетики и морфологии в связи с историей Уложенной книги. М., 1953.
- Щепкин, 1967 — В. Н. Щепкин, Русская палеография, М., 1967.
- Щуров, 1867 — И. Щуров, Календарь народных примет, обычаев и поверий на Руси, «Чтения Общества истории и древностей Российских при Императорском Московском Университете» 1867, кн. 4.
- Якобсон, 1955 — R. Jakobson, — in: «An Appraisal of Anthropology Today», Chicago, 1955.

ЗАМЕЧАНИЯ О СТРУКТУРЕ ТЕКСТА ДХАММАСАНГАНИ

А. М. Пятигорский

0.1. Дхаммасангани (букв. — «группы дхарм») ¹ является первой книгой Абхидхамма-питаки буддийского канонического свода на пали и представляет собой, насколько нам известно, самый древний психологический трактат в истории мировой науки.

0.2. Здесь будет вкратце рассмотрена внутренняя структура текста первого раздела этого трактата, называемого «Раздел о мысли» ². Мы говорим «структура текста», ибо речь идет не о «системе идей» или «системе науки» как таковой, но лишь о текстовой реализации этой системы. Мы говорим «внутренняя структура», ибо речь идет не о характере внешней организации текста (выражающейся, например, в способе разбиения текста на части, подчасти, главы, параграфы, подпараграфы, а также в способе установления последовательности сегментов текста), а о характере текстовой организации психологических идей, поскольку они реализованы (эксплицитно наличествуют) в трактате.

0.3. Знание о внутренней структуре текста позволяет установить соотношение языка объекта и метаязыка в этом тексте. Знание же этого соотношения косвенным образом представляет возможность установить соотношение системы идей и структуры текста.

1.0. В рассматриваемом тексте приводятся, перечисляются и описываются отдельные дхармы ³ и группы дхарм. При этом дхармы и группы дхарм некоторым образом определяются. Описание совершается в форме вопросов и ответов насчет тех или иных дхарм.

Три самые широкими группами дхарм являются «благие дхармы», «неблагие дхармы» и «неопределимые дхармы» ⁴,

¹ Dhammasaṅgāṇī, ed. J. Kashyap, Poona, 1960

² cittavagga.

³ Дхармы здесь имплицитно «определяются» как «то, что есть».

⁴ Соответственно на пали: kusalā dhammā, akusalā dhammā, abyākātā dhammā. Эти термины буддийской психологии надо понимать соответственно, как «дхармы, влияющие хорошо, нехорошо и неизвестно — на будущее

обозначаемые нами как Δ_1 , Δ_2 , Δ_3 . Схема вопросов-ответов абсолютно единообразно воспроизводится на всем протяжении «Раздела о мысли». Представление о ней могут дать приводимые ниже примеры.

1.1. «Каковы благие дхармы?»⁵ — В том случае⁶ (когда) мысль благая, (когда она) возникла в сфере чувственности, сопровождается радостью, связана с знанием и имеет своим объектом форму, либо звук, либо запах, либо вкус, либо осязаемое, либо дхармы, в этом случае (благие дхармы) суть: «контакт», «чувствование», «знаковое восприятие», «воление», «мышление» (далее следует перечисление еще 49-ти дхарм) и еще другие, не являющиеся формой дхармы, — таковы в этом случае благие дхармы».

1.2. Затем задаются такие же вопросы относительно каждой из перечисленных дхарм, например:

«Каков же в этом случае будет контакт? — Контакт в этом случае будет (означать) контакт, соприкосновение, (само) действие соприкосновения, то, что соприкасается — таков в этом случае будет контакт»⁷

1.3. Далее задаются те же вопросы относительно «благих дхарм» в целом и всех 55-ти дхарм в отдельности, но берется уже другой (третий, четвертый и т. д.) «случай», например:

«Каковы благие дхармы? — В том случае, (когда) мысль благая, (когда она) возникла в сфере чувственности, сопровождается радостью, связана со знанием и мотивирована предшествующими волевыми актами (далее все следует как в первом и втором примерах)»⁸

В других параграфах такие же вопросы задаются применительно к Δ_2 и Δ_3 с приведением всех возможных «случаев».

2. Таким образом, текст первого раздела трактата организован как своего рода тезаурический словарь, где все объясняемые слова соответствуют дескрипторным, объясняющие — ключевым. «Дхарма вообще» (Δ_0) играет роль нулевого дескриптора, поскольку всё, что объясняется, есть дхарма. Δ_1 , Δ_2 и Δ_3 играют роль универсальных дескрип-

рождение человека, о котором идет речь. Текст Дхаммасангани не содержит вопроса «Каковы дхармы (вообще)?» Предполагается, что ответом на такой вопрос явилось бы высказывание: «Если взять все возможные случаи, то дхармы бывают благие, неблагие и неопределимые». Трактовка слова «неопределимые» (*abyākata*) весьма сложна. Наряду с приведенным выше допускаются и такие толкования как «непознаваемые», т. е., «познание которых не обладает истинной ценностью» и даже «бессмысленные». См. *Encyclopaedia of Buddhism*, vol. I, Fasc. 1, Ceylon, 1961, p. 152.

⁵ *Katame dhammā kusalā*.

⁶ *tasmin samaye*.

⁷ I, 1, § 1, §§ 1.

⁸ §§ 2.

торов. Если все другие дескрипторы (т. е. «просто дхармы» — здесь их 55) обозначить прописными буквами латинского и греческого алфавита, а ключевые слова — строчными буквами обоих алфавитов, то будет ясно видно следующее.

2.1. Одни и те же слова могут фигурировать как в качестве дескрипторных, так и в качестве ключевых: так в примере 1 «контакт»⁹ — ключевое слово, в примере 2 — ключевое и дескрипторное. Вместе с тем, ряд слов являются только ключевыми (например, «действие соприкосновения»¹⁰ в примере 2). Все дескрипторные слова, кроме нулевого и универсальных, являются вместе и ключевыми. Дескрипторы могут повторяться в сноске.

2.2. Одни и те же слова могут фигурировать в наборах ключевых слов, соответствующих нескольким дескрипторным словам. Более того, различным дескрипторным словам может соответствовать один и тот же набор ключевых слов (в этом случае дескрипторные слова будут считаться синонимами).

2.3. Ответы на вопросы о дхармах являются операциональными определениями, поскольку всё то, что следует считать подлежащим разряду той или иной дхармы, подлежит этому разряду условно, т. е. «в том случае, (когда) ...». Всякий случай (а их около сотни и они обозначены римскими цифрами) отличается от всякого другого набором элементов (обозначенных арабскими цифрами), как того, что в тексте следует за выражением «в том случае, когда ...», например, «случай» в примере 1.3. отличается от случая в 1.1. на элемент «мотивирована предшествующими волитивными актами». Слова, фигурирующие в «случаях» (т. е. «элементы»), не фигурируют в наборах ключевых слов. «Случаи» могут повторяться в тексте.

3. Дескрипторные, ключевые и «условные» слова (т. е. элементы «случаев») составляют совокупность терминов языка объекта. По отношению к этим словам слова такие, как «каковы», «этот», «который» выступают как слова метаязыка. Слово «случай» по отношению к подсовокупности «элементов» является словом метаязыка, по отношению же к совокупности дескрипторных и ключевых слов термином иного, более высокого уровня (обозначая, по-видимому, технический комплекс условий йогического созерцания — *дхьяны самадхи*).

Вопрос о том, насколько комментирование того или иного слова может служить критерием его принадлежности терминам языка описания, остается дискуссионным¹¹

⁹ phasso.

¹⁰ sprstavam.

¹¹ Как, например, когда речь идет о слове «другие» (а пуге) в примере 1.1.

4. Описанная структура, как нам кажется, связана с йогической мнемонической функцией текста трактата в целом.

4.1. Такое именно разграничение уровней языка объекта и метаязыка становится возможным только в том случае (*tasmin samaye*), когда исследователь а) ставит себя на место автора трактата, и б) рассматривает здесь йогу как *метапсихологию*, внутри которой слова, обозначающие те или иные психические явления, приобретают особый смысл.

СЕМИОТИКА ИСКУССТВА

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ СТРУКТУРНОГО АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА

Б. М. Гаспаров

В настоящей работе предпринимается попытка показать некоторые возможности применения методов структурного описания к музыкальному языку. Мы исходим из предположения о том, что музыкальный язык является, подобно другим языковым системам, организацией такого рода, представление которой в виде иерархической системы обладает большей объяснительной силой, чем простое таксономическое описание. Вследствие этого принимается в качестве исходной гипотезы, что наблюдаемые нами музыкальные тексты составляют музыкальную «речь», являющуюся реализацией, порождением некоторой идеальной (не наблюдаемой непосредственно) системы — музыкального «языка». Конечной целью нашего исследования, таким образом, является построение порождающей модели, действие которой по крайней мере в некоторых аспектах будет приближаться к действию оригинала — «естественного» музыкального языка, то есть модели, на выходе которой может быть получен всякий текст, принадлежащий данному языку, и которая в то же время не будет порождать ни одного текста, не принадлежащего этому языку.

Прежде чем приступить к построению такой модели, необходимо определить некоторые исходные понятия. Разъяснения требует, во-первых, само понятие «музыкальный язык» (и соответственно «музыкальная речь»). Под первым понимается система, реализующаяся отнюдь не только в художественных текстах, но и во всяких текстах, сохраняющих некоторые закономерности построения. Говоря, например, «язык произведений Бетховена», мы имеем в виду систему, порождающую не только эти произведения, но и всякие тексты, сохраняющие закономерности, которые свойственны произведениям Бетховена. Ученическая задача по гармонии, если она написана «в стиле Бетховена», принадлежит, таким образом, к данному языку точно так же, как и произведения самого композитора. Музыкальная речь при таком понимании оказывается незамкнутой, то есть состоит

из бесконечного множества текстов. Целью анализа, следовательно, оказывается описание не собственно художественных произведений как таковых, а материала, на котором они построены.

Далее, важным для нас является понятие стиля. Это понятие можно определить как множество текстов, относительно которых постулируется, что они представляют собой реализацию одной системы. С другой стороны, относительно разных стилей принимается, что они реализуют различные системы. Количество разных стилей и их границы задаются аксиоматически: принадлежность некоторого текста к определенному стилю определяется интуитивно.

В частности, объектом рассмотрения в данной работе является стиль первого периода (приблизительно до 1803 г.) творчества Бетховена.

Строение музыкальной системы представляется в виде иерархии уровней. Так, по-видимому, можно выделить уровень отдельных звуков, уровень звукосочетаний, гармонический уровень (уровень аккордов), уровень (или ряд уровней) формального членения. В пределах одного уровня находятся единицы одинакового порядка — звуки, сочетания звуков, аккорды, различные разделы формы. Модель каждого уровня, по-видимому, должна порождать тексты, правильные с точки зрения этого уровня.

Объектом нашего исследования является один из уровней — гармонический. Конечной целью исследования, таким образом, является построение модели, порождающей правильные с точки зрения гармонического уровня тексты — иными словами, правильные последования аккордов. Под правильными последованиями аккордов мы понимаем такие, в которых не нарушаются закономерности, свойственные избранному нами стилю, и которые интуитивно осознаются нами как принадлежащие к этому стилю.

Итак, каковы — в самых общих чертах — принципы традиционного, повсеместно принятого в настоящее время гармонического описания? Как известно, звукоряд европейской профессиональной музыки состоит из семи основных (диатонических) тонов — ступеней. На каждом из этих тонов может быть построен аккорд — сочетание из трех или более одновременно звучащих тонов. Аккордом, однако, признается не всякое соединение, а лишь такое, которое имеет терцовую структуру, то есть составляющие его тоны могут быть расположены по терциям. Наиболее распространенные аккорды — это трезвучия и септаккорды (четырёхзвучия). Аккорды обозначаются римскими цифрами, соответствующими номеру ступеней, на которых они построены — от II до VII. Основной тон, однако, не обязательно должен быть одновременно и нижним тоном аккорда — он может переноситься в верхние голоса, и тогда роль

нижнего звука (баса) выполняет какой-либо другой (не основной) тон аккорда. В этих случаях выделяют разновидности основного аккорда (они обозначаются цифровыми индексами). Так, существуют три разновидности трезвучий, например, I (основная разновидность), I_6 и I_6^4 (нижним является соответственно второй и третий тоны аккорда) У септаккорда соответственно четыре разновидности: V_7 (основная) V_6^5 , V_4^3 и V_2 . Возможны и более сложные аккорды — нонаккорды (пятизвучия), ундецимаккорды (шестизвучия) и т. д. Но в музыке первой половины XIX в. они встречаются редко (за исключением V_9 — нонаккорда пятой ступени).

Среди семи ступеней традиционной теорией выделяются три основных: I, IV и V I — ступень, с которой начинается (и которой оканчивается) звукоряд. IV и V — ступени, отстоящие от I (с двух сторон) на консонирующий интервал (квинту). Аккорды этих трех ступеней рассматриваются как носители трех функций — соответственно тоники (T), субдоминанты (S) и доминанты (D) Аккорды остальных ступеней рассматриваются как побочные реализации тех же функций. III и VII относятся к доминанте, II и VI — к субдоминанте (впрочем, относительно аккорда VI существуют колебания — иногда его относят к тонике) Основанием для такой процедуры служит частичное совпадение звукового состава указанных аккордов. Так, трезвучия V, III, VII и соответственно IV, II и VI имеют по два общих тона из трех, это и служит причиной их объединения в одном инварианте. Разумеется, все разновидности одного аккорда всегда характеризуются как представляющие одну функцию.

Кроме основных, звукоряд содержит еще ряд вспомогательных (хроматических) ступеней. Замена в составе аккорда какой-либо диатонической ступени на хроматическую создает новую разновидность аккорда — так называемую «побочную доминанту», то есть аккорд, занимающий по отношению к какой-либо ступени такое же положение, какое доминанта занимает по отношению к тонике. Например, VI^{\flat} или VII^{\flat} — это аккорды, так относящиеся (по своему звуковому составу) к IV, как V или VII относятся к I.

Кроме указанных единиц, в тексте очень часто встречаются и звуко сочетания нетерцового строения. Все подобные образования не считаются традиционной теорией аккордами и трактуются как соединения с неаккордовыми звуками, представляющие собой варианты соответствующих аккордов.

Таким образом, традиционное гармоническое описание состоит в определении звукового состава наблюдаемых в тексте сочетаний и их классификации на основании данного признака.

Нетрудно убедиться в том, что проведение данного принципа приводит описание к ряду трудностей и противоречий. Прежде всего, не вполне ясными оказываются границы функций (не

говоря уже о том, что нет достаточно четкого обоснования выбора системы именно из трех функций). Так, VI имеет два общих тона как с IV, так и с I, в связи с чем функциональная принадлежность этого аккорда неясна. Неясно, далее, являются ли аккорды с хроматическими тонами самостоятельными функциональными единицами («побочными доминантами») или лишь разновидностями основных аккордов — ведь хроматические ступени представляют собой только видоизменение диатонических. Так, идет спор о том, признавать ли VV разновидностью S (от которой она отличается лишь хроматизацией) или «доминантой к доминанте».

Более того, неясным оказывается определение аккорда и граница между аккордом и неаккордовым сочетанием. Дело в том, что аккорды нередко выступают в неполном виде, с пропущенными (и как бы подразумеваемыми) звуками. Например, септаккорд соль-си ре-фа часто употребляется с пропущенным ре. Но оказывается, что любое сочетание мы можем представить как терцовое с некоторыми пропущенными звуками. Например, явно неаккордовое с точки зрения традиционной теории сочетание до-фа ля си можно рассматривать в этом случае как нонаккорд от си с пропущенным ре: си /ре/ фа ля до, и т. п. (следовательно, в действительности мы сталкиваемся с чисто интуитивным решением вопроса о том, что является и что не является аккордом).

Уже эти недостатки традиционного анализа заставляют усомниться в том, что положенный в его основу принцип (определение звукового состава) базируется на наиболее существенном признаке исследуемого объекта и позволяет дать описание этого объекта, обладающее наибольшей объяснительной силой.

Однако главным недостатком рассмотренного здесь описания является его неструктурный, таксономический характер. Следствием этого оказывается фундаментальное противоречие, свойственное традиционной теории в целом, которое состоит в том, что функциональный по своей сущности объект описывается на основе некоторых субстанциальных свойств. В результате описываемый объект предстает не как система, а как простая совокупность некоторых единиц (аккордов), причем функциональные свойства этих единиц квалифицируются на основании нефункциональных признаков (звукового состава). Совершенно очевидно, что функциональность подобного описания оказывается мнимой. Перед нами фактически не описание гармонических функций, а классификация встречающихся в текстах звукосочетаний.

Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить полную неисторичность традиционной гармонии. Поскольку функциональная принадлежность каждого элемента, как мы видели, определяется по его звуковому составу, постольку одно звукосоче-

тание признается всегда носителем одной и той же функции, независимо от того, в каком тексте и в каких условиях оно встретилось. Между тем легко понять, что одни и те же материально тождественные элементы могут изменять свои функциональные свойства в зависимости от условий употребления, то есть от характера связи с другими элементами; что не существует никаких функций «вообще», вне времени и определенной системы (стиля) — иначе как можно было бы объяснить широко известный факт изменения в разных стилях «значимости» и характера восприятия одного и того же аккорда; что, наконец, гармония вообще и гармонический стиль определенной эпохи в частности не представляет собой простой инвентарь некоторых средств, но систему этих средств, и, следовательно, развитие гармонии представляет собой прежде всего развитие и изменение системы, а не простое изменение количества употребляемых звукосочетаний.

Все эти проблемы существующая теория оказывается не в состоянии разрешить именно потому, что она останавливается на поверхностных, эмпирически наблюдаемых свойствах объектов (их субстанции), не показывая глубинных свойств этих объектов, подменяет анализ структуры текста простой инвентаризацией встречаемых в тексте элементов.

Таким образом, необходимо построение теории, исходящей из предположения о том, что поведение элементов в тексте реализует те связи, которые им присущи в системе. Построение такой теории оказывается возможным на основе широко известного критерия дистрибуции. Мы исходим из того, что сочетаемость аккордов в тексте (а не их звуковой состав) является показателем их функциональных свойств. Ниже будет показано, как с помощью дистрибутивного анализа может быть осуществлен переход от наблюдаемых фактов текста к моделированию системы функциональных инвариантов.

Прежде всего, производится сегментация текста, то есть расчленение его на единицы избранного уровня. Такими единицами мы считаем все одновременно звучащие соединения трех и более различных звуков независимо от того, квалифицируются они традиционной теорией в качестве аккордов или нет. В данном описании мы отказываемся вообще от понятия «аккорд», в связи с его показанной выше неопределенностью, и заменяем его понятием «гармонический сегмент».

Сразу же оказывается, что любое количество удвоений (прибавление одинаковых тонов) и любой порядок расположения тонов (кроме нижнего тона) в сегменте никак не влияют на его функциональные свойства: мы можем произвольно варьировать некоторый сегмент по данным признакам в любом контексте, не нарушая при этом «гармонической правильности» (то есть

свойственных данному стилю и интуитивно ощущаемых нами норм соединения гармонических единиц) Следовательно, все встречаемые в тексте образования, различающиеся только отмеченными признаками, будем считать принадлежащими одному сегменту — его свободными вариантами. Каждый гармонический сегмент, таким образом, характеризуется только следующими двумя дифференциальными признаками: а) наличием трех (или более) определенных различных тонов и б) характером нижнего тона.

Далее рассматриваются позиции, занимаемые сегментами в тексте. Однако для этого оказывается необходимым сначала уточнить само понятие позиции.

Как известно, дистрибутивный анализ исходит из предположения о том, что позиционные связи элементов являются показателями их функциональных связей. Известно также, что позиция, занимаемая элементом, может иногда и не отражать этих связей, то есть быть слабой. Отношения между элементами могут носить, в свою очередь, двойной характер: это могут быть отношения между соседними элементами в цепи (синтагматические) или отношения между элементами, способными заменять друг друга в определенном участке цепи (парадигматические). В связи с этим следует, по-видимому, в общем виде предположить наличие позиций сильных и слабых парадигматически и сильных и слабых синтагматически.

Наблюдая различные позиции в тексте, убеждаемся, что в ряде случаев место гармонического сегмента обусловлено его функциональными свойствами — он выступает как представитель некоторого класса сегментов, способных занимать данную позицию. Синтагматические же отношения специально не выражены — они целиком вытекают из парадигматических свойств соседних сегментов: соединяются лишь единицы, являющиеся представителями парадигматических классов, допускающих такое соединение. Таковы все «нормальные» (с функциональной точки зрения) аккордовые последования. Показателем их «нормальности» является, с одной стороны, их регулярность, обычность, частая повторяемость, с другой же — и это главное — отсутствие каких-либо других факторов, влияющих на распределение элементов, накладывающих ограничение на их сочетаемость. Итак, в подобных последованиях выражены функциональные свойства гармонических сегментов и не выражены специально их связи в цепи. Поэтому такая позиция может быть названа парадигматически сильной и синтагматически слабой.

С другой стороны, существуют позиции, нахождение в которых сегмента определяется факторами иного рода, а именно, силами сцепления с соседними элементами. Таковы, например, случаи, когда мелодия движется в басу — последовательность получающихся при этом сегментов определяется ходами мело-

дии, а не их парадигматическими свойствами. Таковы же случаи секвенций, полифонических соединений (аккорды, образующиеся в результате движения «горизонталей»), а также различные проходящие и вспомогательные созвучия (появление которых опять-таки определяется логикой линейного движения). Частным случаем проходящих созвучий можно считать с этой точки зрения и органнй пункт. Здесь также последование созвучий определяется логикой движения (в данном случае — от отсутствием движения) баса. Во всех этих случаях принадлежность гармонического сегмента к парадигматическому классу никак не выражена — доказательством этого служит возможность появления «запрещенных» соединений, которые в контексте, где нет выраженного действия линейного тяготения, были бы невозможны. Такие позиции можно считать синтагматически сильными и парадигматически слабыми. Следует подчеркнуть, что признание данных позиций парадигматически слабыми не означает, что логика отношений парадигматических классов обязательно должна быть нарушена. Просто не это определяет здесь характер соединения — оно может соответствовать, а может и не соответствовать функциональным связям, последние не накладывают ограничений на возможные в этих случаях соединения.

Далее, существуют позиции, в которых оказывается обязательным как соблюдение функциональных свойств сегментов, так и совершенно определенный тип линейных последований (например, определенный ход баса). Таковы полные совершенные кадансы — здесь недостаточно простого соблюдения свойств сочетаемости входящих в них сегментов, но должны быть соблюдены также и некоторые нормы линейного движения, целиком из этих свойств не вытекающие (в терминах традиционных функций, например, требуется не просто сочетание V—I, но обязательно основных видов этих аккордов с кварто-квинтовым ходом баса). Иными словами, в кадансах позиция гармонических сегментов является сильной как синтагматически, так и парадигматически, поскольку на нее накладывают ограничение требования, связанные с обоими видами отношений.

Наконец, существуют позиции, в которых на соединение сегментов не накладывают ограничения ни функциональные их свойства, ни силы линейного движения. Таковы модуляционные, тонально неустойчивые отрезки. Логика обычных для исходной тональности соединений здесь может нарушаться, но не в результате действия линейных сил, а потому, что происходит перестройка системы. Таковы же позиции на стыке законченных построений, разделов формы. Эти позиции являются, следовательно, слабыми и синтагматически, и парадигматически.

Поскольку целью данной работы является изучение гармонической системы, то есть парадигматических отношений между

элементами, мы будем здесь рассматривать только те позиции, в которых эти отношения выявляются, то есть парадигматически сильные позиции.

Рассмотрим с учетом введенных ограничений дистрибутивные возможности гармонических сегментов.

Прежде всего, обращает на себя внимание большая группа звукосочетаний, которые могут быть употреблены только в одной строго определенной позиции, в сочетании с каким-то одним сегментом. Вне этого единственного сочетания они невозможны. Речь идет о сочетаниях, которые обычно определяются как неаккордовые. Действительно, эти сочетания возможны только с обязательным «разрешением» в строго определенном сегменте. Поэтому они функционально несамостоятельны (их употребление жестко регламентировано). Мы можем представить соединение неаккордового сочетания с его разрешением как факультативное распространение основного (функционально свободного) сегмента. В самом деле, в любом случае, когда мы встречаем в тексте функционально самостоятельный сегмент, мы можем его автоматически развернуть, распространить путем добавления соответствующего несамостоятельного сегмента, и обратно, всякое встреченное в тексте соединение подобного рода может быть автоматически свернуто, сведено к одному лишь самостоятельному сегменту.

Обозначив всякий несамостоятельный сегмент как x , а его разрешение как A , мы можем записать это правило в общем виде:

$$A - x \leftrightarrow A$$

Необходимо подчеркнуть, что хотя круг сегментов, определенных для стиля раннего Бетховена как несамостоятельные, в целом оказывается очень близким кругу сочетаний, выделяемых традиционной теорией в качестве неаккордовых, основания для этой процедуры здесь совершенно иные. Неаккордовое сочетание — понятие неисторичное, в то время как несамостоятельный сегмент принадлежит определенной гармонической системе. В частности, легко представить себе ситуацию, когда хотя бы некоторые из выделенных здесь несамостоятельных сегментов в дальнейшем приобретут свойство «открытой» сочетаемости и тем самым превратятся в самостоятельные функциональные единицы. Например, в исследуемом стиле несамостоятельным оказывается сегмент V_7^6 (соль-си-фа-ми) — он возможен лишь в сочетании с V_7 . Заметим, что уже у Шопена возможны соединения $V_7^6 - I$ и следовательно в этой системе V_7^6 уже не будет несамостоятельным сегментом.

В то же время в число несамостоятельных сегментов попадают некоторые единицы, не определяемые традиционной теорией как неаккордовые. Таков, например, «кадансовый» I_6^4 — он возможен только перед V (проходящий и вспомогательный

I₆⁴ здесь не рассматривается, так как занимает, как мы видели выше, парадигматически слабую позицию)

Кроме уже рассмотренных, в тексте встречается целый ряд сегментов, позиция которых однозначно регламентирована. Например, аккорды ^DVI могут быть употреблены только в одном соединении: ^DVI—VI. Следовательно, в этом случае также можно говорить о функциональной несамостоятельности. Однако подобные сегменты отличаются от описанной выше группы несамостоятельных единиц. Дело в том, что и тут оказывается всегда возможным развернуть самостоятельный сегмент путем его распространения соответствующим несамостоятельным. Однако не всякое соединение такого рода, встреченное в тексте, можно «свернуть», свести к одному лишь самостоятельному сегменту. Так, мы можем расширить соединение V—VI путем распространения VI: V—^DVI—VI. Но не всегда соединение ^DVI—VI в тексте можно свернуть в VI, так как в некоторых случаях в результате могут появиться «запрещенные» соединения: IV—^DVI—VI нельзя свернуть, так как тогда образуется невозможное для данного стиля соединение *IV—VI.

Обозначив сегменты такого типа как *y*, мы можем в общем виде записать эту закономерность следующим образом:

$A \rightarrow y + A$ (но не обратно).

Следовательно, сегмент типа *y* не может быть представлен как простое продолжение основного сегмента. В то же время, повторяем, он несамостоятелен, так как не может быть употреблен в каком-либо другом соединении, кроме как с определенным основным сегментом. Итак, с одной стороны, сегмент *y* оказывается распространителем основного сегмента, с другой же — он не может быть свернут.

Данное противоречие можно решить, если принять, что постановка сегмента типа *y* допускает сокращение (эллиптирование) некоторого предшествующего отрезка текста. «Историю» порождения отрезка типа V—^VIV—IV тогда можно представить, например, следующим образом: V—I—IV → V—I—^VIV—IV → V—^VIV—IV То есть распространение основного сегмента типа *y* вызывает возможность произвести эллиптирование, так что обратное «свертывание» сегмента *y* окажется возможным лишь в том случае, если мы восстановим эллиптированный элемент: V—^VIV—IV → V—I—^VIV—IV → V—I—IV При таком понимании удастся представить сегмент типа *y* как распространитель, который может быть автоматически свернут в составе соединения со своим основным сегментом, но при условии устранения эллипсиса. Из этого следует, что целесообразно выделить два вида несамостоятельных сегментов, или сегментов-распространителей: простые распространители (или собственно распространители) и эллиптирующие распространители. В дальнейшем мы будем обозначать их соответственно R² и R¹ Рас-

пространители типа R^1 оказываются сегментами более высокого ранга не только в силу своей более сложной связи с основными сегментами, но и в силу того, что сами они могут получать распространение путем присоединения к ним соответствующих R^2 , по отношению к которым они уже выступают как господствующие, основные элементы.

Такое понимание дает также, между прочим, возможность формально определить понятие эллипсиса, весьма туманное в традиционной теории. Соединения всякого самостоятельного сегмента с последующим R^1 а также соединения двух R^1 будем называть потенциально эллиптированным. Всякое потенциально эллиптированное соединение, в котором устранение R^1 невозможно (так как приведет к появлению запрещенного сочетания), назовем реально эллиптированным — эллипсисом. Следовательно, соединения типа $V - \text{VIV} - IV$ или $\text{VII} - \text{VIV} - IV$ (см. примеры, приведенные выше) являются эллипсисами, что, по-видимому, соответствует нашему интуитивному восприятию этих структур.

При таком подходе мы получаем, во-первых, объективный критерий, на основании которого можно выделить эллиптированные соединения в тексте, что позволяет заменить чисто интуитивное представление об эллипсисе строго формальным его определением. Во-вторых же — и это, пожалуй, более важно — данное понятие становится историческим: эллипсис возникает в связи с особыми сегментами типа R^1 к последним же в разных стилях, по-видимому, будут принадлежать не одни и те же элементы.

К элементам рассматриваемого типа относятся все так называемые «побочные доминанты», разрешающиеся обязательно в аккорд соответствующей ступени. Исключение составляет лишь DV способная разрешаться не только в V , но и в IV

Итак, нами могут быть заданы правила развертывания самостоятельных сегментов при помощи распространителей при синтезе текста. Они окажутся сформулированными в виде команд на подстановку вместо соответствующего сегмента сочетания этого сегмента с принадлежащими ему R^1 и R^2 . Например: $\text{II} \rightarrow [V^6 \text{II}, V^5 \text{II}, V^4 \text{II}, \text{VII}, V^7 \text{II}, V^3 \text{II}, \text{VIII}, \text{VII}^7 \text{II}, \text{VII}^6 \text{II}, \text{VII}^5 \text{II}] + \text{II}$ (квадратные скобки показывают, что может быть выбран любой из заключенных в них элементов или любой ряд этих элементов в произвольной последовательности)

Данные правила (ввиду ограниченности числа самостоятельных сегментов их несложно задать исчерпывающим образом) в обращенном виде являются одновременно правилами анализа (свертывания) текста.

Обратимся теперь к сегментам, имеющим открытую дистрибуцию. Сегменты такого типа можно уже задать списком:

I, I_6
 $II, II_6, II_7, II_6^5, II_4^3, II_6^2$
 IV, IV_6
 $V, V_6, V_7, V_6^5, V_4^3, V_2, V_9$
 VI
 $VII, VII_6, VII_7, VII_6^5, VII_4^3$
 $VV, v_7V, v_6^5V, v_4^3V, v_2V, v_6^5V, VIIIV, VII_6V, VII_7V, VII_6^5V, VII_4^3V,$
 vII_2V

Данные сегменты, по-видимому, манифестируют некоторые гармонические функции. Задача состоит в том, чтобы определить, какие из этих сегментов являются вариантами одной функции, а какие представляют инварианты. Поскольку решение данного вопроса основывается на дистрибутивном анализе, число функций и их характер не является заранее предустановленным, как это имеет место в традиционном описании.

Сравнивая поведение перечисленных сегментов в тексте, убеждаемся, что некоторые из них обладают тождественной дистрибуцией, то есть встречаются в одних и тех же позициях и поэтому полностью взаимозаменяемы: в любой позиции, где возможен один сегмент А, возможен и другой сегмент В, и наоборот. С другой стороны, позиционные возможности ряда сегментов различаются, то есть существует в этом случае ряд позиций, в которых может быть употреблен А, но не В, и наоборот. В первом случае мы можем говорить о функциональном тождестве сегментов, во втором — перед нами манифестаторы различных функций.

При этом, разумеется, мы исходим из того, что однофункциональные сочетания могут быть в тексте сколь угодно большими, то есть сегменты, представляющие одну функцию, могут сочетаться друг с другом без каких-либо ограничений. Таким образом, два сегмента А и В могут быть признаны вариантами, если они удовлетворяют двум требованиям: а) они могут соединяться друг с другом в любой последовательности и б) их дистрибуции совпадают.

Кроме указанных случаев, в тексте встречаются группы сегментов, у которых дистрибуция одной единицы представляет собой лишь часть дистрибутивных возможностей другой. В этом случае во всех позициях сегмент В может быть заменен на А, но существуют некоторые позиции А, невозможные для В. Отношения такого рода мы рассматриваем как отношения вариантов. В самом деле, мы не можем в этом случае говорить о сегменте В как о представителе отдельного функционального класса, поскольку он в любом случае может быть заменен сегментом А. Мы можем, следовательно, рассматривать А и В как подклассы одного функционального класса. При этом А оказывается основным, «сильным» подклассом, в котором функция реализуется полностью, а В — «слабым» подклассом, реализа-

ция функции в котором связана с некоторыми дополнительными ограничениями. Эти ограничения должны будут учитываться нами в дальнейшем при построении правил развертывания модели.

На основе указанных предпосылок нами выделено пять функциональных инвариантов.

- 1) I, I₆
- 2) II, IV (все разновидности)
- 3) V, VII (все разновидности)
- 4) ^DV (все разновидности)
- 5) VI

Как видим, данная система обнаруживает значительные совпадения с традиционной теорией трех функций (заметим, кстати, что эта теория едва ли не лучше всего объясняет факты именно венского классического стиля). Но есть и существенные отличия. VI и ^DV нами выделены как особые функциональные инварианты, тогда как традиционной теорией VI приписывается субдоминантная функция, а ^DV механически описывается в ряду «побочных доминант». Надо сказать, что особое положение этих аккордов интуитивно все же осознается — отсюда колебания в отношении функционального определения VI, а также стремление квалифицировать V не только как «двойную доминанту», но и как «альтерированную субдоминанту». Предложенная здесь модель не только устраняет эти трудности, но и находит им объяснение (которое состоит в том, что аккорды, представлявшие особый тип функционирования, пытались идентифицировать с одной из имевшихся в распоряжении исследователей трех функций):

Но не эти, впрочем, сами по себе существенные преимущества предлагаемого способа описания являются главными. Основная специфика данного метода состоит, во-первых, в том, что он основан на строго объективных формальных критериях описания, и, во-вторых, в том, что он позволяет описывать явления в их взаимосвязи, так что каждый элемент квалифицируется не сам по себе, а через его отношения в системе.

Описанная процедура позволяет теперь сформулировать правила перехода от инвариантов к манифестирующим их сегментам и обратно (обозначения инвариантов даются в косых скобках):

$$\begin{aligned}
 & /I/ \rightarrow [/I^1, /I^2]; /I^2 \rightarrow /I^1 \\
 & \quad /I^1 \rightarrow I; /I^2 \rightarrow I_6 \\
 & /V/ \rightarrow [/V^1, /V^2, /V^3, /V^4]; /V^4 \rightarrow /V^3 \rightarrow /V^2 \rightarrow /V^1 \\
 & \quad /V^1 \rightarrow [V, V_7]; /V^2 \rightarrow [V_6, V_6^5, V_4^3, V_2]; \\
 & /V^3 \rightarrow [VII, VII_6, VII_7, VII_6^5, VII_4^3]; /V^4 \rightarrow V_9 \\
 & /^DV/ \rightarrow [^DV, v_6V, v_7V, v_6^5V, v_4^3V, v_2V, VIIV, VII_6V, VII_6^5V, VII_7V, \\
 & \quad VII_6V, VII_4^3V, VII_2V]
 \end{aligned}$$

/IV/ → [II, II₂, II₇, II₆⁵, II₄³, II₆², IV, IV₆]
 /VI/ → VI

В некоторых случаях, как видим, функция перекодируется сначала в подклассы, обозначенные с помощью индексов, а уже затем подклассы — в сегменты.

Мы можем теперь представить таблицу сочетаемости функциональных инвариантов.¹

← \ →	/I/	/V/	/V ^V /	/IV/	/VI/	∅
/I/	+	+	+	+	-	(+)
/V/	+	+	+	-	(+)	-
/V ^V /	-	+	+	+	-	-
/IV/	+	+	+	+	-	-
/VI/	-	+	+	+	+	-
∅	+	(+)	-	-	-	×

Горизонтальный ряд каждой функции показывает ее сочетаемость с последующим элементом, вертикальный — с предыдущим. При этом позиция перед ∅ (паузой, и после ∅ — это соответственно позиция в конце и начале текста. Знак, заключенный в скобки, показывает, что данная сочетаемость не присуща некоторым «слабым» подклассам функций.

Итак, нами получены присущие данной системе инварианты и правила их сочетаемости между собой. Однако конечной задачей исследования является показ не простой совокупности функциональных единиц, но системы этих единиц, а также не только регламентация возможных соединений, но и определение характера этих соединений.

Для решения этой задачи рассмотрим все парные соединения функций, возможные в данной системе. Наблюдая данные соединения, убеждаемся, что не все они равноправны, тождественны по своему характеру.

¹ При анализе сочетаемостей мы отвлекаемся от тех ограничений, которые накладывают на них требования других уровней, в частности, требования голосоведения, связанное с уровнем бинарных звуко сочетаний.

Прежде всего, можно выделить ряд соединений, характеризующихся равноправными отношениями входящих в них функций. Эта равноправность проявляется в том, что такие сочетания всегда могут быть «свернуты», сведены к любой из составляющих их единиц — иными словами, во всяком контексте, в котором возможно появление такого соединения, возможно и появление каждого из его членов в отдельности, и поэтому оно может быть заменено на любую из своих составных частей. В общем виде это может быть записано так: $/A/ + /B/ \rightarrow [/A/, /B/]$, то есть вместо соединения некоторых двух функций может быть подставлена одна (любая) из этих функций.

Таково, например, соединение $/I/ - /V/$: во всех случаях, когда возможно его появление, мы можем его заменить либо на $/I/$, либо на $/V/$.

Действительно, позиции, в которых может встретиться в тексте соединение $/I/ - /V/$, таковы:

$$[/V/, /IV/, \emptyset] - /I/ - /V/ - [/I/, /VV/, /VI/]$$

Мы видим, что все функции, возможные перед $/I/$, возможны также и перед $/V/$, значит, там, где может встретиться соединение $/I/ - /V/$, всегда возможно и только $/V/$, и, «свернув» это соединение путем опущения $/I/$, мы никогда не получим «запрещенных» сочетаний. С другой стороны, все функции, возможные после $/V/$, возможны также и после $/I/$, а следовательно, «свернув» соединение $/I/ - /V/$ путем опущения $/V/$, мы также никогда не получим «запрещенных» сочетаний.

Отсюда следует, что элементы нашего соединения существуют в нем независимо один от другого. Их соединение не является обязательным, необходимым условием, делающим возможным их появление в том или ином контексте: ведь в любом случае, когда $/I/$ соединяется с $/V/$, данная функция может появиться и самостоятельно (аналогично и $/V/$). Оба члена соединения не нуждаются друг в друге для того, чтобы появиться в данной позиции. Поэтому можно говорить о факультативности, необязательности такого соединения и в связи с этим — о слабой связи между его членами (поскольку настоящая связь предполагает зависимость, в данном же случае члены связи, как мы видели, взаимно независимы).

Отношение между членами такого соединения — это не функциональная связь, а скорее сосуществование.

Иными словами, такие соединения могут быть определены как конstellляции.

В анализируемой нами системе конstellляциями являются следующие соединения:

$$\begin{array}{l} /I/ - /V/ \\ /IV/ - /VV/ \\ /VI/ - /VV/ \end{array}$$

С другой стороны, существует целый ряд соединений, характеризующихся иными отношениями входящих в них функций. Это соединения, которые можно во всех случаях «свернуть», свести только к одному из составляющих. Иными словами, во всех случаях вместо такого соединения может быть подставлен один из ее членов, но только один: $/A/ + /B/ \rightarrow /A/$, но $/A/ + + /B/- \rightarrow /B/$.

Так, соединение $/IV/ - /V/$ может встретиться в следующих позициях: $[/I/, /VV/, /VI/]$ — $/IV/ - /V/ - [/I/, /VV/, /VI/]$. Можно заметить, что оно всегда может быть заменено на $/V/$, поскольку все, что может встречаться перед $/IV/$, может встретиться и перед $/V/$, и следовательно, опустив, «свернув» $/IV/$, мы не получим «запрещенных» соединений. Но не всегда это соединение может быть заменено на $/IV/$, так как существуют такие позиции после $/V/$, которые невозможны после $/IV/$. и в этом случае, «свернув» $/V/$, мы получим неправильное соединение. Так, в последовательности $/IV/ - /V/ - /VI/$ нельзя опустить $/V/$, поскольку это приведет к образованию неправильного соединения $*/IV/ - /VI/$.

Таким образом, отношение между элементами в данном типе сочетаний уже не может быть признано равноправным.

Один из элементов выступает как независимый, он всегда в данной позиции может быть употреблен и отдельно, без сочетания с другим, следовательно, он не нуждается в этом последнем, для того чтобы иметь возможность быть употребленным в этой позиции. Другой же элемент зависим — возможность его употребления в данном контексте всецело (или хотя бы отчасти, в некоторых контекстах) определяется наличием господствующего элемента. Так, в контексте $/I/ - ? - /VI/$ функция $/V/$ может быть поставлена без каких-либо дополнительных условий, но $/IV/$ может появиться в этом контексте лишь при наличии соединения с некоторой другой функцией, в частности, $/V/$.

Перед нами — типичные детерминации. В данной системе оказываются следующие соединения этого типа (господствующий член всюду подчеркнут).

$\underline{/I/} - /VV/$	$/VV/ - /V/$
$\underline{/I/} - /IV/$	$/IV/ - /V/$
$\underline{/I/} - /VI/$	$/VI/ - /V/$

Наконец, можно выделить такие соединения, которые оказываются несводимыми ни к одному из входящих в них элементов. Их вообще нельзя автоматически «свернуть», поскольку это может привести хотя бы в некоторых случаях к нарушению дистрибутивных норм: $/A/ + /B/ \rightarrow [/A/, /B/]$. Таково, например, соединение $/V/ - /I/$. Есть некоторые позиции, возможные после $/I/$, но не после $/V/$, так что в этом случае соединение $/V/ - /I/$ не может быть «свернуто» в $/V/$. Но, с другой стороны, есть не-

которые позиции, возможные перед /V/, но невозможные перед /I/, так что в этом случае мы не можем «свернуть» наше соединение в /I/. Так, в цепочке /VI/ — /V/ — /I/ — /IV/ не может быть «свернут» /V/, поскольку тогда образуется запрещенное соединение */VI/ — /I/, но не может быть «свернут» также и /I/, так как это привело бы к появлению неправильного соединения */V/ — /IV/. Следовательно, в контексте /VI/ — ? — /IV/ не может появиться сама по себе ни /I/, ни /V/, а лишь вместе, в соединении друг с другом.

Сочетания такого типа, не сводимые автоматически ни к одному из составляющих их элементов, можно назвать солидарностями².

Для них, так же как и для констелляций, характерны равноправные отношения между элементами, но это равноправие — иного, более высокого порядка, так как оно основано не на простом соположении, а на необходимой связи. В самом деле, члены солидарности не выступают отдельно, независимо друг от друга — наличие одного (в позиции, занимаемой солидарностью) возможно в некоторых случаях только при наличии другого, и обратно.

Следовательно, солидарность совсем лишена факультативности, которая была присуща двум другим видам соединений: в большей степени — констелляции (поскольку факультативным здесь является наличие обоих членов), в меньшей — детерминации (поскольку факультативным здесь оказывается один элемент).

Исследуемая система содержит следующие солидарности:

/V/ — /I/	/VI/ — /IV/
/V/ — /VI/	/IV/ — /I/
/V/ — /VV/	/VV/ — /IV/

Таким образом, в цепочке функций солидарности образуют как бы ядра, вокруг которых группируются констеллирующие и детерминирующие распространения этих ядер.

В результате проведенного здесь анализа соединений оказывается возможным представить отношения между инвариантами в виде иерархической системы. Дело в том, что удастся весьма четко провести грань между функциями, выступающими в качестве господствующих членов детерминации (детерминантов), и функциями, играющими роль зависимых членов (детерминато-

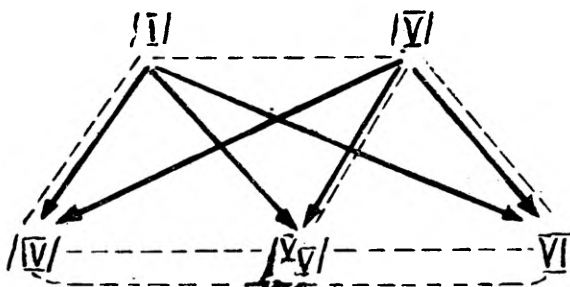
² Сказанное не означает, разумеется, что любая солидарность вообще ни при каких обстоятельствах не может быть свернута, а лишь то, что свертывание солидарности не может быть произведено автоматически (то есть во всех случаях, когда солидарность встречается в тексте), так как существуют по крайней мере некоторые контексты, в которых свертывание солидарности привело бы к появлению запрещенных последований.

ров); именно, $/I/$ и $/V/$ всегда выступают в качестве детерминантов, а $/^{NV}/$, $/IV/$ и $/VI/$ — всегда в качестве детерминаторов. Следовательно, классификация функциональных соединений, предложенная выше, позволяет установить взаимное расположение в системе, соотношения между функциями. Мы видим, что эти отношения неравноправны, то есть система функций носит иерархический характер. Иерархия функций в системе проявляется в том, что они образуют как бы два неоднородных класса:

- 1) класс детерминантов — $/I/$, $/V/$;
- 2) класс детерминаторов — $/^{NV}/$, $/IV/$, $/VI/$.

Рассмотрим теперь отношения между функциями в системе более дифференцированно, учитывая все связи между функциями — как равноправные, так и детерминативные. На основании такого рассмотрения мы можем сказать, что между $/I/$ и $/V/$ существуют равноправные отношения ($/I/—/V/—$ констелляция, $/V/—/I/—$ солидарность). Равноправные отношения существуют также между $/IV/$, $/^{NV}/$ и $/VI/$, которые между собой образуют только констелляции и солидарности. В то же время между функциями класса детерминантов и функциями класса детерминаторов существуют отношения подчинения.

Обозначив условно равноправные отношения как \cdots , отношения подчинения как \longrightarrow , можно представить систему взаимосвязей функций в виде схемы:



Теперь перед нами оказывается уже не простая совокупность инвариантов, а действительно система функций. Отношения в системе строго закономерны: в самом деле, в пределах одного класса функций находим всегда равноправные отношения, и в то же время каждая единица класса детерминантов господствует над всеми единицами класса детерминаторов.

Как видно, данная система, симметричная в целом, все же характеризуется некоторыми противоречиями. В частности, су-

ществуют равноправные отношения (наряду с детерминативными) между некоторыми элементами разных уровней /I/ и /IV/, /V/ и /VV/, /V/ и /VI/. Известное противоречие заключается и в том, что некоторые инварианты имеют распространители типа R^1 а некоторые (/I/ и /VV/) их не имеют. Не вдаваясь сейчас в анализ других гармонических стилей, можно, однако, заметить, что некоторые тенденции последующей эволюции гармонии связаны с преодолением этих противоречий системы. Так, расширение круга разрешений «побочных доминант» (характерное для позднейших стилей) может привести к превращению их из распространителей в самостоятельные функциональные единицы, что устранил некоторую асимметрию между /V/, /IV/ и /VI/, с одной стороны, /I/ и /VV/ — с другой.

В то же время, а priori можно предположить, что эти изменения (например, увеличение числа самостоятельных функциональных единиц) создадут новые «трудности», противоречия в системе, которые вновь должны будут как-то разрешаться. Это позволяет высказать гипотезу о том, что противоречия в системе функций являются движущей силой ее развития, причиной происходящих со временем изменений. При этом последние, в свою очередь, устраняя одни противоречия, вызывают «возмущения» системы на других участках (поскольку в системе все взаимосвязано, и изменение одного участка не может остаться без последствий для всей системы в целом) которые также становятся фактором дальнейшего развития.

Если данная гипотеза найдет подтверждение при анализе других гармонических стилей, то тем самым откроется возможность по-новому подойти к понятию эволюции гармонии, показать эту эволюцию не как «изобретение» композиторами каких-то «новых» или, наоборот, «избегание» каких-то «старых» звучаний, а как необходимый, детерминированный процесс развития структуры, результат действия спонтанных, внутренних факторов, таких, как реализация потенциально заложенных в системе возможностей, преодоление противоречий, асимметрии системы. Однако говорить об этом можно будет, разумеется, лишь при наличии структурного описания целого ряда гармонических стилей.

Вернемся теперь к нашей классификации функциональных соединений. В этой классификации, как уже было показано, мы исходим из идеи неравноправности таких соединений с точки зрения их роли в системе. При этом был выделен ряд соединений, определенных нами как центральные, ядерные (солидарности). все же другие рассматривались как факультативные разветвления этих ядер. Теперь, в свете полученных данных об иерархических отношениях между функциями в системе, мы можем более дифференцированно рассмотреть и сами имеющиеся в нашем распоряжении ядерные соединения. В самом

деле, эти соединения, в свою очередь, не могут быть признаны равноправными. Чтобы показать это, отметим сначала, что в цепочке функций каждый элемент одновременно входит в состав двух бинарных соединений — с предыдущим и последующим элементами. Вследствие этого каждое соединение может быть охарактеризовано не только само по себе, но и в связи с тем, какие соединения образуют его члены с «внешними», соседними элементами. При этом, поскольку солидарности $/VI/ — /IV/$ и $/^vV/ — /IV/$ представляют собой соединения детерминаторов, каждый из членов этих солидарностей может явиться в то же время членом детерминации, и притом зависимым членом, а значит, может быть свернут в составе этой детерминации. Например, в цепочке $/I/ — /VI/ — /IV/ — /V/$ солидарность оказывается свернутой благодаря тому, что оба ее члена оказываются в то же время членами детерминаций: $/I/ — /VI/ — /IV/ — /V/ \Rightarrow /I/ — /V/$

Рассмотрим теперь солидарности $/V/ — /VI/$, $/V/ — /^vV/$ и $/IV/ — /I/$. Здесь один из членов также оказывается принадлежащим к классу детерминаторов, а значит, может входить в состав детерминаций в качестве зависимого члена и, следовательно, может быть свернут в составе детерминации. Таким образом, и эти солидарности оказываются возможным «свернуть» (но, правда, уже только одним способом, путем устранения одного из членов) в некоторых позициях. Например, этим способом можно «свернуть» солидарность в цепочке $/V/ — /VI/ — /V/ \Rightarrow /V/ — /V/ \Rightarrow /V/$, или $/I/ — /IV/ — /I/ \Rightarrow /I/ — /I/ \Rightarrow /I/$, и т. п.

Итак, хотя отмеченные солидарности не могут быть автоматически свернуты сами по себе, то есть не могут быть представлены как факультативные распространения одного из их составных элементов, однако по крайней мере один член каждой из этих солидарностей (или даже оба члена) может быть представлен как результат развертывания некоторых внешних по отношению к солидарности, окружающих ее функций, и может быть в этом случае автоматически свернут в составе соединения с этими функциями. Данные соединения не могут быть свернуты только тогда, когда хотя бы один элемент класса детерминаторов этих соединений участвует сразу в двух солидарностях: например, солидарность $/VI/ — /IV/$ не свертываема в позиции $/V/ — /VI/ — /IV/$, поскольку $/VI/$ участвует в двух солидарностях. В случае же, когда хотя бы один элемент класса детерминаторов, принадлежащий солидарности, участвует в то же время в детерминации, такая солидарность может быть свернута.

В этом отношении совершенно специфический характер имеет солидарность /V/ — /I/. Оба ее члена — детерминанты и, следовательно, одновременно могут входить в другие сочетания только в качестве господствующих членов этих сочетаний. Это значит, что данная солидарность действительно никогда, ни при каких условиях не может быть свернута автоматически.

Перед нами, следовательно, подлинно ядерная, не сводимая далее к более простым образованиям структура. Тем самым находим подтверждение интуитивное представление о последовательности /V/ — /I/ как центральной, «главной» для данного стиля.

Все сказанное позволяет сформулировать правила автоматического анализа встречающихся в тексте гармонических последовательностей и обратные им правила автоматического синтеза правильных гармонических последовательностей. Правила первого порядка позволяют с помощью ряда строго формальных операций свести любое реально встреченное в тексте последование к его гармонической основе («ядру»). Правила второго порядка позволяют развернуть исходную структуру в гармонически правильный текст любой длины.

Сформулируем сначала правила анализа. Они будут состоять, очевидно, из правил свертывания распространителей, перекодирования сегментной цепи в цепь инвариантов и свертывания инвариантов. Последняя процедура проводится в несколько этапов до тех пор, пока не будет получена ядерная структура.

Зададим, например, некоторую цепочку сегментов (период из второй части Десятой фортепианной сонаты Бетховена):³

$$\emptyset - I_6 - V_4^3 - I - {}^{v_2}IV - IV_6 - {}^{v_3}IV - IV - {}^{v_3}II - II - {}^{vII_6}II - II_6 - {}^{vII_7}V - V - V_2 - I_6 - V_4^3 - I - V_6 - I - II_6 - V - V_2 - I_6 - {}^{vII_6}II - II_6 - V_7 - I - \emptyset.$$

1. Свернем теперь сегменты R^1 . Получим следующее последование:

$$\emptyset - I_6 - V_4^3 - I - IV_6 - IV - II - II_6 - {}^{vII_7}V - V - V_2 - I_6 - V_4^3 - I - V_6 - I - II_6 - V - V_2 - I_6 - II_6 - V_7 - I - \emptyset.$$

2. Производим перекодирование сегментов в термины функциональных инвариантов. Образующиеся повторения функций автоматически сокращаются:

$$\emptyset - \overrightarrow{|I/} - \overleftarrow{|V/} - \overrightarrow{|I/} - \overleftarrow{|IV/} - \overrightarrow{|{}^{v}V/} - \overleftarrow{|V/} - |I/ - |V/ - |I/ - \overleftarrow{|V/} - \overrightarrow{|I/} - \overleftarrow{|IV/} - \overrightarrow{|V/} - \overleftarrow{|I/} - \overrightarrow{|IV/} - \overleftarrow{|V/} - |I/ - \emptyset.$$

³ Для простоты не включаем сегменты-распространители R^2 .

3. Свернем теперь детерминации и конstellляции (направления свертывания показаны стрелками):

$$\emptyset \text{ --- } |V| \text{ --- } |I| \text{ --- } |V| \text{ --- } |I| \text{ --- } |V| \text{ --- } |I| \text{ --- } |V| \text{ --- } |I| \text{ --- } |V| \text{ ---} \\ \text{--- } |I| \text{ --- } |V| \text{ --- } |I| \text{ --- } \emptyset.$$

Свернув образовавшиеся конstellляции $|I| \text{ --- } |V|$ (порядок свертывания здесь произволен) и устранив повторения функций, получим $\emptyset \text{ --- } |V| \text{ --- } |I| \text{ --- } \emptyset$.

Перед нами гармонический остов данного построения. Последовательность свертывания отражает реальные зависимости в тексте, его структуру. Действительно, мы можем представить теперь исходный текст следующим образом:

$$\emptyset \text{ --- } I_6 \text{ --- } V_4^3 \text{ --- } I \text{ --- } v_2 IV \text{ --- } IV_6 \text{ --- } v_4^3 IV \text{ --- } IV \text{ --- } v_4^3 II \text{ --- } II \text{ --- } v_{II_6} II \text{ --- } II_6 \text{ ---} \\ \text{--- } v_{II_7} V \text{ --- } V \text{ --- } V_2 \text{ --- } I_6 \text{ --- } V_4^3 \text{ --- } I \text{ --- } V_6 \text{ --- } I \text{ --- } II_6 \text{ --- } V \text{ --- } V_2 \text{ ---} \\ \text{--- } I_6 \text{ --- } v_{II_6} II \text{ --- } II_6 \text{ --- } V_7 \text{ --- } I \text{ --- } \emptyset.$$

Таким образом, процедура анализа позволяет не просто автоматически «свернуть» текст, но и показать, во-первых, его исходную структуру, а во-вторых, систему отношений в тексте между его элементами.

Надо сказать, что свертывание цепочки инвариантов может быть многоступенчатым, так, в результате свертывания одних детерминаций и конstellляций образуются другие соединения, в свою очередь подлежащие свертыванию. Процесс продолжается до тех пор, пока мы не приходим к ядерным структурам — солидарностям. Например, допустим, что существует следующая последовательность.

$$\emptyset \text{ --- } |I| \text{ --- } |IV| \text{ --- } |I| \text{ --- } |^N V| \text{ --- } |IV| \text{ --- } |I| \text{ --- } |V| \text{ ---} \\ \text{--- } |VI| \text{ --- } |^N V| \text{ --- } |IV| \text{ --- } |V| \text{ --- } |I| \text{ --- } |VI| \text{ --- } |IV| \text{ --- } |^N V| \text{ --- } |V| \text{ ---} \\ \text{--- } |I| \text{ --- } \emptyset.$$

После первого такта свертывания последовательность принимает следующий вид:

$$\emptyset \text{ --- } |I| \text{ --- } |I| \text{ --- } |IV| \text{ --- } |I| \text{ --- } |V| \text{ --- } [|VI|, |^N V|] \text{ --- } |V| \text{ ---} \\ \text{--- } |I| \text{ --- } |IV| \text{ --- } |V| \text{ --- } |I| \text{ --- } \emptyset.$$

Как видим, образовались новые возможности свертывания. Реализуем эти возможности:

$$\emptyset \text{ --- } |I| \text{ --- } |I| \text{ --- } |V| \text{ --- } |V| \text{ --- } |I| \text{ --- } |V| \text{ --- } |I| \text{ --- } \emptyset.$$

Теперь, наконец, возможности свертывания исчерпаны: $\emptyset — /N/ — /I/ — \emptyset$. Таким образом, свертывание происходило здесь в три такта.

В процессе анализа встречается еще одна трудность. Дело в том, что при свертывании распространителей R^1 могут образовываться запрещенные соединения. Так, в тексте возможно $/N/ — R^1/ IV/ — /IV/$ ($/R^1 IV/ —$ всякий распространитель данной функции), но невозможно $*/N/ — /IV/$; между тем именно это соединение получается, если мы свернем распространитель.

Данное явление связано с эллиптирующим характером распространителей R^1 (см. об этом выше) — в тех случаях, когда их введение сопровождается эллипсисом, устранение R^1 (без восполнения эллипсиса) может привести к появлению запрещенных соединений (то есть разрыву функциональной цепи). Поэтому в данном случае анализ предполагает предварительное восстановление эллиптированной части. Разумеется, здесь имеется в виду не реставрация некоей реально существовавшей части текста (так же как эллиптирование вообще представляет собой не реальное сокращение, «выбрасывание» какой-то части текста, а лишь некоторое подразумевание функциональной связи, отсутствующей в тексте) Предполагается лишь эксплицирование, выявление той функциональной связи, нарушение которой и создает эффект эллипсиса.

Введем правила такого восстановления эллиптированной конструкции. Поскольку распространители R^1 могут быть только у $/N/$, $/IV/$ и $/VI/$, эллиптирование и как следствие его обрыв цепи может возникнуть лишь перед этими функциями. Нетрудно показать, пользуясь таблицей сочетаемости функций, что при этом в принципе могут возникнуть только следующие неправильные сочетания:

- $*/N/ — /IV/$
- $*/N^v/ — /VI/$
- $*/IV — /VI/$

(перед $/N/$ обрыв цепи возникнуть вообще не может, поскольку в этой позиции возможна любая функция) Для указанных случаев нетрудно ввести правила восполнения сочетаний, при которых эллипсис будет устранен:

$$\begin{array}{l} /N/ \quad /IV/ \rightarrow /N/ — [/VI/, /N^v/, /I/] — /IV/ \\ /N^v/ \quad /VI/ \rightarrow /N^v/ — /N/ — /VI/ \\ /IV/ \quad /VI/ \rightarrow /IV/ — [/I/, /N/] — /VI/. \end{array}$$

Кроме того, если в тексте встречается цепочка сегментов R^1 она также должна быть восполнена путем введения после каждого сегмента R^1 соответствующего ему основного самостоятельного сегмента.

Пусть, например, имеется некоторая цепочка $\emptyset - /I/ - /R^1 IV/ - /R^1 VI/ - /V/ - /I/ - \emptyset$. Ее анализ должен производиться следующим образом.

1. Восполняем цепочку сегментов R^1 :

$\emptyset - /I/ - /R^1 IV/ - /IV/ - /R^1 VI/ - /VI/ - /V/ - /I/ - \emptyset$.

2. Свертываем сегменты R^1 учитывая возникающие обрывы цепи функций:

$\emptyset - /I/ - /IV/ \quad /VI/ - /V/ - /I/ - \emptyset$.

3. Устраняем обрывы цепи путем восстановления эллиптированных элементов согласно сформулированным правилам:

$\emptyset - /I/ - /IV/ - [/I/, /V/] - /VI/ - /V/ - /I/ - \emptyset$.

4. Производим дальнейшее свертывание в обычном порядке:

$\emptyset - /I/ - [/I/, /V/] - /V/ - /I/ - \emptyset \rightarrow \emptyset - /I/ - /V/ - /I/ - \emptyset \rightarrow \emptyset - /V/ - /I/ - \emptyset$.

Итак, сформулируем в общем виде правила анализа текста.

1. Представить текст как последование гармонических сегментов, устраняя сочетания сегментных вариантов путем свертывания их в одну вертикаль с учетом лишь дифференциальных (существенных) признаков сегментов.
2. Выделить в тексте сегменты R^2 и R^1 . Определить принадлежность, зависимость сегментов R^2 . Свернуть сегменты R^2 .
3. Определить зависимость сегментов R^1 . Восполнить цепочку, если это необходимо, путем подстановки после сегмента R^1 господствующего над ним самостоятельного сегмента. Свернуть сегменты R^1 .
4. Перекодировать цепочку функциональных сегментов в цепочку функций в соответствии с правилами манифестации функций. Устранить обрывы цепочки функций путем восстановления эллиптированных элементов.
5. Произвести свертывание детерминаций и констелляций в порядке, определенном правилами, вплоть до обнаружения ядерной структуры.
6. На основе произведенного анализа показать зависимости между элементами текста (порядок их свертывания).

Применяя данную схему и все сформулированные выше правила, можно произвести строго формальный анализ любого текста или, вернее, любой парадигматически сильной последовательности гармонических сегментов в рамках данного стиля.

Обратным процессом является синтез — порождение цепочек из исходных структур. При этом, разумеется, структура, являющаяся конечной при анализе, оказывается начальной при синтезе. Иначе говоря, мы исходим из начальной структуры, го

есть $\emptyset - /V/ - /I/ - \emptyset$. Как может быть распространена данная структура? Простое развертывание детерминаторов и констеллятов здесь неприемлемо, так как, если детерминации и констелляции легко поддаются свертыванию и на этом основании трактуются нами как производные, то развертывание их не может быть произведено автоматически: если всегда вместо $/IV/ - /V/$, например, можно подставить $/V/$, то не всегда возможно вместо $/V/$ подставить $/IV/ - /V/$. В частности, в контексте $\emptyset - /V/$ такая подстановка невозможна (образуется запрещенное соединение $*\emptyset - /IV/$). Поскольку возможность или невозможность развертывания здесь определяется контекстом, такой синтез уже не является автоматическим, то есть не может быть задан конечным числом правил (так как число контекстов бесконечно). Следовательно, надо искать иные пути развертывания сочетаний.

Таким путем может явиться развертывание «изнутри». В самом деле, рассмотрим некоторое соединение, например, $/V/ - /VI/$. Оно может быть развернуто извне, то есть путем прибавления к каждому члену соединения детерминаторов (если они имеются) и констеллятов, в частности, мы можем развернуть наше соединение $/V/ - /VI/ \rightarrow /IV/ - /V/ - /VI/ - /VV/$. Такой способ, как было уже показано, оказывается неприемлемым. Но сочетание может быть распространено также изнутри, путем вклинивания между его членами новых единиц. Какие единицы можно вклинить между членами нашего сочетания? Только $/I/$, но не $/IV/$ (из-за невозможности $*/V/ - /IV/$) и не $/VV/$ (из-за невозможности $*/VV/ - /VI/$). Продеваем эту операцию: $/V/ - /VI/ \rightarrow /V/ - /I/ - /VI/$. Теперь образовалось уже два парных сочетания, каждое из которых можно попытаться распространить тем же способом. Между $/V/ - /I/$ вклинить ничего не удастся, но между $/I/ - /VI/$ возможно $/V/$. Итак, $/V/ - /I/ - /VI/ \rightarrow /V/ - /I/ - /V/ - /VI/$. Далее выясняется, что $/I/ - /V/$ допускает распространение любой другой функцией, то есть $/I/ - /V/ \rightarrow /I/ - [/IV/, /VI/, /VV/] - /V/$, и т. д. Очевидно, мы можем продолжать эту процедуру до бесконечности. Нетрудно задать для каждого сочетания правила его внутреннего распространения. Имея эти правила, мы можем порождать сколь угодно большой текст. Таким образом, предложенный здесь метод позволяет сделать синтез текста автоматическим.

Зададим правила распространения сочетаний, записывая их в форме подстановок (или, вернее, «команд» к подстановкам, где стрелка означает — «подставить вместо левой половины записи правую»). Для ясности будем еще рядом (справа) указывать возможные распространители.

$/V/ - /I/ \rightarrow /V/ - /I/$ (распространение невозможно)
 $/V/ - /VI/ \rightarrow /V/ - /I/ - /VI/$ $/I/$

/V/ — / ^V V/ → /V/ — [/I/, /VI/] — / ^V V/	/I/, /VI/
/VI/ — /IV/ → /VI/ — / ^V V/ — /IV/	/ ^V V/
/IV/ — /I/ → /IV/ — /V/ — /I/	/V/
/ ^V V/ — /IV/ → / ^V V/ — /IV/ (распространение невозможно)	
/I/ — / ^V V/ → /I/ — [/V/, /IV/, /VI/] — / ^V V/	/V/, /IV/, /VI/
/I/ — /IV/ → /I/ — [/VI/, / ^V V/] — /IV/	/VI/, / ^V V/
/I/ — /VI/ → /I/ — /V/ — /VI/	/V/
/ ^V V/ — /V/ → / ^V V/ — /IV/ — /V/	/IV/
/IV/ — /V/ → /IV/ — [/ ^V V/, /I/] — /V/	/I/, / ^V V/
/VI/ — /V/ → /VI/ — [/IV/, / ^V V/] — /V/	/IV/, / ^V V/
/I/ — /V/ → /I/ — [/IV/, /VI/, / ^V V/] — /V/	/IV/, /VI/, / ^V V/
/IV/ — / ^V V/ → /IV/ — [/I/, /V/] — / ^V V/	/I/, /V/
/VI/ — / ^V V/ → /VI/ — [/V/, /IV/] — / ^V V/	/V/, /IV/
∅ — /I/ → ∅ — /V/ — /I/	/V/
∅ — /V/ → ∅ — /I/ — /V/	/I/
/I/ — ∅ → /I/ — ∅ (распространение невозможно)	

Нетрудно показать содержательную сторону этой формальной процедуры. В самом деле, распространяя солидарность, мы каждый раз получаем обязательно новую солидарность либо более высокого, либо того же порядка, что и исходная. Распространяя детерминацию, мы обязательно получаем либо новую детерминацию, либо солидарность. Наконец, распространение констелляции каждый раз приводит к возникновению детерминации или солидарности. В то же время каждый раз возникают новые детерминации и констелляции. Таким образом, каждое распространение создает какую-либо новую производную структуру, тогда как каждое свертывание (при анализе текста) устраняет какую-либо производную структуру, иными словами, процедура синтеза оказывается противоположной по направлению процедуре анализа. Тем самым оказывается правомерным говорить об анализе и синтезе как о действии одной модели, но направленном в противоположные стороны. В то же время каждый такт синтеза порождает обязательно структуру по крайней мере не менее высокого порядка, чем исходная, что открывает новые возможности порождения (наращивания производных структур) и делает процесс порождения бесконечным.

Мы видим также, что из всех соединений только три оказалось невозможно развернуть указанным способом. Из них /^VV/ — /IV/ не имеет для нас большого значения вследствие своего периферийного характера (сочетание детерминаторов). А вот из того обстоятельства, что нераспространяемыми оказались /V/ — /I/ и /I/ — ∅, вытекает очень важное, на наш взгляд, следствие.

Действительно, мы говорили на основании результатов анализа (свертывания) текста, что исходной структурой, к которой

можно свести любой текст, «зерном», из которого вырастает любой текст данного стиля, является $\emptyset - /V/ - /I/ - \emptyset$. Если мы попытаемся проверить это положение тем, что возьмем данную структуру как исходную при синтезе, то увидим, что синтезируемый текст обязательно будет кончатся $- /V/ - /I/ - \emptyset$ (поскольку из трех сочетаний, образующих нашу исходную структуру, распространяемым окажется только первое, два же последних при любых распространениях остаются неизменными). Итак, из сконструированной модели вытекает, что порождаемый ею текст должен оканчиваться не просто на $- /I/ - \emptyset$ (как можно было бы заключить, исходя только из возможностей сочетаемости функций), а именно на $- /V/ - /I/ - \emptyset$, то есть соединение $/IV/ - /I/$, вообще в принципе вполне возможное, не может быть употреблено в конце текста (перед \emptyset). Но именно для исследуемого нами стиля, стиля венского классицизма, в высшей степени не характерен плагальный каданс $/IV/ - /I/ - \emptyset$, а нормой является каданс автентический $/V/ - /I/ - \emptyset$. Оказывается, эта особенность не является простым результатом некоторых «традиций», композиторских «привычек» и тому подобного, а служит отражением некоторых глубоких закономерностей данной системы. Избегание плагальных кадансов — не прихоть композитора, но результат следования объективным законам системы, стоящей за данными текстами.

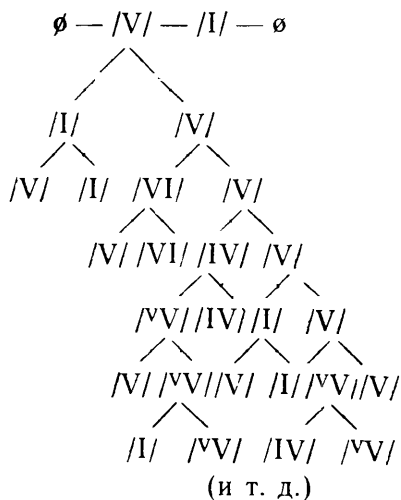
Другое столь же характерное ограничение. Оказывается, в любом порожденном данной моделью последовании до конечного соединения $/V/ - /I/ - \emptyset$ обязательно по крайней мере один раз должна встретиться $/I/$. В самом деле, единственным распространением исходной структуры является введение начальной $/I/$ ($\emptyset - /V/ \rightarrow \emptyset - /I/ - /V/$, других путей нет). Следовательно, $/I/$ неизбежно оказывается перед $/V/ - /I/ - \emptyset$. И это ограничение тоже отражает реальные особенности исследуемого стиля. В самом деле, встречаются ли у раннего Бетховена периоды, в которых $/I/$ появляется только в конце и, следовательно, напряжение держится непрерывно до самого каданса? Очевидно, такие построения для данного стиля совершенно не характерны (во всяком случае, нам они не встретились ни разу). Таким образом, теоретически возможные, на первый взгляд, цепочки вроде, например, $\emptyset - /V/ - /VI/ - /VV/ - /IV/ - /V/ - /I/ - \emptyset$ не порождаются нашей моделью и реально не встречаются в исследуемых текстах.

Интересно в этой связи заметить, что данное ограничение в работе нашей модели может быть снято путем введения правила расщепления функции, согласно которому каждая функция может быть развернута путем простого удвоения, а затем в однофункциональные соединения вклиниваются новые элементы. Например, $/V/ \rightarrow /V/ - /V/ \rightarrow /V/ - /VI/ - /V/$ и т. д. Задать такие правила было бы нетрудно, и это сняло бы с нашей модели

ограничение, связанное с необходимостью введения «докадансового» /I/. Действительно, мы могли бы тогда распространить исходную структуру и без введения /I/: $\emptyset - /V/ - /I/ - \emptyset \rightarrow \emptyset - /V/ - /V/ - /I/ - \emptyset \rightarrow \emptyset - /V/ - /VI/ - /V/ - /I/ - \emptyset$, и т. д. Но тогда автоматически снимается также ограничение, накладываемое на конечную последовательность: можно $\emptyset - /V/ - /I/ - \emptyset \rightarrow \emptyset - /V/ - /I/ - /I/ - \emptyset \rightarrow \emptyset - /V/ - /I/ - /IV/ - /I/ - \emptyset$, то есть в этом случае становится возможен и нормальный пагальный каданс. Иначе говоря, мы можем предположить, что в стиле, в котором нет первого ограничения, не может быть второго ограничения. И в самом деле, в тех стилях, где возможно непрерывное нагнетание напряжения вплоть до конечного каданса (вспомним гармонию «Тристана»), в то же время оказывается широко употребительным конечный плагальный оборот.

Как видим, результаты работы этой модели обнаруживают здесь глубокое сходство с «естественными» текстами.

В заключение продемонстрируем работу модели, показав на примере порождение из исходной структуры некоторого текста. Для этого воспользуемся формой записи, еще не употреблявшейся выше — разворачивание будет изображаться в виде дерева. На входе (вершине) этого дерева будет находиться наша исходная структура, на выходе — конечная (терминальная) цепочка символов, которую будем считать конечным результатом разворачивания (то есть на которой разворачивание остановлено).



Выпишем терминальную цепочку (то есть последовательно все символы, оказавшиеся на концах «ветвей» нашего дерева) Получим некоторую цепочку инвариантов. $\emptyset - /V/ - /I/ - /V/ -$

— /VI/ — /V/ — /I/ — /^vV/ — /IV/ — /V/ — /I/ — /IV/ — /^vV/ —
 — /V/ — /I/ — \emptyset .

Правила перевода цепочки инвариантов в реальную гармоническую последовательность были заданы нами выше. Мы можем теперь, следовательно, сформулировать в общем виде правила синтеза, как это было уже сделано применительно к правилам анализа.

1. Ядерную структуру распространить согласно правилам, изложенным на стр. 198. Выписать полученную терминальную цепочку инвариантов.
2. Перекодировать инварианты в подклассы функций там, где в этом есть необходимость. Перекодировать далее подклассы в гармонические сегменты.
3. Ввести в текст сегменты R^1
4. Произвести эллиптирование перед сегментами R^1 Эллиптирован может быть любой примыкающий к R^1 отрезок гармонической цепи после начального сегмента последования.
5. Ввести в текст сегменты R^2
6. Гармонические сегменты заменить сочетаниями их вариантов.

Таким образом, задача, сформулированная ранее, решена: нам удается из некоторой ядерной структуры порождать правильные гармонические последования любой длины, и обратно, любой реальный текст свести к его ядру с помощью конечного числа строго заданных правил.

Формальный характер описанных процедур не должен заслонять от нас их смысла и сущности. В самом деле, следует подчеркнуть, что перед нами не просто «игра» в свертывание и развертывание аккордовых цепочек по некоторым правилам. В ходе такого свертывания обнаруживаются глубинные отношения между элементами в последовании. То, что традиционной теорией рассматривается как простая цепь аккордов, в данной модели показывается как ядро и его расширение, развертывание. Более того, в ходе данной операции удается установить отношения родства между различными структурами.

Чтобы показать это, рассмотрим еще один пример. Зададим две различные цепочки инвариантов, удовлетворяющие всем требованиям модели. Например, пусть это будут

- а) $\emptyset - /I/ - /VI/ - /IV/ - /^vV/ - /V/ - /I/ - \emptyset$ и
- б) $\emptyset - /V/ - /I/ - /^vV/ - /IV/ - /V/ - /I/ - \emptyset$.

Как могут рассматриваться эти цепочки традиционной теорией? Просто как два различных последования, и только. Между тем предложенная здесь модель, согласно которой любая правильная последовательность может быть сведена к одному ядру и синтезирована из этого ядра, позволяет представить данные цепочки не просто как разные последования, но как стадии

единого для всех текстов данного стиля процесса порождения, то есть установить между ними родственные, вариантные отношения. Оказывается возможным трактовать все тексты данного стиля как варианты — различные состояния системы, лежащей в их основе, даже если у этих текстов не будет ни одного общего аккорда (кроме, конечно, заключительного)

Здесь уместно напомнить, что главным специфическим свойством данной модели, коренным образом отличающей ее от традиционного описания, является то, что она не остается на поверхности эмпирически наблюдаемых фактов, но позволяет проникнуть в отношения в системе, стоящей за этими фактами. Поэтому то, что с точки зрения эмпирического наблюдения представляется различным, и только различным, обнаруживает скрытые связи, которые и вскрывает настоящая модель.

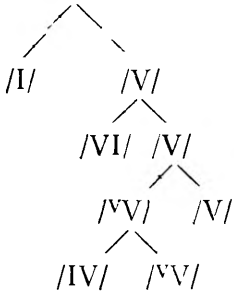
О том, что эти связи не выдуманы, свидетельствует тот простой факт, что мы интуитивно всегда чувствуем родство, связь, вариантность текстов одного стиля. Интуиция подсказывает нам, что все эти тексты представляют собой нечто единое, несмотря даже на то, что в них может оказаться очень мало общих единиц. Это интуитивное ощущение, как видим, оказывается формализованным, получает объективное обоснование в построенной здесь модели. Более того, мы можем установить не только сам факт родства всех текстов, но и степень такого родства, их большую или меньшую близость. Причем эта близость будет зависеть не от числа чисто внешних совпадений (одних и тех же аккордов в различных последовательностях) Если мы станем на этот путь, то задача определения степени родства окажется невыполнимой, ибо число комбинаций инвариантов (не говоря уже об их манифестациях в тексте) безгранично и не может быть регламентировано. Но степень родства разных последований можно определять по числу операций, необходимых для перехода от одного последования к другому. Вернемся к нашему предыдущему примеру. Нетрудно подсчитать число операций, с помощью которых они могут быть сведены к ядру. Для обеих структур необходимы четыре операции свертывания:

- а) $\emptyset - /I/ - /VI/ - /IV/ - /V/ \xrightarrow{\quad} /I/ - \emptyset \rightarrow$
 $\emptyset - /I/ - /VI/ - /IV/ - /V/ - /I/ - \emptyset \rightarrow$
 $\emptyset - /I/ - /IV/ - /V/ \xrightarrow{\quad} /I/ - \emptyset \rightarrow$
 $\emptyset - /I/ - /V/ - /I/ - \emptyset \rightarrow$
 $\emptyset - /V/ - /I/ - \emptyset$
- б) $\emptyset - /V/ - /I/ - /V/ - /IV/ - /V/ - /I/ - \emptyset \xrightarrow{\quad}$
 $\emptyset - /V/ - /I/ - /V/ - /IV/ - /V/ - /I/ - \emptyset \rightarrow$

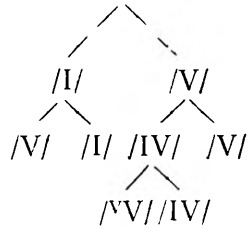
$$\begin{aligned}
 & \emptyset - /V/ - /I/ - /V/ - /I/ - \emptyset \xrightarrow{\quad \leftarrow \quad} \\
 & \emptyset - /V/ - /V/ - /I/ - \emptyset \xrightarrow{\quad \leftarrow \quad} \\
 & \emptyset - /V/ - /I/ - \emptyset.
 \end{aligned}$$

Соответственно требуется четыре шага для обратного раз-
 вертывания каждой из этих цепочек:

а) $\emptyset - /V/ - /I/ - \emptyset$



б) $\emptyset - /V/ - /I/ - \emptyset$



Поскольку промежуточные стадии свертывания этих цепочек не совпадают, для того чтобы перейти от одной цепочки к другой, необходимо сначала свести одну цепочку (любую) к исходной структуре, а потом из исходной структуры развернуть другую цепочку. Так открывается возможность рассматривать тексты одного стиля не как простую совокупность, а в виде единого поля, в котором осуществляются взаимные трансформации текстов. Таким образом, каждый текст оказывается строго определенным образом соотношен со всеми другими текстами. Разумеется, не следует забывать, что поскольку здесь речь идет об одном уровне музыкальной структуры, под текстом понимается гармоническая последовательность. Но нет сомнения, что предлагаемые методы могут быть перенесены и на исследование иных уровней (мелодия, ритм, формальное членение), так что в конечном счете можно будет говорить о типологии реальных художественных текстов, что и явится, очевидно, одной из конечных целей такого рода исследования.

**ПОЭТИКА. СЕМАНТИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ
ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ**

СТИХОТВОРЕНИЯ РАННЕГО ПАСТЕРНАКА И НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ СТРУКТУРНОГО ИЗУЧЕНИЯ ТЕКСТА

Ю. М. Лотман

Изучение процесса работы автора над рукописями поэтического произведения пока еще мало втянуто в орбиту структурных исследований. Это и понятно. Первым шагом изучения структуры произведения является выяснение синхронных соотношений конструктивных элементов различных уровней. На этой стадии эволюция текста выступает как та затемняющая сущность вопроса сложность, от которой необходимо отвлечься. Правда, в собственно текстологической работе исследователи давно уже пользовались (иногда стихийно) структурными моделями, рассматривая рукопись как последовательность синхронно сбалансированных пластов замысла. Именно на структурности пластов рукописи построена методика чтения-реконструкции, широко используемая советскими текстологами, например, пушкинистами.

Рост интереса к диахронному изучению структур активизирует внимание к процессам, к движению. При этом выделяются два аспекта: историческое движение завершенных текстов в едином комплексе культуры и текстологическое движение от замысла к завершению. Если при синхронном рассмотрении текст рассматривается как изолированный, с точки зрения своей внутренней имманентной структуры, и подчиненный одним и тем же правилам на всем своем протяжении, то диахронный подход сосредоточивает внимание на отношении между структурами и последовательном разворачивании некоторых правил (в частности, во времени)

Подход к тексту с точки зрения его порождения¹ позволяет раскрыть некоторые закономерности, остающиеся в тени при

¹ «Порождение текста» можно представить себе как некоторый механизм, обеспечивающий трансформацию определенной ядерной структуры, например, замысла, в множество «правильных», с точки зрения некоторых норм, текстов. Ср.: «Грамматика — это устройство, которое, в частности, задает бесконечное множество правильно построенных предложений и сопоставляет

инных методах анализа. Следует оговориться, что мы далеки от намерения задавать правила порождения поэтического текста вообще или какого-либо конкретного поэтического текста в частности. Мы преследуем значительно более скромную задачу: представить себе, как выглядит поэтический текст, если взглянуть на него *с точки зрения* процесса порождения. Необходимо напомнить, что «процесс порождения» не следует отождествлять с индивидуальным творческим актом того или иного поэта. Между ними такая же разница, как между теоретической моделью порождения фразы и реальным говорением. Представлять себе, что процесс порождения описывает или призван описывать ход индивидуального художественного творчества, все равно, что полагать, будто говорящий на родном языке все время сознательно следует определенным грамматическим нормам и предписаниям. В обоих случаях речь идет о логической модели интуитивного процесса и об отношении правил к их реализации^{1а}.

Полезность подхода к тексту, при котором он рассматривается с точки зрения правил порождения, становится очевидной при сопоставлении черновых рукописей таких поэтов, как Пушкин и Пастернак. Легко убедиться, что мы здесь имеем дело с разными моделями порождения текста. Рассмотрим каждую из них с этой точки зрения.

Если, описывая структуру текста как синхронно-стабилизированную систему, мы можем представить ее в виде суммы правил, ограничивающих некоторый набор возможностей, то, анализируя черновики, исследователь получает последовательность введения тех или иных ограничений. Анализ вариантов текста, расположенных в порядке возникновения их под пером автора, также может вестись с двух точек зрения и, соответственно, достигать двояких результатов.

С одной точки зрения, все возникающие в ходе работы поэта варианты будут рассматриваться как некоторая единая парадигма, из которой совершается выбор окончательного текста. С другой — варианты будут располагаться как иерархия, а каждый «шаг» в создании текста, переход от одного пласта к другому — как результат введения новых ограничивающих правил. В первом случае, выделив текстовые пласты и установив их последовательность, мы можем их рассматривать как тексты

каждому из них одну или несколько структурных характеристик. Возможно, такое устройство следовало бы назвать порождающей грамматикой» (Н. Хомский, Логические основы лингвистической теории, сб.: Новое в лингвистике, вып. IV, М., «Прогресс», 1965, стр. 467).

^{1а} Смешение «порождения текста» с индивидуальным творческим актом (см.: А. Жолковский, Ю. Щеглов, Структурная поэтика — порождающая поэтика, — «Вопросы литературы», 1967, № 1) способно лишь умножить путаницу. Ср. замечания по этому поводу В. В. Иванова («Вопросы литературы», 1967, № 9).

одного уровня. Тогда перед нами раскроется эволюция различных типов ограничений одного и того же уровня. К такому типу исследований относятся распространенные в литературоведении работы. Во втором последовательность снимаемых с листка рукописи текстологических пластов можно рассматривать как иерархию текстов разных уровней, в каждом из которых наиболее значимыми окажутся запреты разной иерархической ценности. С точки зрения правил, функционирующих в момент создания данного текстового пласта, он и все за ним хронологически последующие выступают как равноценные. Однако, включение какого-либо нового ограничивающего правила устанавливает неравноценность данного пласта и следующего за ним, запрещает созданный текст (он перестает восприниматься как «правильный») и определяет переход к следующему. Поэтому, если расположить все созданные поэтом варианты текстов в ряд слева направо в порядке их написания, то действующая для каждого варианта система ограничений будет разрешать (рассматривать как «правильный») этот самый вариант и все, расположенные справа от него, и запрещать (рассматривать как «неправильные») — расположенные слева.

Созданная таким образом иерархия признаков «правильного» текста может рассматриваться в качестве его существенного показателя.

Таким образом, текстолог будет все время иметь дело не только с теми или иными вариантами, а с последовательностью переходов от одного варианта к другому. Перед ним каждый раз будут находиться два варианта. Если текст В наделен признаком, исключаящим А, то он выступит по отношению к нему как итог движения. Такой текст мы будем называть текстом-интенцией. Текст-интенция — это некоторая идеальная модель, которая, вступая в противоречие с закрепленным на бумаге вариантом, определяет отказ от него писателя. В момент, когда текст-интенция совпадает с реальным, движение прекращается, возникает окончательный вариант.

Разумеется, при таком подходе мы неизбежно совершаем упрощение, рассматривая все творческое движение как последовательную реализацию единой иерархической модели. На самом деле, бесспорно, имеет место переплетение и борьба различных тенденций, отказ от одних и победа других. Однако на определенном этапе анализа подобное упрощение представляется не только полезным, но и необходимым.

*

* * *

Пушкинские рукописи дают богатый материал для наблюдений такого рода. Мы будем рассматривать факты творческого процесса, но они будут интересовать нас лишь в такой мере, в

какой на их основании можно реконструировать те типы ограничений и норм, которые последовательно накладываются на текст.

В ряде случаев создание произведения начинается с прозаического плана. Если рассматривать план и окончательное произведение как два вида текстов и сопоставить их по типу наложенных на текст ограничений, то мы получим следующее: «план» — текст, который не есть ни стихи, ни проза, ибо может стать стихами *или* прозой. Соответствующие ограничения на него еще не наложены. Более того, абстрагирование от способа выражения здесь настолько велико, что еще не наложено ограничение, определяющее, на каком языке должен быть написан текст-план. Так, Пушкин план «Les deux danseuses» пишет по-французски, а прозаический план стихотворения «Prologue» — переходя по очереди то на русский, то на французский. Очевидно, что ни сам переход, ни то, на каком языке написан тот или иной отрывок, в отношении к целому не релевантны.

Prologue

Я посетил твою могилу — но там тесно: les morts m'en distrai<en>t — теперь иду на поклонение в Ц.<арское> С.<ело>! . (Gray) les jeux du Lycée, nos leçon Delvig et Kuchel<becker>. la poésie — Баб<олово>.²

Иногда у Пушкина план³ сводится к цепочке назывных предложений (см., например, планы к «Кавказскому пленнику», IV стр. 285—286). Однако можно указать случаи, когда это — прозаический текст, почти дословно совпадающий с содержанием будущего поэтического произведения. Так, работая над «Евгением Онегиным», Пушкин составил, в ходе написания IV главы, перечень уже написанных 1—7 строф, вписал в него полностью, видимо, только что написанную восьмую и далее дал текст, из которого в дальнейшем развились XIII—XIV строфы окончательного варианта IV главы:

«Минуты две etc.

[Когда б я смел искать блаж<енства>⁴]

² Пушкин, Полное собрание сочинений, т. III, кн. I, Изд. АН СССР. 1948, стр. 477. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте. Сказанное не отменяет того, что с точки зрения психологии Пушкина факты перехода в определенных местах плана с одного языка на другой не только значимы, но и в высшей мере показательны.

³ Характер пушкинских планов привлекал внимание исследователей. См., например: Д. П. Якубович, Работа Пушкина над художественной прозой, в сб.: Работа классиков над прозой, Л., изд. «Красная газета», 1929, стр. 10—14. В разной связи этого вопроса касались Б. В. Томашевский, С. М. Бонди, Н. К. Пиксанов, И. Л. Фейнберг, Б. С. Мейлах и др.

⁴ Знак <> — конъектура издателей, [] — зачеркнуто в рукописи. Помета «etc.» представляет собой авторскую отсылку к уже готовому поэтическому тексту.

Когда б я думал о браке, когда бы мирная семейственная жизнь нравилась моему воображению то я бы вас выбрал никого другого — я бы в вас нашел Но я не создан для блаж<енства> (не достоин)⁵ Мне ли соединить мою судьбу с вами. Вы меня избрали, вероятно я первый ваш passion — но уверены ли — позвольте вам совет дать» (VI, стр. 346).

Этот текст был превращен в стихотворный:

Когда бы жизнь домашним кругом
Я ограничить захотел
Когда бы мне отцом супругом
Завидный жребий повелел
Когда б семейственной картиной
Пленился <я> хоть миг единый
Конечно кроме вас одной
Невесты б не искал иной
Скажу без блесков мадригальных
Я в вас нашел мой идеал
Я верно б вас одну избрал
Подругой дней моих печальных
Всего прекрасного в залог
И был бы счастлив сколько мг.
Нет я не создан для блаженства
Ему чужда душа моя
Напрасны [ваши] совершенства
К ним сердцем не привыкну я
[И вот] вам честь моя порукой
Супружество нам будет мукой
И буду холоден ревнив
С досады зол и молчалив
Начнете плакать — ваши слезы
Не трон<у>т сердц<a> моего
И будут лишь бесить его —
Судите ж Вы, какие розы
Нам заготовил Гименей
И может <быть> на много дней — (там же, стр. 346—348).

Достаточно сопоставить эти два текста, чтобы убедиться, что в первом, при почти полной сформированности не только мыслей, но и их последовательности, нет еще обязательства следовать определенным метрическим и строфическим организациям, уже работающим во втором.

В разные моменты работы писателя над текстом количество характеризующих его релевантных признаков будет различно. Так, на определенном этапе признаки: «быть написанным по-русски», «быть написанным по-французски» не вводятся в инвариантный текст-интенцию, выступая как взаимозаменяемые варианты. В дальнейшем этот признак повышается в ранге, а в аналогичном положении выступает «быть прозой» или «быть стихами». Когда поэт производит какие-либо изменения в тексте, он тем самым выделяет некоторые единицы, обладающие, с

⁵ Это место, видимо, отсылка к каким-то уже существующим стихам из будущей XIV строфы.

точки зрения данной конструкции, заменимостью, то есть сводимые на уровне текста-интенции к некоторому инварианту.

Так, у Пушкина в черновом варианте I главы «Евгения Онегина» было:

Что ж был ли счастлив наш Евгений
Среди блистательных побед
Среди бесстыдных наслаждений
Во цвете юных, пылких лет (VI, стр. 243).

Нас пыл сердечный рано мучит
И говорит Шатобриан
Любви нас не природа учит
А первый пакостный роман (VI, стр. 226).

В окончательном тексте стихи изменились:

Но был ли счастлив мой Евгений,
Свободный, в цвете лучших лет
Среди блистательных побед,
Среди вседневных наслаждений? (VI, стр. 20).

В белой рукописи появилась измененная строфа (впоследствии, вообще, замененная пропуском):

Нас пыл сердечный рано мучит.
Очаровательный обман,
Любви нас не природа учит
А Сталь или Шатобриан (VI, стр. 546).

Замена «бесстыдных» на «вседневных» в пределах одного и того же контекста свидетельствует о существовании некоторой позиции, с которой они выглядят как эквивалентные. Здесь основным признаком оказывается изоритмизм («И говорит Шатобриан» = «Очаровательный обман») или изометризм («А первый пакостный роман» = «А Сталь или Шатобриан»). Очевидно, что заменяемости по изоритмизму и изометризму будут располагаться на различных уровнях. Эквивалентность может быть установлена на уровне изометрии или же введены добавочные ограничения, требующие совпадения ритмических фигур.

Для того, чтобы могла произойти замена одной части поэтического текста другой, необходимо, чтобы они в определенном отношении были эквивалентны. Однако, для того чтобы эта замена могла быть и художественно осмыслена, необходима и определенная их неэквивалентность. Выяснив, что в данной поэтической структуре обеспечивает двум кускам текста равнозначность, позволяя выбрать *любой* из них, и что их дифференцирует, заставляя из них предпочесть *один*, мы значительно продвинемся к пониманию сущности движения поэтического текста.

Текст-интенция построен иерархически: приближение к нему поэтического произведения осуществляется как последова-

тельное введение ограничивающих правил, каждое из которых отменяет некоторый уровень равнозначности и требует выбора одного из двух (или нескольких), теперь уже не эквивалентных, элементов. Таким образом, приближение поэтического текста к тексту-интенции можно описать как процесс последовательного исчерпания неопределенности на разных уровнях⁶

Рассмотрим основные типы правил, последовательное включение которых образует «правильный», с точки зрения норм пушкинской поэзии, текст. Таких пластов правил, видимо, будет пять:

- I. Нормы, обеспечивающие правильность с точки зрения данного естественного языка;
- II. Нормы, обеспечивающие правильность с точки зрения законов «здравого смысла», бытового сознания;
- III. Нормы, обеспечивающие правильность с точки зрения мировоззрения писателя, его понимания законов действительности;
- IV. Нормы, обеспечивающие осознание автором и читателем данного текста как стихотворного.
- V. Нормы, определенные структурой данного поэтического жанра, данной группы текстов.

При очень грубом приближении, порождение поэтического текста осуществляется таким образом, что некоторые пласты строятся по заранее заданным и не допускающим варьирования нормам. Нарушение этих норм сразу же переводит написанное в разряд «не-текста», бессмыслицы. Однако на определенных уровнях ожидаемые читателем априорные нормы отменяются (полностью или частично) и вступают в конфликт с некоторыми новыми, специально создаваемыми правилами. Именно этот уровень и есть область художественных открытий.

Применительно к стилевым нормам пушкинской поэзии, первый и второй пласты рассматриваются как истинно данные, как условия осмысленности текста. Первый обеспечивает порождение грамматически отмеченных предложений. Он иерархичен, включая всю совокупность языковых норм и *usus* а для всех уровней. Возможность нарушения норм, делающих речь грамматически правильной, и извлечения из этих нарушений определенных поэтических эффектов не предполагается. Когда Пушкин писал:

⁶ Для простоты мы исходим из элементарного и в практике вряд ли возможного случая неизменности текста-интенции и приближения к нему поэтического текста. На самом деле между тем и другим существует обратная связь: текст-интенция находится в постоянном движении, динамически реагируя на движение фиксируемого на бумаге поэтического произведения.

Как уст румяных без улыбки,
Без грамматической ошибки
Я русской речи не люблю.
Быть может, на беду мою,
Красавиц новых поколенье,
Журналов вняв молящий глас,
К грамматике приучат нас;
Стихи введут в употребленье;
Но я какое дело мне?
Я верен буду старине (VI, стр. 64).

то очевидно, что грамматически правильная («мужская») речь включала для него в себя и поэзию, в отличие от «дамского» «неправильного, небрежного лепета». «Приучить к грамматике» и «стихи ввести в употребленье» — это, в данном контексте, равнозначные понятия.

Сочетания слов типа:

в светлое весело
грязных кулачищ замах —

или:

закисшие в блохастом грязненьке.⁷

с точки зрения пушкинских норм, просто не образуют текста. Поэтический текст — текст в пределах тех языковых норм и возможностей, которые существовали до его создания.

Второй пласт касается плана содержания и также иерархичен: на низшем уровне он исключает появление текстов типа «зеленые, бесцветные идеи бешено спят», на более высоких — касается иерархии общих представлений о правильном соединении и соподчинении значений и их групп. «Здравый смысл», подобно языку, образует свою иерархию стилей и социальных диалектов и, подобно языку, оказывает формирующее давление на создаваемые поэтом модели мира. При этом, как и в случае с языком, воздействие это тем сильнее, что оно реально осуществляется совсем не как введение набора ограничивающих правил, а как интуитивное, стихийное овладение некоторой структурой, которая, в силу своей всеобщности, ощущается членами коллектива как единственно возможная, «естественная» и, поэтому, как бы не существующая. Она осознается как присущая самой действительности, а не определенным способам ее моделирования. В результате возникает характерное для ряда культур отождествление бытового сознания и реальности.

Романтическая система подразумевала отрицательное отношение к здравому смыслу, как к сознанию «толпы». Поэтому текст строился как отражение конфликта между вторым и третьим пластами. При этом семантические группы соединялись, в основном, по законам второго пласта (это воспринимается как

⁷ Владимир Маяковский, Полн. собр. соч. в 13 тт., М., Государственное изд. художественной литературы, 1955, т. I, стр. 186 и 188.

«естественная» и, следовательно, незначимая, последовательность). Однако в некоторых случаях наиболее вероятные последовательности заменяются наименее вероятными, поскольку именно «странное», с точки зрения «пошлых людей», соответствует нормам романтического долженствования.

Между нарушением бытового правдоподобия в романтических и футуристических текстах имелось существенное различие. В романтической системе конфликт между текстом и нормами второго пласта осуществлялся за счет уравнивания синонимов и антонимов. Вместо ожидаемого по нормам бытового правдоподобия слова (или его синонима) ставится антоним:

Постиг друзей, коварную любовь⁸

«Пламенные нелепости текли струей на бумагу
<. > Чего там не было! И обольстительные упреки и
нежные угрозы»⁹

Этим не исчерпываются способы нарушения бытового правдоподобия в романтической системе содержания текста. Однако, это всегда будет неожиданная связь в пределах данной нормы правильных соотношений предметов и понятий. Поэтому само нарушение нормы есть напоминание о ней.

Иначе построен текст Маяковского:

В шатрах, истертых ликов цвель где,
из ран лотков сочилась клюква,
а сквозь меня на лунном сельде
скакала крашенная буква¹⁰.

В этом случае ограничения, накладываемые на текст нормами бытовой правдоподобности, привычными связями здравого смысла, вообще, перестают быть обязательным условием осмысленности. Привычная картина мира, вообще, *в принципе* перестает быть регулятором поэтического текста. Давление норм второго пласта на текст произведения осуществляется на разных уровнях. Если внутри предложения он сопротивляется метафоризму, то на сюжетном уровне он проявляется как запрет на фантастику. Отождествление реальности и бытового правдоподобия, например, в искусстве конца XVIII или второй половины XIX столетия неизменно сопровождалось ограничениями возможностей сюжетной фантастики. Показательно, что даже романтики под общим давлением норм «разумности» XVIII века исключали при переводах «Макбета» сцены с ведьмами (ср. споры в кружке Андрея Тургенева, следует ли при переводе трагедии Шекспира сохра-

⁸ М. Ю. Лермонтов, Собр. соч. в 6 тт., т. V, М.—Л., Изд. АН СССР, 1956, стр. 312.

⁹ А. А. Бестужев Марлинский, Соч. в двух томах, т. I, М., Гос. издательство художественной литературы, 1958, стр. 379.

¹⁰ Владимир Маяковский, Полное собр. соч., т. I, стр. 37.

нять «чародеек», и утверждение Жуковского, что эти сцены следует пропустить) Позже упреки в неправдоподобности обращались к Пушкину в связи с «Гробовщиком» (см.: «Северная Пчела», № 192, 27 авг. 1834 г.), к Гоголю — в связи с большим его новелл. Романтизм вывел из-под регулирующего влияния второго пласта лишь некоторые жанры — фарс — и фантастику. Бытовая повесть располагалась между ними и регулировалась нормами «правдоподобия». Показательно, что враждебная Гоголю критика стремилась осмыслить его произведения как фарсы, а Пушкин, публикуя «Нос», с одной стороны, счел необходимым извиниться перед читателями, а, с другой, утверждал, что повесть имеет фантастический характер.

В пост-романтическом творчестве Пушкина, когда действительность начинает восприниматься как норма и идеал, «здоровый смысл», бытовое сознание приобретает авторитет «народного мнения», веками сложившихся «обычаев, поверий и привычек». Даже предрассудок — это «обломок древней правды» (Баратынский). Построение поэтической речи по законам обычного здравого смысла (Ср. «Перескажу простые речи / Отца иль дяди-старика» в «Онегине») становится художественным идеалом. Однако не следует забывать, что здесь второй пласт выступает на функции третьего: бытовой уклад возводится в ранг действительности, и, кроме того, художественная активность его проявляется на фоне романтических норм — привычного ожидания расхождения поэтических и бытовых представлений.

Вопрос о внутренней иерархии четвертого пласта настолько сложен, что не может быть предметом настоящей работы — он требует специального рассмотрения. Отметим лишь те аспекты, которые непосредственно необходимы для нашей дальнейшей работы.

Непременным условием для того, чтобы текст воспринимался как поэтический (и, вместе с тем, — минимальным условием), являлось построение его согласно определенным ритмическим нормам. Текст, не располагающийся в определенных, заранее заданных, метрических пределах, как поэзия — вообще не текст, он не существует (причем вначале задается просто принадлежность к ритму, все равно какому, а затем вводятся дополнительные ограничения, определяющие *данный* размер)

Заданность первых двух пластов настолько безусловна, что они не расслаиваются в сознании носителей речи. Они как бы входят в условия правильного говорения. Метрическое членение выполняет особую функцию: оно вводит членение на изометры и изоритмемы, которые устанавливают эквивалентность групп слов (замена одного слова на изоритмическое другое — частный случай, в котором группа составляется из одного слова) Из всей массы устанавливаемых таким образом взаимозаменяемых

единиц выбираются те, которые наиболее соответствуют тексту-интенции. А поскольку текст-интенция составляется из «свободных», моделируемых по произволу художника элементов («связанные» пласты из модели исключаются), то в структуре пушкинского стиля он, в основном, строится из элементов третьего пласта (и из тех элементов четвертого, которые не задаются автоматически; вернее, сложная игра закономерностей и нарушений в четвертом пласте осмысливается в отношении к третьему)

*
* *

После того, как текст определяется в сознании поэта как стихотворный, то есть когда происходит переход от плана к тексту и текст-интенция обязательно должен включить в себя значимые признаки поэзии, происходит резкое увеличение накладываемых на текст ограничений. В сознании поэта имеется определенный набор присущих поэтическому тексту структур. Из них — интуитивно или руководствуясь определенными соображениями — выбирают некоторый альтернативный минимум. С этого момента «правильным» считается уже только тот текст, который удовлетворяет требованиям подобных норм. Так, например, для того, чтобы восприниматься как стихотворный, текст в пушкинскую эпоху должен был быть построен по нормам некоторого стихотворного размера. Поневоле это мог быть лишь какой-либо определенный размер. Но выполнял он при этом двойную функцию, представляя размер вообще, любой размер и этим свидетельствуя, что перед нами — стихи, и некоторый определенный размер, связанный с дальнейшей конкретизацией системы ограничений.

Выбор метрической системы не является случайным. В интересующем случае, пока решается, прозой или стихами будет создаваемый текст, они все равнозначны. На следующем этапе вводятся ограничения, делающие неизбежным однозначный выбор. Мы не можем здесь рассматривать вопроса, по каким причинам поэт предпочитает для данного стихотворения ямба или хорей. Бесспорно одно: связь данного замысла с данным размером в тех системах стиха, с которыми приходится, чаще всего, иметь дело историку литературы XIX века, оказывается глубоко мотивированной. По крайней мере, случаи изменения ритмической системы в ходе работы над текстом крайне редки. В качестве примера можно привести пушкинское стихотворение «Зорю быют из рук моих», которое вначале разрабатывалось в системе ямба:

Чу! зорю быют из рук моих
Мой ветхий Данте упадет —
И недочитан мрачный стих
И сердце забывает (III, кн. 2, стр. 743).

Приведенный пример интересен тем, что демонстрирует техническую легкость, с которой целые готовые строфы могут сравнительно безболезненно переводиться из ямба в хорей или обратно при помощи добавления или отбрасывания начальных односложных слов. Можно было бы указать на многие тексты, в которых подобная операция могла бы быть произведена безо всякого труда. Припомним эпиграмму «Счастливы ты в прелестных дурах», написанную почти одновременно с «Зорю бьют из рук моих».

Ты прострелен на дуеле,
Ты разрублен на войне, —
Хоть герой ты в самом деле,
Но повеса ты вполне (III, кн. I, стр. 171).

Безо всякого труда текст может быть трансформирован следующим образом:

Прострелен на дуеле.
Разрублен на войне, —
Герой ты в самом деле,
Повеса ты вполне.

Однако факты свидетельствуют, что подобного рода трансформации крайне редки, хотя, как видим, не представляют принципиально большей трудности, чем лексические замены, составляющие наиболее распространенный случай работы автора над текстом. Как правило, смена ритмической структуры означает переключение текста в другой жанр, как, например, это имеет место при работе Пушкина над «Братьями-разбойниками». Начало:

Нас было два брата — мы вместе росли —
И жалкую младость в нужде провел
Но алчная страсть [овладела] душой
И вместе мы вышли на первый разбой (IV, стр. 373) —

отчетливо связано с балладой. Превращение текста в поэму вызвало изменение ритмической структуры:

Нас было двое: брат и я.
Росли мы вместе; нашу младость
Вскормила чуждая семья (IV, стр. 146).

Интересно, что не только «образ метра» (по терминологии А. Н. Колмогорова) но и определенные ритмические фигуры — следующая ступень ограничений — также достаточно устойчивы в сознании поэта. Иначе нельзя объяснить те случаи, когда в ходе работы над рукописью сохраняется соотношение тех или иных ритмических фигур при полной смене лексического материала. Здесь мы, очевидно, сталкиваемся с тем случаем, когда

потребность чередования тех или иных фигур определяет круг лексики, из которой совершается дальнейший выбор.

Установление некоторой метрической системы определяет членение текста на изометрические сегменты. В процессе отбора этот момент оказывается чрезвычайно существенным. Легко убедиться, что стоит двум словам оказаться изометричными, как в системе пушкинского текста они могут начать восприниматься как взаимозаменяемые. Случаи замены весьма далеких в семантическом отношении, вне данного контекста, но изометричных слов друг другом очень часты, между тем как замены семантически близких, но не изометричных слов друг другом почти не встречаются. Из этого вытекает, что принципы замены слов при работе над текстом в прозе и в стихах в данной системе глубоко различны. Так, в «Элегии» («Безумных лет угасшее веселье») «мечтать» из чернового варианта оказалось замененным в окончательном тексте на «страдать» без каких-либо иных изменений в стихе. На определенной стадии создания текста слова эти выступили как взаимозаменяемые, что, конечно, невозможно в любом пушкинском прозаическом тексте.

Очевидно, взаимная связь между жанром, сюжетом и всей совокупностью средств трансформации определенной нехудожественной ядерной структуры в художественный текст позволяет говорить о моделирующей функции правил пятого пласта. Эксплицитная невыраженность этих правил не мешала в них безошибочно ориентироваться и писателям, и публике пушкинской эпохи. Однако именно осознанность, неслучайность их действия делал их нарушения особенно значимыми. На этом, например, строился и художественный эффект «Руслана и Людмилы», и причины непонимания поэмы критикой. Пушкин сознательно нарушал автоматизированные традицией соотношения сюжета, жанра и стиля. Первый стих поэмы — цитата из Оссиана — требовал определенного продолжения: медитативно-элегического, национально-романтического и героического. Читатель сталкивался вместо этого с иронией и фривольным любовным сюжетом, что производило на него, как мы знаем по отзывам критики, глубоко шокирующее впечатление. Именно потому, что для нас утрачена художественная активность моделей пятого пласта, которые не выполнялись Пушкиным, и она заменена привычной, которая создавалась под влиянием чтения пушкинской поэмы с детских лет как литературного норматива, художественная активность текста для нас в значительной мере утрачена.^{10а}

^{10а} Указанная схема имеет лишь эвристический смысл. В индивидуальном творческом акте замысел может с самого начала возникать как уже художественный, *слитый с определенным жанром, стилем, интонацией*. Поскольку сама реальность воспринимается писателем через призму литературных моделей, реальное творчество протекает значительно более сложными путями, чем предлагаемые здесь упрощенные модели первого приближения.

Рассмотренные особенности построения пушкинского текста могут показаться тривиальными, присущими любому поэтическому тексту. Однако стоит обратиться к произведениям Пастернака, чтобы убедиться в том, что это не так.

Рукописи Пастернака не вводились до сих пор в научный оборот, что сужало возможности суждения о внутренней структуре текста. Печатаемая в настоящем томе публикация Е. В. Пастернак вводит в научный оборот материал, обладающий, с этой точки зрения, первостепенной важностью.

Прежде всего, следует отметить, что пласты, скованные в поэтике, привлекавшей наше внимание выше, получают неожиданную свободу относительно, казалось бы, непрменных норм «правильного» их построения. Исследователь, наблюдавший стиль Пастернака, с удивлением убеждается, что обязательные правила, сопутствовавшие построению поэтического текста на значительном участке его истории, перестают работать. Так, например, обязательные для отмеченных текстов на русском языке нормы могут нарушаться. Встречаются нарушения и на морфологическом уровне:

Что каждую утолевав жажду (XXIV, 18) ¹¹

Однако еще чаще снятие ограничений на сочетаемость слов на семантическом уровне.

Если подойти к тексту Пастернака с точки зрения тех критериев, которые мы только что применяли к произведениям Пушкина, то создастся впечатление полной дезорганизованности. Текст будет характеризоваться только негативно — невключенностью привычных правил упорядочения. Мы убеждаемся, что запреты на «неправильные» соединения слов, диктуемые нормами языковой лексики и фразеологии, в тексте Пастернака не работают. В равной мере не работают запреты, накладываемые нормами бытового «здорового смысла», привычной для обывденного сознания системы связей между понятиями. Поскольку при этом остается неясным, какие же новые системы ограничений компенсируют эту дезорганизацию, возникает представление о произвольности сцепления слов и понятий в тексте. Может создаться впечатление, что «отмеченной», с точки зрения Пастернака, будет любая последовательность слов, что разницы между осмысленным и бессмысленным для этого текста нет. Видимо, именно такое читательское восприятие произведений Пастернака легло в основу работ тех авторов, которые, начиная с 1920-х гг., упрекали поэта в субъективизме. ¹² При этом под

¹¹ При ссылках на публикации Е. В. Пастернак здесь и дальше дается № стихотворения (римск.) и № стиха (арабск.).

субъективизмом понималась произвольность создаваемых картин, искажение объективной реальности, иррационализм. В 1934 г. А. Селивановский в «Литературной энциклопедии» писал: «Поэзии его чужда ясность разума. Она выступает в роли фиксатора смутных, расплывчатых «первичных» впечатлений, не поддающихся контролю разума и даже противостоящих ему»¹³.

Таким образом, вопрос сводится к тому, чтобы не только указать, каким закономерностям не подчиняется текст Пастернака, но и ответить на вопрос, подчиняется ли текст вообще каким-либо регулирующим его правилам и, если да, то что эти правила собой представляют. Публикуемые в настоящем томе рукописи ранних стихотворений Пастернака дают крайне интересный материал для ответа на эти вопросы. Многочисленность вариантов, отвергаемых автором, рисующая картину трудного и длительного поиска, исключает возможность предположения, что единственным законом построения текста является отказ от общепринятых законов. Показательна еще одна особенность, которая настораживающе противоположна тезису об иррационализме художественной структуры Пастернака. Обращаясь к черновикам Пушкина, мы убеждаемся, что некоторая метрическая константа настолько прочно связана с текстом, что выпадение из нее практически невозможно. Так, если перед нами четырехстопный ямб с неразборчивой строкой, то реконструкцию ее можно уверенно производить, основываясь на предположении, что и в данном случае размер не будет нарушаться. Поскольку у Пушкина рифмы очень часто предшествуют заполнению строки и составляют наиболее устойчивую ее часть (изменение рифмы, как правило, означает коренное изменение замысла данного стиха, уточняющие варианты рифмы не затрагивают) а первое слово очень часто задается общей для некоторой разновидности текстов интонацией¹⁴, то наиболее подвижной частью оказывается середина стиха. Причем, как мы уже отметили, множество слов, из которых совершается выбор при ее заполнении, должно подчиняться требованию изометризма.

¹² См., например, А. Прозоров, Трагедия субъективного идеалиста, «На литературном посту», № 7, 1932; Ан. Тарасенков, Охранная грамота идеализма, «Литературная газета», 1931, № 68.

¹³ «Литературная энциклопедия», т. VIII, М., 1934, стр. 469.

¹⁴ Так, например, стихотворения, начинающиеся словом «когда», в интонационном отношении образуют в творчестве Пушкина весьма отчетливую группу. В случаях, когда стих совпадает по своим границам с синтагмой и интонационной единицей, предсказуемость ее начального слова резко повышается в результате увеличения связанности текста. Существует и обратная связь: набор начальных слов у Пушкина ограничен (особенно часто встречаются «как», «когда», «если», «о, вы <ты>», «зачем», «всё», «блажен» или «блажен кто <также: «счастлив кто>», глаголы в повелительном наклонении, имена собственные и т. д.). Каждый из этих зачинов имеет свою константную интонацию и ритмико-синтаксическую конструкцию.

Обращаясь к черновым наброскам Пастернака, мы с удивлением обнаруживаем, что отбор слов совершается совсем не на основе столь строгого подчинения текста ритмическому импульсу. В сознании поэта ритмико-интонационная инерция отнюдь не является тем непререкаемым законом, отклонение от которого автоматически переводит текст в разряд «неправильных». Вполне возможны, например, для Пастернака стихи:

И не перевести Кремля
Как не перевести порой дыханья (V, 1—2).

В четырехстопный ямб вклинился пятистопный.

Приведем такой набросок:

Торопятся в ветер фигуры
Как только час оставлен им нордвест
куры
насеет (XXV).

Достаточно взглянуть на текст, чтобы убедиться, что, если схема рифм задана, то ритмическая инерция не только не предпослана тексту, а, напротив того, столь неопределенна, что не может послужить основанием для исключения каких-либо словосочетаний. Если слова не укладываются в размер, откидывается он, а не слова. И если второй стих приведенного выше наброска задает некоторую инерцию, то первый с ней может быть и не соотношен. А вариантом первого стиха может быть, вообще, прозаическая строчка: «И в ветер торопятся одежды фигур». Принцип работы над текстом, в данном случае, типично прозаический: в основу положен отбор необходимых семантических соседств. И только когда этот семантический костяк текста готов, его втискивают в размер, до тех пор мало стеснявший поэта, озабоченного точностью словосочетаний. То, что нарушения размера и шероховатости являются в данном случае не фактом художественно значимым, а лишь неизбежным следствием невнимания к этой стороне текста, ясно, поскольку в ходе работы поэта они постепенно сглаживаются.

Вдруг предо мной надветренный выгон
превращается в:

Вдруг предо мной: пылящие поляны

Если у Пушкина прозаический план может детально разрабатывать содержание поэтического текста, но как только поэт переходит к работе над выражением, оно уже не мыслится вне ритма, то Пастернак в прозаических набросках к стихам ищет выражение¹⁵. Поэтому у него нет пушкинской резкой грани

¹⁵ Принцип построения текста, свойственный прозе, в стихах до Пастернака применяли лишь немногие поэты. Характерно, что аналогичной была поэтическая техника Баратынского, писавшего Вяземскому (1837), что в построении текста определяющей для него является мысль, которую он излагает «стихами иногда без меры, иногда без рифмы, думая об одном ее ходе». Мое внимание на эту цитату Баратынского обратил М. Л. Гаспаров.

между планом текста и его черновым наброском. Именно такой характер имеет в высшей мере интересный прозаический набросок текста XXIII.

Таков редкий у Пушкина, необычный у Пастернака переход от одного размера к другому в ходе авторской работы над текстом. В тексте XIV—XV стихи:

Тихо пущенный облачный город..
У прохожих весна над висками

Опять весна в висках стучится
Снега землею прожжены

С весною над висками
И вечер пахнет высью

Что далеко ль отпущенный город ушел
С своей думой — весной над висками

представляют собой варианты набросков одного и того же поэтического текста.

Приведенные факты свидетельствуют о том, что именно *значения слов* (пока мы не касаемся фонологии-интонационной проблемы), а не ритмика определяют характер отбора слов в поэзии Пастернака. То, что поэт подходит к тексту с приемами прозаика, плохо согласуется с репутацией иррационалиста и противника разума. Однако попутно мы убедились, что еще одна система запретов — ритмическая — не работает (вернее, не играет доминирующей роли, поскольку случаи, в которых она оказывает на автора регулирующее воздействие, также многочисленны)

Но каковы же позитивные законы отбора слов в тексте Пастернака?

Одним из существеннейших вопросов культуры XX века является отношение к обыденному сознанию, нормам и представлениям, выработанным в человеке каждодневной практикой и непосредственными данными его чувств. Чем ограниченной сфера человеческой деятельности, тем достоверней кажется картина, рисуемая бытовым сознанием. Колоссальный научный скачок, резкое расширение всего мира социальных отношений, составляющие особенности культуры XX века, убедили, что бытовая картина мира лишь в определенных масштабах способна давать представление об объективной реальности, а при выходе за их пределы превращается из средства познания в источник заблуждений.

Между тем, у бытового сознания в его претензиях отождествлять себя с реальностью, а свои привычные связи — с объективной истиной, были сильные союзники. С одной стороны, это была «положительная» наука XIX века, воспитанная на классической механике и позитивистских классификациях. При-

вычно отождествляя зримый, разделенный на «вещи» мир с реальностью, она склонна была любую критику этих представлений объявлять «мистикой» (благо, мистика действительно активизировалась в обстановке резкого сдвига культурных ценностей в начале XX века). Существенным оказывалось и то, что в философии метафизической традиция просветительского материализма упорно отождествляла реальность с ее отражением в формах бытового сознания, относя любое иное, более усложненное представление о структуре действительности за счет иррационализма. При этом грубый просветительский материализм и в этой коллизии заслуживал двойной оценки, поскольку одновременно противостоял явлениям культурного распада (в дальнейшем характерна активизация просветительских традиций в антифашистской литературе 1930-х гг.).

С другой стороны, бытовое сознание оказывалось единственной идеологической формой, доступной пониманию масс мещанства, антикультурная функция которого обнажилась в XX веке с особенной силой. Борьба за или против монополии права бытового сознания моделировать действительность обратилась в борьбу за или против стремления мещанства монополизировать себе сферу человеческого духа. Не случайно перед теми направлениями искусства, которые выполняли авангардную роль в борьбе с мещанством, вопрос об отношении правдоподобия и правды встал с особенной остротой. Проблема построения нового реализма, который бы не рассматривал эти два понятия как неразрывно связанные, стала одной из основных задач общеевропейского культурного движения начала XX века.

И живопись, и театр — каждое искусство по-своему — стремились найти выход из мира привычных, бытовых, внешних связей в мир скрытой структуры действительности. В словесном искусстве бытовое сознание воплотилось в семантических связях, присущих языковой норме. Поэтому построение из слов образа мира, отличного от привычных иллюзий «здорового смысла», неизбежно должно было протекать как взрыв языковой нормы: смысла. При этом нормам «здорового смысла» могла быть противопоставлена и субъективная, принципиально индивидуальная система связей, и глубинно-объективная картина мира. В реальных произведениях вопрос усложнялся тем, что все эти тенденции сложно смешивались, а самосознание тех или иных литературных деятелей часто несло на себе печать мета-языка устаревших философских концепций.

* *
*

Анализ рукописей молодого Пастернака ведет нас в центр лаборатории нового отношения к поэтическому слову. И хотя утверждение субъективизма поэтического мира Пастернака

стало в исследовательских работах общим местом, мы убеждаемся в вешности, предметности его «поэтического хозяйства» и в напряженности попыток найти скрытые отношения между предметами и сущностями внешнего мира. Зарисовки, пейзажи решительно преобладают в его замыслах и набросках над собственно-лирическими текстами. То, что может восприниматься в этих текстах как «субъективность», связано совсем не с погружением поэта в глубины внутренних переживаний, а с полной неожиданностью изображаемого мира. Для проникновения в скрытый механизм текста очень показателен один набросок.

Среди публикуемых Е. В. Пастернак рукописей содержатся два листка, позволяющие гипотетически восстановить этапы работы над стихотворным наброском, посвященным чтению при свете свечи.

Вначале идут две, в какой-то момент равноценные, попытки зачина:

Как читать мне? Я болью сквожу
Оплывает зажженная книга

и

Набегают — сбегает слова
В оплывающей книге

Видимо, попыткой их синтеза являются строки:

Оплывают, сгорают слова
Оттого что [я] так [я] сквожу я¹⁶

Возобладал первый вариант, но второй его стих и заключительное полустилище первого поменялись местами. Соответственно тема «оплывания» была сжата, а «сквозняка» распространилась образом «гонимых страниц».

Как читать мне! Оплыли слова
Ах откуда, откуда сквожу я
В плосках строк разбираю едва
Гонит мною страницу чужую.

¹⁶ Стих представляет собой интересный пример той первичности для Пастернака семантических сцеплений и вторичности размера, о которой мы говорили выше. Поэту существенно семантическая сцепленность слов «оттого» «что» «я» «так» «сквожу». Подгонка же их под определенный размер совершается во вторую очередь. В данном случае она не удалась, несмотря на попытки перестановки местоимения «я». Сочетание двух стихоформирующих принципов: ритмической инерции или семантической последовательности — как исходных, заданных величин характерно не только для Пастернака. Аналогичное значение имеют автопризнания Маяковского. Если в «Как делать стихи?» подчеркнута роль ритмической инерции («Я хожу, размахивая руками и мыча еще почти без слов <. > Постепенно из этого гула начинаешь вытаскивать отдельные слова»), то в «Разговоре с фининспектором о поэзии» ясно подчеркнуты конфликт слова и ритма и первичность слова:

Первый, второй и четвертый стихи приняли, по мнению поэта, окончательный вид, и он их переписал. Правда, отсутствие третьего стиха допускало изменения в рифмовке первого, и Пастернак попытался ее сваривать:

Как читать мне? Оплыла печатать.

Однако в дальнейшем он вернулся к уже имевшемуся «оптыли слова». На этом работа над текстом, видимо, оборвалась.

Словарь всех вариантов этого текста дает очень ограниченный список:

ах	книга	сбегать
боль	набегать	сквозить
в	о	слово
гнать	оплывающий	страница
грусть	оплыть	строка
даль	откуда	чей
едва	печатать	читать
задувший	плошка	чужой
зажженный	разбирать	я
как	разгонять	

Начнешь это

слово

в строчку всовывать,

а оно не лезет —

нажал и сломал.

Любопытно, что в стихотворении Пушкина «Прозаик и поэт» превращение мысли в стих описывается как «заострение» ее рифмой.

О чем, прозаик, ты хлопочешь?

Давай мне мысль какую хочешь:

Ее с конца я заострю,

Летучей рифмой оперю (II, кн. I, стр. 444).

Аналогичное представление о стихе как соединении мысли с рифмой встречаем и в «Осени»:

И *мысли* в голове волнуются в отваге,

И *рифмы* легкие навстречу им бегут

(III, кн. I, стр. 321, курс. мой — Ю. Л.).

(ср. в вариантах: «Излиться рифмами, рассказами, виденьем», III, кн. 2, стр. 929). Необходимость подчинить текст некоторому размеру нигде не упоминается, как не упоминается необходимость подчинить его правилам русского языка: текст *не мыслится* вне этих норм. То, что подчинение законам размера дается интуитивно (слова как бы сами располагаются, как становятся они в соответствие с определенными синтаксическими моделями), а рифма — результат дополнительного усилия, отчетливо сказано в черновых набросках «Разговора книгопродавца с поэтом»:

мысли чудные рождались

В размеры стройные стекались

Мои невольные слова

И звучной рифмой замыкались (II, кн. 2, стр. 838).

И образ «невольные слова», и его варианты: «новорожденные слова», «мои послушные слова» подчинены представлению об автоматичности действия ритмических норм при построении поэтического текста.

Примечательно, однако, другое: анализ имен этого списка позволяет восстановить круг денотатов, определивших содержание данного текста.

Первую группу составляет книга и относящиеся к ней предметы реального мира: страница, строка, печать (в значении «шрифт»).

Вторая группа образуется из свечи и плоски.

Третья связана с не упомянутым в тексте в именной форме сквозняком (ветром) и включает в себя «даль».

Четвертая — «я» с относящимися к нему «боль» и «грусть».

Каждой денотативной группе соответствует в тексте гнездо слов определенной семантики. При этом, кроме имен, имеются, соответственно распределенные, предикаты, описывающие поведение денотатов.

Ближайшей задачей поэта, видимо, было описать некоторую реальную ситуацию, сложившуюся из совокупности этих денотатов и их поведения и отношений. Выраженная в категориях бытового опыта и привычных языковых семантических связей, эта картина должна была, очевидно, определить текст такого рода: «Мне трудно читать: свеча оплыла и ветер разгоняет страницы». Однако, с точки зрения Пастернака, такой текст менее всего будет отвечать реальности. Для того, чтобы к ней прорваться, следует разрушить рутину привычных представлений и господствующих в языке семантических связей. Борьба с фикциями языка во имя реальности, прежде всего, опирается на представление о том, что отдельность предметов порождена языковыми схемами. Действительность слитна, и то, что в языке выступает как отгороженная от других предметов вещь, на самом деле представляет собой одно из определений единого мира. Свойства же эти внутренне сложны и взаимопроникают, как краски у импрессионистов, а не отделены, как раскрашенные маляром в разные цвета поверхности. Одновременно такие характеристики, как «быть субъектом», «быть предикатом» или «быть атрибутом (субъекта или предиката)», воспринимаются как принадлежащие языку, а не действительности. Поэтому текст строится как сознательная замена одних, ожидаемых по законам бытового сознания, денотатов другими и параллельная взаимная подмена языковых функций. Так, вместо: «оплывает свеча» появляются: «оплывает печать», «оплывают слова», «оплывающая книга». Стихи: «Оплывает зажженная книга» или «Оплывают, сгорают слова» — полностью преодолевают разделенность «книги» и «свечи». Из отдельных «вещей» они превращаются в грани единого мира. Одновременно сливается «я» поэта и ветер. Оказываются возможными такие сочетания, как: «Откуда, откуда сквожу я». «Мною гонит страницу чужую».

В борьбе с бытовым распределением смысловых связей вырисовываются два семантических центра: я = ветру и свеча = книге. Если внутри каждой их групп устанавливается полное семантическое тождество (это очевидно из наблюдений над производимыми поэтом заменами), то между группами — отношение, определяемое эпитетом (единственным во всем тексте!) «чужой». Я = ветру гонит (разгоняет) страницу и задувает свечу. Весь текст посвящен невозможности контакта между этими семантическими центрами (невозможности «чтения», слияния «я» и «книги»). Зато «я» наделено родством с «далью». Пространство введено указанием на движение и разомкнутость:

Чьей задушено далью сквожу я

Слова с указанием пространства выступают как синонимы слов, обозначающих душевную боль. сочетание «далью сквожу я» взаимозаменяемо с «грустью сквожу я» и «я болью сквожу».

Необходимо, однако, подчеркнуть, что семантические центры, организующие мир иначе, чем это делает естественный язык (в данном случае «свеча» и «ветер»), не являются у Пастернака символами. Непонимание этого существенного положения заставит истолковать поэтику молодого Пастернака как символистскую, что было бы грубым заблуждением. Истинный мир противостоит пошлому совсем не как абстрактная сущность грубой, зримой вещественности. Он также наделен чертами зримости и ощутимости. Истинный мир не только эмпиричен, но, по Пастернаку, он и есть единственный подлинно эмпирический: это мир, увиденный и почувствованный, в отличие от мира слов, фраз, любых навязанных (в первую очередь, языком) рутинных конструкций. С этим следует сопоставить устойчивую для Пастернака антитезу истины чувств и лжи фраз. Поэтому те подлинные связи, которые организуют мир Пастернака, мир разрушенных рутинных языковых связей, — это почти всегда связи увиденные. Ср.: «Пастернак в стихах *видит*, а я *слышу*» (М. Цветаева, Письма к А. Тесковой, Прага, 1969, стр. 62, курсив Цветаевой) В публикуемом Е. В. Пастернак тексте третьей строфы стихотворения «Жужжащею золой жаровень» читаем:

Где тяжело шествующей тайны
Средь яблонь пепельных прибой
Где ты над всем как помост свайный
И даже небо под тобой.

В дальнейшем текст принял такой вид:

Где пруд, как явленная тайна,
Где шепчет яблони прибой,
Где сад висит постройкой свайной
И держит небо пред собой.¹⁷

¹⁷ Борис Пастернак, Стихотворения и поэмы, М.—Л., СП, 1965, стр. 66.

Для того, чтобы понять логику этой замены, следует восстановить те зрительные образы, которые выступают по отношению к поэтическим текстам в качестве текста-интенции. Направленность текста Пастернака на объект (вопреки господствующему мнению) ясно подтверждается той точностью, с которой восстанавливаются на основании поэтического текста внетекстовые реалии. Отыскать *те* московские улицы и дома, *те* вокзалы и перроны, *те* подмосковные пейзажи, которые стоят за текстами тех или иных стихотворений, — задача, не только вполне выполнимая в принципе, но, при достаточном знании биографии поэта, вероятно, нетрудная. Так, «пруд», упомянутый во втором варианте текста, в первом не назван. Однако существование его за текстом безошибочно восстанавливается из зрительной реконструкции образа:

Где ты над всем, как помост свайный
И даже небо под тобой.¹⁸

Внетекстовым регулятором текста, который задает «правильное» соотношение слов, является зрительный облик мира, возникающий перед наблюдателем, смотрящим в воду с мостков пруда — отраженное в воде звездное небо оказывается расположенным под ним. Поднятая над землей точка зрения поэтического текста¹⁹ переносит эту картину на сад (прибой цветущих яблонь расположен внизу). Чисто умозрительная в другой художественной системе вынесенность автора над вселенной («Сомной < . > вровень миры зацветшие висят») у Пастернака — распространение на космос зримого образа.

Изменение строфы определено было переменами в зрительном тексте-интенции. Теперь это уже стал не помост, расположенный над водой, а свайный поселок на берегу. Представление о саде как свайном поселке на берегу неба вносило в космическую картину семантический элемент архаики (свайная постройка отождествляется в сознании современного культурного человека с древностью, истоками цивилизации). Небо оказывалось не под, а перед поэтом в этой изменившейся картине мира. Таким образом, общая идея у Пастернака — это увиденная идея. Отрыв от штампованных языковым сознанием сочетаний слов, которые для критиков Пастернака отождествля-

¹⁸ Ср.: Где небо словно под тобой
Как звезды под причалом свайным.

¹⁹ Нам сейчас трудно сказать, было ли это окно второго этажа, выходящее в сад, или те сучья березы, о которых Пастернак писал: «Зеленая путаница ее ветвей представляла висящую над водой воздушную беседку. В их крепком переплетении можно было расположиться сидя или полулежа. Здесь я обосновал свой рабочий угол» (Борис Пастернак, Стих. и поэмы, стр. 620). Однако существенно, что для автора это не какая-либо умозрительная или воображаемая, а ощущаемая и зримая, точно ему известная точка зрения.

лись с реальностью, для него был не уходом от эмпирии, а движением к ней. Этим Пастернак противостоял и символизму с его представлением о фактах как внешней коре глубинных значений, и акмеизму, провозгласившему возврат к реальности, но отождествлявшему эту реальность с реально данным языковым сознанием. Глубокий конфликт с языком, роднивший Пастернака с футуристами, акмеистам был чужд.

Для ряда поэтических направлений начала XX века характерен отказ от представления о языковых связях как воплощенной реальности и языковой семантической системе как структуре мира. С этим связано и то, что собственно языковая ткань стиха начинает строиться на основе сдвинутых значений, и то, что для построения текста становится необходимым некоторый дополнительный регулятор. Он меняется в зависимости от того, как моделируется само понятие реальности. Таким образом, в качестве первичного материала, задающего типы семантических конструкций, выступает уже не один естественный язык, а сочетание его с некоторым добавочным компонентом. Можно было бы предложить следующие типы систем, под влиянием которых перестраивается семантика естественного языка в поэтических текстах:²⁰

тип поэтического текста	семантическая основа	система, под влиянием которой происходят сдвиги значений
символизм	естественный язык	язык отношений (музыка, математика)
футуризм	естественный язык	язык вещей (зримый образ мира, живопись)
акмеизм	естественный язык	язык культуры (уже существующие другие тексты на естественном языке)

Легко заметить, что в системе акмеизма культура — вторичная система — фигурирует на правах первичной, как материал для стилизации — построения новой культуры. Такой тип семантической структуры особенно интересен, поскольку самим акмеистам иногда был свойственен — на уровне вторичной системы — пафос отказа от культуры. Создаваемые ими тексты порой имитировали докультурный примитив (разумеется, в представлениях культурного человека начала XX века). Однако определяющим было не то, что имитируется, а самый факт имитации — низведение вторичного текста в ранг первичного.

²⁰ При составлении настоящей таблицы мной использованы данные из подготовляемой к печати работы З. Г. Минц, посвященной типологии лигатуры XX века.

В тексте LIV любопытно прослеживается доминирование зрительных образов, которые выполняют роль своеобразных текстов, строящих стихотворение. Ядерную структуру текста представляет здесь некоторая реальная ситуация — встреча со стариком-горбуном. Ситуация эта трансформируется в некоторую поэтическую реальность, в которой «горбун» (старик с горбом спереди и сзади) «пригород», «прискорбие» составляют один семантический центр — угнетенности, скорби, незащищенности, а «сад», «центр <города>», «дождь», «гнет» — второй, агрессивный и подавляющий. Второй мир нападает на первый, первый прощает второму. Дальнейшая развертка текста совершается под влиянием двоякой тенденции. С одной стороны, инициативу развертки берут зрительные образы. Так, вначале в облике горбуна выделено противоречие (чисто зрительное) между искривленным телом («О, торса странная подушка») и величественным лицом («Лик Саваофа вековой»). Однако затем на него наслаивается, вероятно, под влиянием живописи, образ отрубленной головы Иоанна-крестителя. С характерным для Пастернака убеждением, что разделение на «вещи», диктуемое здравым смыслом, лишь скрывает сущность мира: поэт видит в горбуне и пригороде — одно (поэтому пригород может прийти), а в фигуре самого горбуна двоих — палача и жертву, Иоанна, сменившего Саваофа, и того, кто держит его голову. Стих получает вид:

О, торса странная подушка
 С усекновенной головой
 Поддерживает будто служка
 Лик Иоанна вековой.

С другой, развертка текста идет по законам сближения одинаково звучащих слов: «пригород прискорбий», «из сада под рассадой ветра» и др. Последнее связано с тем, что при взгляде на слова как на «вещи» звуковая их сторона оказывается более «реальной», ощутимой, более эмпирической, чем значение, относимое к миру «фраз».

Возможность превращения абстрактной мысли в одну или ряд зримых (вернее, ощущаемых) картин для текстов Пастернака — существенный критерий отличия «правильных» последовательностей от «неправильных»²¹ Так, метафорический, аб-

²¹ Возможность перекодировать словесный текст в зримый воспринимается как критерий истинности и основание для отбора. Так, стих

Быть может в Москве вы нынче

был заменен на:

Быть может над городом нынче
 Зажглось в поднебесьях окно (LIII).

Указание на присутствие было заменено картиной зажигающегося на темном фоне окна, а значение этого присутствия — пространственной вынесенностью ее вверх («над городом» «в поднебесьях»). Стихи, заведомо не поддающиеся такой перекодировке, как, например, «пропала реальность для глаза» (XLVI) — вычеркиваются.

страктный образ «плыть с его душой и с нею же терпеть крушение» превращается в цепь картин, включающих и наблюдаемую со дна («точка зрения» утопленника!) трость, которая плавает на поверхности воды, оказывающейся в таком ракурсе — поднебесьем:

Там в поднебесии видна
Твоя нетонущая палка (XXX).

Было бы заблуждением думать, что дело идет о хорошо известном в романтической поэтике конфликте — невыразимости индивидуального значения в общей для всех семантической системе языка (романтическая тема «невыразимости») Сущность вопроса противоположна: говорится о защите жизни, то есть начала объективного, от слов:

О ты, немая беззащитность
Пред нашим натиском имен.

То, что беззащитность природы немая, — не случайно: агрессия совершается в форме названия.

С этим связано то, что коммуникация в произведениях Пастернака всегда незнаковая и передается глаголами чувств. Знаковые контакты невозможны: книгу нельзя читать, слова немые и глухи.

Мои слова. Еще как равнины
Они глухи к глухим моим шагам.

* *
*

Как бы поэт ни относился к словам, он обречен строить свой мир из слов. Заложенное в этом противоречие присуще не только Пастернаку — в той или иной степени оно неотделимо от поэзии как таковой. Однако каждая поэтическая школа, каждый художник слова решают его по-своему Пастернак (определенным образом совпадая с футуристами) видел в слове две стороны. С одной стороны, слово — замена некоторой реалии, по отношению к которой оно выступает как чистая дематериализованная условность. Это слово «глухо». Оно лжёт. Однако, с другой стороны, слово само материально, в графической и звуковой форме — чувственно воспринимаемо. С этой точки зрения, слово ничего не заменяет и ничем не может быть заменено — оно вещь среди вещей. В этом смысле оно может быть только истинным, поскольку само принадлежит истинному — эмпирическому — миру. «Правильное» соединение слов — это подчинение их не тем законам, которые соединяют языковые единицы в синтагмы, а тем, которые объединяют явления реального мира. Повторяемость фонем, с этой точки зрения, лишь

внешне напоминает традиционную поэтическую эвфонию. Она должна вскрыть мнимость разделения текста на фонетические слова, подобно тому как семантическая структура текста опровергала членение мира в соответствии с лексическим членением языка. Поэтому отмеченный текст — это обязательно текст, фонологические повторы которого устанавливают структуру особого, сверхлексического единства. Эти три закономерности: организация текста в соответствии со зримым обликом мира, организация текста в соответствии с теми мыслями, которые возникают из нетривиального (то есть не данного «здравым смыслом») сопоставления образов увиденного и «почувствованного» мира, и организация текста в соответствии с требованием единства фонологической структуры — компенсируют отмену обязательности бытовых, привычных связей, ликвидацию автоматически действующих семантических связей языка и ослабленность ритмического автоматизма. Сам Пастернак предельно точно указал именно на эти принципы, характеризую в 1957 г. свои стихи 1921-го: «Я не добивался отчетливой ритмики, плясовой или песенной, от действия которой почти без участия слов, сами собой начинают двигаться ноги и руки < > Моя постоянная забота была обращена на содержание, моя постоянная мечта, чтобы само стихотворение нечто содержало, чтобы оно содержало новую мысль или новую картину. Чтобы всеми своими особенностями оно было вгравировано внутрь книги и говорило с ее страниц всем своим молчанием и всеми красными строками своей черной бескрасочной печати»²².

Основой сочетаемости слов в тексте Пастернака оказывается снятие некоторых общеобязательных в языке запретов. Однако снятие запретов может быть значимо, только если оно ощутимо, то есть если текст одновременно проецируется на две системы закономерностей: систему, в которой определенная последовательность элементов выступает как единственно возможная (структура ожидания), и систему, которая вводит какие-либо иные ряды предсказуемостей, отменяющие первый тип. В этом случае и соблюдение определенных закономерностей, и их нарушение оказываются — в разных системах — носителями значений.

Семантическая структура стиха раннего Пастернака строится на основе принципа соположения разнородных семантических единиц²³. Однако такое соположение предполагает не только обеспечивающее высокую степень непредсказуемости различие, но и определенное семантическое сходство. Значение получает не только семантическая отдаленность, но и степень этой отдаленности.

²² Борис Пастернак, Стих. и поэмы, стр. 620.

²³ На особую роль принципа соположения семантических единиц в поэтике русского футуризма указал в ряде работ проф. М. Дрозда.

И сады, и пруды, и ограды,
И кипящее белыми воплями
Мирозданье — лишь страсти разряды.
Человеческим сердцем накопленной.²⁴

В цепочке: «сады — пруды — ограды — мирозданье — страсти разряды» не просто соположены значения разных рядов, но и модулируется степень несходства. «Сады», «пруды» и «ограды» однородны как обозначения вещественных понятий, как детали эмпирически данного пейзажа. Соположение их в один ряд вполне соответствует нормам языка и привычке бытового восприятия. Этим создается инерция «обычности». Разница значений, активизируемая в этом ряду, — это отличие между различными предметами одного и того же уровня реальности. «Мирозданье» активизирует противопоставление части и целого. Однако, вводя «страсти разряды». Пастернак вообще снимает эту оппозицию, заменяя ее антитезой «человек — мир», «материальная реальность — чувство». Таким образом, каждый добавляемый к ряду элемент опровергает некоторое ожидание и устанавливает новое, в свою очередь, опровергаемое следующим²⁵ Несколько иначе сделан вставной ряд: «Кипящее белыми воплями». Здесь слова не образуют своей синтаксической структурой подобной цепочки функционально равных элементов. Однако наряду с синтаксической конструкцией образуется определенный семантический эффект, — соположение. «Кипящий» — понятие, подлежащее моторно-ощутительному восприятию (передается значение пенистости) «белый» — зрительно-цветовое, «воплъ» — слуховое понятие. Соединение их в единый ряд дает единую инерцию сенсорности и, одновременно, активизирует различие типов восприятия, создавая значение полноты.

Возможность нарушения любой привычной и ожидаемой семантической связи деавтоматизирует текст и создает облик деавтоматизированного мира²⁶ Однако ранние стихи, публикуемые в настоящем сборнике, — лишь определенный этап на этом пути.

²⁴ Борис Пастернак, Стих. и поэмы, стр. 128; ср.: также, стр. 18—19.

²⁵ Примером одновременной активизации двух взаимноналоженных структур могут быть стихи типа:

Дай застыть обломком о тебе (XLII).

Текст порождается пересечением двух возможных фразеологических сочетаний: «обломок тебя» (чего?) и «память о тебе» (о ком?). Прием этот мало используется в публикуемых текстах, но очень существенен для дальнейшего творчества Пастернака.

²⁶ В этом смысле «традиционность» стиха позднего Пастернака совсем не представляет собой отказа от структуры ранней поэзии: хотя читатель и сталкивается с обычными языковыми конструкциями, он знает, что они могут быть нарушены и используются поэтом отнюдь не в силу языкового автоматизма. Бытовой, «правдоподобный» мир, — не единственная возможность. И, хотя поэт изображает именно его, читатель помнит об альтернативных возможностях.

Принцип соположения разнородных элементов играет еще одну роль при построении семантических моделей: он уравнивает, то есть, с одной стороны, выявляет, а, с другой, снимает определенные семантические оппозиции. Для текста Пастернака особенно существенно снятие оппозиции «одушевленное — неодушевленное». Ранние стихи с известной прямолинейностью обнажают одну существенную особенность лирики Пастернака. Критика настойчиво обвиняла поэта в субъективности, потере интереса к внешнему миру. Однако само деление на внешний и внутренний мир у Пастернака снято: внешний наделен одушевленностью, внутренний — картинной пейзажностью и предметностью. Граница между «я» и «не-я», сильно маркированная в любой системе субъективизма, в тексте Пастернака демонстративно снята. Это обнажено в таких стихотворениях, как «Быть полем для себя; сперва, как озимь .», «Я найден у истоков щек», «С каждым шагом хватаюсь за голову» и др. Особенно интересны в этом отношении пути работы над стихотворением «Весна» (XXIII). Стихотворение имеет прозаический план, который не полностью реализован в стихотворном — неоконченном — тексте:

«Карий гнедой зрачок [мальчик] зерна снегу. А ближе брови переходят в кусты и птиц [черту], под ним [капель] благовеста и вечереют огни и кутается в мех же земля огни хватает и [зар-порт] пр.»

Текст этот интересен, во-первых, тем, что обнажает зерно, из которого развертывается у Пастернака произведение. Это не ритмическая инерция и не сюжет. Даже грамматика на этой стадии не обязательна (речь идет не о значимых нарочитых нарушениях, а о тех невольных грамматических несогласованностях, которые показывают, что создание отмеченного по языковым нормам текста совсем не было целью). В основе — поиски нужных семантических сцеплений, соположения слов. Во-вторых, бесспорный интерес представляет слитность внешнего и внутреннего в некий единый портрет-пейзаж.

Достигаемое таким образом одушевление мира имело большое значение. Если для символистов всё имело значение, то постсимволистская культура разрабатывала проблему значительности реальности, которая должна была перестать рассматриваться как внешний знак и не потерять от этого культурной ценности. Речь шла о реабилитации жизни как таковой. Однако было бы заблуждением полагать, что философская антитеза «субъективное — объективное» не играет никакой роли в поэтической модели мира Пастернака раннего периода. Здесь необходимо сделать уточнение: снятая при соотнесении «я» и природы, она полностью сохраняется в отношении «я — другие люди». Здесь появляется тема душевной «каймы», отгораживающей человека от человека. «Кайма» эта — и причина страда-

ний, и показатель богатства личности (ср. об ангелах: «Каймы их души лишены») Так завязываются, пока еще только намеченные, основные сюжеты лирики Пастернака. Отношение к другим людям предстает в трех основных вариантах: тема любви, тема народа, тема другого человека, совершающего подвиг и вызывающего восхищение, преклонение и жалость.

Тема народа представлена в публикации Е. В. Пастернак двумя очень интересными набросками: «Я не ваш, я беспечной черни | Беззаботный и смелый брат» и «О если б стать таким, как те | Что через ночь на диких конях гонят» Что касается третьей темы — очень существенной для Пастернака (из нее потом разовьется тема революции) — то уже в публикуемых набросках она начинает связываться с образом женщины-героини («Шарманки ль петух или окрик татар» и «Кто позовет амазонку в походы»). Возникающая тема женской доли («И был ребенком я, когда закат») расположена на перекрестке первой и второй тем.

Из сказанного вытекает интересная особенность: все основные аспекты социальной проблематики — от любви до революции — воплощаются в лирике Пастернака в виде разных типов сюжетов, построенных из трех основных компонентов: «я», «природа», «женщина». Этих элементов оказывается достаточно для построения любой социальной или космической модели. Поэтому построение грамматики лирических сюжетов у Пастернака можно рассматривать как вполне достижимую задачу. Однако, поскольку в настоящей публикации мы имеем дело, в основном, с отрывками, решение этой задачи потребовало бы слишком обширных экскурсов в позднейшую лирику поэта.

* *
*

Разрушение облика мира, создаваемого «здравым смыслом» и автоматизмом языка, — не мировоззрение и не эстетическая система. Это — язык культуры эпохи. Именно поэтому оно может быть положено в основу различных, порой противоположных идейно-эстетических структур. Практически мы это можем широко наблюдать в жизни искусства XX века.

Пастернак был человеком высоко-профессиональной философской культуры. Естественно, что определение собственной позиции в терминах того или иного философского метаязыка его весьма занимало. Однако, хотя бесспорно, что такая авторская модель собственного сознания оказывала определенное воздействие на позицию Пастернака как поэта, отождествлять обе эти стороны вопроса у нас нет достаточных оснований. Для истории философского самоопределения Пастернака публикуемый цикл представляет особый интерес. В рамках его отчетливо вы-

деляется группа стихотворений и стихотворных набросков, непосредственно посвященных философии как теме.

Стихотворения эти имеют ряд общих признаков. Во-первых, все они носят шуточный или сатирический характер. Во-вторых, семантическая фактура стиха, которую вырабатывает Пастернак в это же самое время, им оказывается полностью чуждой. Это не семантическая соположенность типа:

Облака были осенью набело
В заскорузлые мхи перенесены
На дорогах безвременье грабило
Прошлой ночи отъездные сны (XLIX).

Это те каламбуры и шуточные бессмыслицы, которые представляют для иронической поэзии вполне традиционное явление:

В животе у кандидата
Найден перстень Поликрата (XLIII).

При этом любопытна одна особенность: в XIX веке шуточная поэзия, интимно-альбомная или журнальная сатира, пародия зачастую играли роль лаборатории, вырабатывавшей новые формы поэтического выражения: каламбурную рифму, фамильярные стилистические сочетания и т. п. Когда этот род поэзии был уравнен в правах с высокой лирикой и отдал ей присущие ему средства построения текста, он из революционизирующего начала в жанровой иерархии превратился в консервативное. Стихи с установкой на шутку стали значительно менее экспериментальными, чем лирические. Это видно в сатириконовских гимнах Маяковского и в сатирической поэзии Пастернака.

В-третьих, стихотворения этого цикла интересны ироническим отношением к той самой философии, влияние которой на Пастернака — в эти же самые годы — засвидетельствовано бесспорными данными. Язык философии противопоставляется языку поэзии как фраза — жизни. Несовместимость этих двух полюсов действительности порождает особый юмор, родственный романтической иронии и сатире Андрея Белого:

И разойдась в народном танце
В безбрежной дали тупика
Перед трактором хор субстанций
Отплясывает трепака (XLIV).

Романтические оксюмороны «даль тупика», «субстанции — трепак» или, в другом тексте, «Над гнусной, зловонною Яузой — Восходит звезда Эббингауза» — иной природы, чем семантические соположения лирики. То, что сатира использует более архаическую структуру стиля, — знаменательно.

* *
*

Отталкивание от привычных структур сознания — не самоцель и не единственная характеристика стиля молодого Пастернака. Не менее существенным является его *тяготение* к этим же *обыденным формам мышления и речи*. Сущность лишь в том, что из стихии авторской речи они превращаются в *объект изображения*. Обыденный мир на всем протяжении творчества Пастернака был одной из существеннейших его поэтических тем. Однако обыденные связи не автоматически переносятся из области языка и жизненных привычек, а воссоздаются из того поэтического материала, в котором любая рутинная последовательность имеет альтернативу и поэтому становится фактом свободного поэтического выбора, фактом познания и сознания.

Если сопоставить полученные нами данные о художественной функции выделенных нами на стр. 212 пластов правил в поэтике Пушкина и Пастернака, то мы получим ряд содержательных различий. В системе поэзии Пушкина первые два пласта связаны и, не давая альтернативных возможностей, не являются сферами художественного моделирования. Нормы третьего пласта в их внехудожественном выражении выступают как внележащая по отношению к тексту система, которая, с одной стороны, ему предшествует, а с другой, представляет для текста идеальную цель движения. Таким образом, нормы третьего пласта, по существу, лежат вне данного текста и представляют собой общее семантическое поле, в котором текст движется.

Нормы четвертого и пятого пластов в системе поэзии Пушкина резко отделены от всех предшествующих. Именно в их сфере и совершается собственно художественное моделирование. Анализ грамматической структуры поэтического текста, проведенный Р. О. Якобсоном, убедительно показал, что и первый пласт во всякой поэзии, в том числе и пушкинской, активен. Однако, необходимо отметить, что эта активность: 1) развертывается в пределах языковой литературной нормы. Поэт выбирает некоторые грамматические возможности из набора, который в нехудожественном употреблении дает равнозначные, с точки зрения содержания, возможности. Выход за пределы языковой нормы запрещен; 2) особая активность грамматической структуры обнаруживается, если текст воспринимается как поэтический. То есть, в пределах пушкинской нормы, текст должен быть организован на четвертом и пятом уровнях (то есть, восприниматься как «стихи») для того, чтобы организация на первом или втором уровнях могла функционировать как художественно значимая. При этом необходимо именно единство организации четвертого и пятого пластов. Известный пример Б. В. Томашевского: безупречные хорей в тексте «Пинковой дамы» («Герман немец: он расчётлив / Вот и всё! — заметил Томский») — случай, когда организованность текста на четвер-

том и неорганизованность на пятом уровне не создает «стихотворения».

Тексты Пастернака дают иную иерархию организованности. Нормы первого и пятого уровней реализуются как «система нарушений». На первом и втором уровнях текст получает свободу, не свойственную практической речи, что делает эти уровни особенно активными в их функции художественного моделирования. Второй пласт структуры отменен вообще. Он заменен «зримым миром» — цепью зрительных представлений, которые автор стремится освободить от давления формирующей инерции языка. Этот мир зрительных представлений стоит между объектом и текстом и оказывает на текст регулирующее воздействие. «Монтаж» зрительных образов составляет одну из основных образующих художественной модели Пастернака и роднит ее с поэтикой кино в понимании С. Эйзенштейна. Этот монтажный принцип проявляется в том, что соединение слов становится основой упорядочения текста. Оно компенсирует предельную освобожденность связей на других уровнях.

Системы Пушкина и Пастернака могут рассматриваться как реализации двух полярных принципов генеративного построения текста.

Отец мой был изгнанник
 Задернутая теплыми дождями
 И вынутый мужским безглазым зреньем в зале
 Зачем играл ты мальчик. В сад прошел
 У моих губ ароматы сошлись к водопою
 Сплошь заглушенные предметы
 О зарубцуйся поцелуй
 Еще осталось тебе спать
 О разве не как под диван
 Выйди посмотришь в сне моем
 И после многих многих крыш
 Мои слова сегодня вам
 И две кормы, две спелые кормы

Порядок расположения набросков определен чисто формальными обстоятельствами: качеством бумаги, текстом на обороте, чернилами и пр.

Сначала идут стихи, написанные на почтовой бумаге и с письмами на обороте (I—V), потом — основное количество стихов — на бумаге с тисненой фабричной маркой К.Р.П.Ф. Рига № 7 (IX—XXXVI, XXXVIII—LVI), затем — на пожелтевшей от времени дешевой бумаге, исписанной карандашом и чернилами (LVIII—LXV). В большинстве случаев стихи написаны черными чернилами, другие случаи отмечены в примечаниях к стихотворениям.

Читая и разбирая эти рукописи, мы старались придерживаться метода, оправдавшего себя при чтении пушкинских рукописей. Последовательно снимаются слои написания стихотворения, исследователь повторяет ход мысли писателя, прочитывая постепенно все изменения текста и записывая их в том порядке, как они возникали в процессе авторской работы. Последний слой — в данном случае — окончательный, помещен слитным текстом над чертой (корпусом); под чертой даются в порядке написания (петитом) последовательные замены строк а, б, в, г . . . причем арабские цифры соответствуют строке, к которой относится сноска. Если замена не казалась Пастернаку достаточно определенной, не зачеркивая предшествующего варианта, он давал один или несколько разнозначных стихов, обозначаемых при публикации словом *вариант* а), б), в) . . . Случаи, выходящие за рамки этой простейшей классификации, оговариваются в примечаниях к стихотворениям.

I

Что, если бог — сорвавшийся кистень	
А быть — изломанной души повязка	1
А ты любовь, распарывая день	2
Ослабишь быть и не услышишь хряска	
Иль отречением ты думаешь что крепок,	3
Что властен день и груб и чужд легенд.	4
Но ты не знаешь: тело — только слепок	5
Богов или боготворимых щепок	
Или из Библии исполненный фрагмент	

1 А быть — т<ы>
 2 *вариант* А ты любовь, освобождая день
 3 С пугливой
 4 Что крепок день и груб и чужд легенд
 5 И ты не знаешь: тело только слепок

И помню я, как вечера сличали 6
 С открытым небом стан твоих одежд 6
 С тем небом, что откапывают греки 7
 О как глумились небеса-калеки
 Над тем что я один из тех невежд
 Что свергли плоть, что царственной печали. 8

[Но уж давно, и там, уже вначале
 В начале дней моих]

-
- 6 а Отрыв обломки рук из под одежд
 б Изваянный свечой обвал одежд
 7 а И я
 б Я не
 6 Что свергли тело царственной печали
 Последние две зачеркнутые строки — на обороте.

II

Ты птица та, что снизошла крылами, 1
 Когда сквозь ночь я прокричал, прозрев,
 И оттого, что имя твое — зев
 Глубин в миллион ночей — вскричали руки сами
 Ты тень. Я тихо в ней уснул как в храме
 И ты во мне замыслил снов посев
 И образ ты и ты во мне как в раме 2
 Ты ей оправлен блещущий рельеф. 3

Назвать тебя мне уст-калек углами? 4
 Начало ты, что мощно пролилось 5
 А я — тревожно медленное Амен 6
 Что робостью о красоту сплелось. 7

-
- 1 Та птица ты, что снизошла крылами
 2 вариант И ты виденье, ты во мне как в раме
 3 а Что
 б Тебя восполнив в блещущий рельеф
 в Восполнен мною в блещущий рельеф
 г Что
 4-5 а Назвать тебя? Но вот сошлись углами
 Калек-губы.
 б Назвать тебя? Но скривились углами
 Уста. На
 6 вариант А я тревожно длящееся Амен
 7 а Что о твою
 б Что о красоту твою сплелось

Карандаш. На обороте — письмо зелеными чернилами: «Вы теперь вероятно заняты, Сережа . . .» Первоначальные слон ⁴ не зачеркнуты, лишние слова ⁷ взяты в скобки.

III

Die Engel

И их уста усталых — ровны	1
Каймы их души лишены	
Порой тоска (как по греховном)	
У них проходит через сны.	
Они друг с другом разнясь мало	2
Молчат у господа в саду	3
Как не <—> Ёе интервалы	
В его власти и в ладу	4

1	а У них уста утомлены
	б Уста у них как у усталых
2	Различий между ними мало
3 вариант	Безмолвны в Божьем саду
3-4 вариант	Безмолвствуют в саду творца лица

Карандаш. На обороте — письмо Саше Гавронскому <?> зелеными чернилами — «к плоскому и холодному; понимаешь ты к ножу, положенному плашмя .» вариант 3-4 — позднейший слой.

IV

Я <ж> грущу об утерянном зле	1
О покаянной и о санной	2
Об утраченной брачной земле	3
И об оттепели окаянной	4
И о днях, о двоящихся днях	
О оградах подкошенных песней	
И о том сколько муки монах	
Претерпел, чтоб ступить бестелесней	5
И о том как стоят купола	6
И охрипло пропетые кровли	7
С твоим кровом певучим. И мгла	
Ах двоящихся надо земель	8
Где бы богу родиться без сроку	
По земле нераспутанный хмель	9
Подползает на ропот пророка	10
Как стоят в твоём крове певучем	
[Твой мгновенно обры<в>]	
По наслеженным тучам	
Твой землистый готический шрифт	

- 1-4 а Я в тоске об утерянном зле
 О подростков зиме покаянной
 О повальной февральской земле
 О любви
- 2 б Хмельно-синей зиме покаянной
- 3 вариант О закруженной вьюгой земле
- 3 а Исторгал чтоб ступить бестелесней
- 6 б Собирал чтоб ступить бестелесней
- 6 а И о том как легли купола
- 7 б И о том как вошли купола
- 7 И бесстыдно пропетые кровли
- 8 как в тексте
- 8 вариант В зле двоящихся надо земель
- 9 Но земли нераспутанный хмель
- 10 Выползает на ропот пророка

На обороте начало письма Иде Высоцкой: «Как тебе сейчас, Ида?». наброски последнего четверостишия и V Строки ⁸⁻¹⁰ — на правом поле.

V

И не перевести Кремля 1
 Как не перевести порой дыхания
 И о как отлила земля 2

1 Мне не перевести Кремля

2 вариант И заходившая земля

а Вытесненная земля

б В ветрах ходячая земля

См. прим. к IV

VI

Гляди: — он доктор философии
 А быть ему — ее ветеринаром
 Растет от Гегеля и кофея 1
 Титан пред каждым новым семинаром 2

Мне милы все — кто духом нищий
 А с чем сравнится жеваный картофель
 Но отчего б хотелось этой пищей
 Немецкий перемазать профиль.

1-2 а Раствором жолудого кофея
 Тебя он угостит пред семинаром

1 б Раствором жолудя и кофея

в Раствором недонитым кофея

1-2 г Расти от Гегеля и кофея

Глупей пред каждым новым семинаром.

Маленький листочек бумаги.

VII

Как читать мне! Оплыла печать	1
Ах откуда, откуда сквожу я	2
	3
	4

Мною гонит страницу чужую

-
- ¹ вариант Как читать? Оплывая
- 1-4 а Как читать мне? Я болью сквожу
 Оплывает зажженная книга
 Набегают — сбегают слова
 В оплывающей, книге
- 1 б Как читать мне? Я грустью сквожу
- в Оплывают, сторают слова
- г Оттого что [я] так [я] сквожу я
- 1-4 д Как читать мне! Оплыли слова
 Ах откуда, откуда сквожу я
 В плосках строк разбираю едва
 Гонит мною страницу чужую
- 2 е О как грустью сквожу я

Большой двойной лист линованой бумаги с записями занятий по этике. «Почему категорический имп<ера>т<и>в? .», «Замечания о столкновении свободы и необходимости», «Индукция — наведение .» Здесь же музыкальная фраза (ноты).

VIII

Как читать мне? Оплыли слова	1
Чьей задувшею далью сквожу я	2
Мною гонит страницу чужую	3

-
- 1 Как читать мне? Оплыла печать
- 2 Ах
- 3 Разгоняет страницу чужую

Тонкая пожелтевшая бумага, сложенная в четверть и разрезанная как тетрадь. На обороте проза: «Прежде всего мне хочется говорить о той были .»

IX

О сколько верст и сколько лиц

Как тот кружащийся закат	1
Над голодной	
О как глумится вешний чад	

-
- 1 а О издевается закат
- б Как издевается закат
- в И как кружащийся закат

На этой же странице как продолжение X. См. прим. к X.

X

Рванувшейся земли педаль	1
Твоей лишившаяся тайны	2
Как мельниц машущая даль	3
В зловещий год неурожайный	4
	5
[Как этих мельниц взлет бесцельный	6
И смысл предания забыт	7
О крысолове из Гамельна]	8

1-4		а Как мельниц машущая даль В пустынный год неурожайный Весны рванувшая педаль Расставшись с любимой тайной.	
2		б Лишившись любимой тайны	
6-8		а Как эти руки мертвых мельниц Беззвучен Весенний крысолов, Гамельнец	
7		б И уж не к <рысолов>	
5-6		б И площадей круговорот Как эти кости мертвых мельниц	
6		в Как этих мельниц знак г Как этих мельниц взмах д Как этих мельниц клич	

См. прим. к IX. На обороте реферат: «Кажется, Юм предполагает здесь нечто до такой степени разумеющееся . . .»

XI

Гримасничающий закат	1
Глумится над землей голодной	
О как хохочет вешний чад	2
Над участью моей безродной	

1		Как издевается закат	
2		И так хохочет вешний чад	

На обороте реферат: «Было бы благодарной задачей применить юмовский метод и здесь. . .»

XII

Сады, где вынуты снега	1
Чернеют как пустые перстни	2
Проваливается нога	
В заголосившее отверстие	3
Оконницы — следы сердец	4
Зияют в этот час капризный	5
	6
Так тонет в [них свою жизнью]	7

- 1 а Весна
 б В вынуты снега
 в Из улиц вынуты снега
 г Из улиц вынута зима
- 2 вариант Зияют как пустые перстни
 а И как пустые перстни
 б И как пустые кольца
 В дымящие землей отверстья
- 3 а Жизнь — сотни налитых сердец
 4-7 Поддерживают мир капризный
 А я гордец
 Обманутый своею жизнью
- 4 б Следы ручьев — следы сердец
 5 б Так темны в этот час капризный

Тетрадка из сложенных пополам двух листов. Содержит XII—XVII. На первой странице реферат: «Было бы интересно выполнить психологическую кристику этой идеи, верную юмовским принципам . . .»

XIII

Я в мысль глухую о себе
 Ложусь как в гипсовую маску
 Это как смерть — застыть в судьбе 1
 В судьбе — формирующей повязке 2

Вот слепок. Горько разрешен 3
 Я эт<ой> думую о жизни 4
 Мысль о себе как капюшон 5
 Чернеет по весне капризной 6

- 1 а Пусть горький возглас о судьбе
 1-2 б Черты покорного судьбе
 Передадутся мысли вязкой
 в Смерть это сон в глухой судьбе
 г Смерть это я в глухой судьбе
 д Смерть это быть в глухой судьбе
 е И это смерть в глухой судьбе
- 3-6 а Я слепком горько разрешен
 Как памятник протекшей жизни
 Как тяжек мыслей капюшон
 Надгробием над беглой жизнью
- 4 б Я этим изваяньем жизни <этим осталось не исправленным в рукописи>.
- 6 а Надвинутый весной капризной
 б Опущенный весной капризной
 в Чернеющий весной капризной

См. прим. к XII

XIV

Опять снега землей больны, 1
 Да вечер, стертый птицей 2
 Затишьем каплет с вышины 3
 4

¹⁻⁴ а Тихо пущенный облачный город
В б скамей

У прохожих весна над висками

¹ б *Как в тексте*

в И вновь снега землей больны

^{1 4} г С весною над висками
Землей ветвей и скамей

И вечер пахнет высью

И птицами

³ д И вечер, пти<цей>

¹⁻² е Что далеко <ль> отпущенный город ушел

С своей думой — весной над висками

¹ ж Что далеко <ль> отпущенный город уплыл

з Что далеко <ль> отпущенный город ушел

См. прим. к XII. В разворот листа XV ¹⁻² е—з — следующие слои.

XV

Опять весна в висках стучится 1
Снега землю прожжены 2
Пустынный вечер, стертый птицей
Затишьем каплет с вышины

Опять одною полой, плоской 3
Пустою каплей звонят пост
Опять березовые слезки 4
Над далью озимых борозд 5

Все тишь! Пока лишь чье-то сердце 6
Безлюдия не полоснет
Пока заплакавшие дверцы 7
Не свергнут запустений гнет 8

¹ а *Как в тексте*

б У всех весна в висках стучится

² Опять снега землей больны

³ а Опять вызванивают пост

б Опять вызвякивают пост

в Опять одной уны<лой>

⁴⁻⁵ а Опять березовые слезки

Постлали по небу помост

⁵ б Настлали по небу помост

в Туманят даль борозд

г Кипя туманят даль борозд

д Туманят даль сырых борозд

⁶ И чье-то сердце

⁷ Или заплакавшие дверцы

⁸ а Вос

б Не свергнут сновидений гнет

4 5 — написаны слева. См. прим. к XII.

XVI

Звуки Бетховена в улице

Какой речистою зарей	1
В проталинах пылает камень	2
Кто-то над улицей второй	3
Вечерний задувает пламень	
Так движет иногда полы	4
Жилец, донесшись из под бревен	5
И вдруг: сонаты кандалы	6
Повлек по площади Бетховен	7
Окно закрыли — смывает побег	
Опять весна лишь над висками	
Гурьбу каменьев пер<e>сек	
Филармонический экзамен	

1		Глушит проталин пылкий камень
2	а	И кто-то за зарей второй
	б	И кто-то за небом, второй
3		Каменьев закликает пламень
4	а	Ах нет но вдруг
4-7	б	Как из под бревен
		Когда вдруг оживут полы
		Из окон каторжник Бетховен
		В бегах и кличут кандалы
5-7	в	Другим жильцом живут полы
		Из окон каторжник Бетховен
		Бежал: грохочут кандалы
7	г	Влачит по площади Бетховен

По тексту стихотворения прошелся карандаш. Второе прочтение изменило только одну строку: 3.

XVII

Безумный, жадный от бессонниц	1
Как пересохшая гортань	
Зрачок приник к земле оконниц	2
В порыве изломав герань	
Холодным городом оконце	3
Забило: захлебнулся зев	4
Нет ночи: жгла она как солнце	5
Уставившееся в посев	6

1		а И как пересохша
	б	И пересохшею гортанью
	в	От бессонниц
	г	Из бессонниц
2		Зрачок приник к черте оконниц

- 3 а Как громко зренье
 б Как громко захлебнулось горло
 в И громко захлебнулось горло
 3-6 г Зрачок как алчущее горло
 В рассвете захлебнулся зев
 О ночь наведенное жерло
 На задохнувшийся посев
 5 д О ночи [о]слепляющей жерло
 6 е На цепенеющий посев
 ж Наведенное на посев
 3-4 з Прочла ночь засуха — ночь жерло
 Нет ночи. Ж
 5 и Нет ночи; жегшей словно солнце
 5-6 *вариант* Нет ночи; ставшей словно солнце
 Наведенное на посев

На обороте продолжение разбора Юма: «Предстояло бы решить задачу: какое впечатление рефлексии порождает идею сходства».

XVIII

[Смелевших зорь не усыпить
 Сквозным ветвям
 Раскрывшейся весне]

1

- 1 вариант* а) Безнебых зорь не усыпить
 б) Бескровных зорь не усыпить
 1 а) Пустых застав не усыпить
 б) Пустых небес не усыпить

Ниже на странице — XIX. Вверху карандашом по-немецки — библиография по философии, на обороте — карандашом же нарисована схема 7-ми моментов по Бёме.

XIX

По вечерам случаться грудью
 В весне и цепенеет дух
 Как сеть состегано безлюдье
 Из жизней проступивших вслух

1

2

3

4

[Как кровь артерий]

5

- 1-2 а По вечерам дух
 Роднишься с улицами вслух
 б По вечерам с порожней грудью
 Роднится с улицами вслух
 1-4 в По вечерам роднишься грудью
 В весне и дух
 состегано безлюдье
 Из проступивших вслух
 4 *вариант* Из линий проступивших вслух
 5 Как капли из моих артерий

См. прим. к XVIII.

XX

Мои слова. Еще как равелины	1
Они глухи к глухим моим шагам	2
глины	
Задолженный опаздывает гам	

1	Мои слова. Еще как корридор	
2	Они глухи глухи к моим шагам	

На обороте карандашом и чернилами — основные формы неправильных глаголов древне-греческого языка.

XXI

Пощады! Горестным курьезом	1
За детством наш приправлен роздых	2
И мы как тот притихший воздух	3
Приговоренный к <р>ослым грозам	
Что может быть несообразней	5
И что безумнее причуды	6
Самоубийц подвергнуть казни	7
Зарыть живым вернув оттуда	8

-
- | | | |
|-------------|---|--|
| 1-3 | а Пощады! Горестным курьезом
Настал за диким детством роздых
Как клен приговоренный к грозам
б За детством косности курьезом
Отмечен наш невольный роздых
И мы прибиты словно воздух | |
| 2 вариант | а) Позорной косности исполнен был наш роздых | |
| | б) За детством наш приправлен роздых | |
| 3 вариант | а) Прибиты мы как звонкий воздух | |
| | б) Прибиты мы как емкий воздух | |
| | в) И мы повержены как воздух | |
| | г) И мы повергнуты как воздух | |
| 4 | а Приговоренный к вешним грозам | |
| | б Приговоренный к емким грозам | |
| 3-4 вариант | И мы как тот притихший воздух | |
| | Что <пригвожден> | |
| 5-7 | а Что есть еще несообразней | |
| | Пощады! Что | |
| | И что безумнее закона | |
| 7-8 вариант | б Предать самоубийцу казни | |
| | [Вернув вернув его оттуда] | |
| 8 | в Вернув вернув убийц оттуда | |
| 5-6 вариант | Пощады! Как сознаться жутко | |
| | В жестокой правде парадокса | |

На обороте спряжение древне-греческих глаголов *εἶμι* и *κείμαι* карандашом и чернилами, на полях музыкальная фраза (ноты). ^{2, 2 вариант, 3, 5-6 вариант} написаны слева на полях.

XXII

Как дышит, дышит снежной гнилью	1
На сумрак распаясь двор	2
На снеге тихие усилья	3
Свечой затрепетавших створ	4

Как бледные гнилые груши
Весны снега и вечера

-
- ¹ а На сумерки распался храм
б На сумерки распался дом
- ¹⁻³ в На сумерки распался двор
И дышит, дышит снежной гнилью
Оконных задушевных створ
- ² г На сумерки распавшись двор

Карандаш. На листе с библиографией. Оборонная сторона не исписана, вторая половина сложенного пополам листа — XXIII.

XXIII

Весна

В померкших корридорах корь	1
Прохожих лица — зерна снега	2
И адский пламень карих зорь	3
Занялся над кобылой пегой	

Колючий город — ясный ключ	5
В истоках ключевого неба	
В <турнирах> траурный сургуч	6
Блеснет краями кожа кэба	7

-
- ¹⁻² а Застынет в корридорах корь
Над карею
- ² б А в окнах будет город карий
в А в окнах хрустнет город карий
- ¹ б О сколько в корридорах корь
в Вр<ащая> в корридорах корь
г Просохло. В коридорах корь
д Заянет в корридорах корь
- ² г Прохожих как
- ³ а Землистый пламень карих зорь
б И зоркий пламень карих зорь
- ⁴ Займетя над лошадкой пегой
- ⁵ Горючий город — ясный ключ
- ⁶ В как траурный сургуч
- ⁷ а Уныло
б Блистает каплей кожа кэба
в На сумрак каплет кожа кэба

Слева от стихотворения — набор рифм: корь, спорь, пришпорь, позорь, проторь, зорь

См. прим. к XXII. Второе четверостишие расположено слева от первого. Здесь же левее разработка другой стихотворной темы. Выше — прозаический набросок, близкий по теме публикуемому стихотворению: Карий гнедой зрачок <мальчик> зерна снегу. А ближе брови переходят в кусты и птиц <черту>, под ними <капель> благовеста и вечерюют огни и кутается в мех внизу же земля огни хватает и <зароет> пр. Ясный корень, корь гнезда гнедой

XXIV

Enseignement

Л. В.

Минувшее, как призрак друга
Прижать к груди своей хотим

Я научу тебя тому блаженству
Которого не заменяет ласка
Ты ж надо мной как можешь верховенствуй 1
Во мне печаль послушного подпaska 2

Когда ненастье выбившейся прядью
Благословит твое изнеможенье 3
Будь воскресающею двугорядью
Любого опочившего движенья

И пробудясь, обманутое эхо
Втори своей пригрезившейся грусти
Скорбь отклика разнузданнее смеха
Она венцом на каждом златоусте

Покинут миг минувший; — ты в отъезде 5
Он ждет тебя с покорностью песней 6
Но будь трабантом в дней своих созвездьях
Вернись, вращайся с их певучей осью 7

Я научу тебя тому восторгу
Что каждую утолевает жажду
Не покидай воздвигнутого морга
Будь вечно с тем, что там легло однажды.

1 Ты ж надо мной как прежде верховенствуй

2 Во мне душа послушная подпaska

3 Тв<ое>

4 а Как в тексте

б И пробудясь как сумрачное эхо

5 Покинут день минувший: — ты в отъезде

6 Но

7 Вернись, вращайся их певучей осью

8 Будь с тем, что там легло однажды.

Последнее четверостишие на обороте.

XXV

Вдруг предо мной: пылящие поляны 1
 Обмокнутые в солнце на юру 2
 Сколько фигур дробят безбрежность плана

Торопятся в ветер фигуры 3
 Как только час оставлен им нордвест 4
куры
насест

¹ вариант Вдруг предо мной надветренный выгон

² вариант в закате на юру

³ а И в ветер торопятся одежды фигуры

б И в ветер как торопятся фигуры

⁴ Как час остался этот им нордвест

На обороте XXVI, на второй половине сложенного пополам листа XXVII.
 Черта между строфами авторская.

XXVI

Жужжащею золой жаровень: 1
 Жуками сыплет сонный сад
 Со мной — с моей свечою вровень 2
 Миры зацветшие висят

И как в неслыханную веру 3
 Я в эту ночь перехожу
 Где тополь, обветшало серый
 Завесил лунную между

Где тяжело шествующей тайны 4
 Средь яблонь пепельных прибой 5
 Где ты над всем как помост свайный 6
 И даже небо под тобой 7

О ты немая беззащитность 8
 Пред нашим натиском [имен] 9
 Что моей песни ненасытность
 Направила на твой Эон 10

¹ Как бронзовой золой жаровень:

² Со мной с подсвечниками вровень

³ Я как в невиданную веру

вариант а) И как в невиданную веру

б) И как в немыслимую веру

⁴⁻⁵ а Где издали ступает море

И говорит само с собой

- 4-7 б Где яблони — седой прибой
 Немой надвинувшейся тайны
 Где небо словно под тобой,
 Как звезды под причалом свайным
- 4 в Прибой надвинувшейся тайны
 г С отливом отступившей тайны
- 6 в А ты как помост свайный
- 8 а Против и святыня
 б Так безза<щи>тность

На полях — набор рифм: Святыня
 пустыня
 на тыне
 сыне

- 8-10 в О хищническая святыня
 Так безза<щи>тно велика
 Где отступившей тайны
- 8-11 г О ты немая беззащитность
 Пред покушеньями имен

На твой направила Эон

- 8 д О брезжащая беззащитность

См. прим. к XXV Строки ⁸⁻¹⁰ в — не зачеркнуты. ¹⁰ г — авторское отточие.

XXVII

Светает! После этой ночи 1
 Дома — как плакальщиц круги 2
 [Вкруг их очей, очей, что точат
 других] 4

- 1 а Пусть рассветет, я знаю после этой ночи
- 1-2 б Пусть рассветет, ведь, после этой ночи
 Постройки — сл<езы>
- 3 У глаз ее, у глаз что точат

XXVIII

[Обозный город]

- Но город как обоз просмолен
 И в небе гряды сонной одури
 Над ней предплечья колоколен 1
 Сравнялись в росте как поводыри 2
- 1-2 Над ним восстал как из поводырей
 Предплечья русых колоколен
- 2 Выводят поводыря
- вариант* а) Выводят ровный поводырей
 б) Выводят линию поводырей
 в) Выравнивают рост поводырей

Выше текста стихотворения зачеркнутый набросок прозы. «Порога касалась тень платанного листа .» На обороте XXIX. На полях вверху — рифмы: предплечья человекья

XXIX

Шарманка ль петух или окрик татар Или хрипы хронических гриппов	1
Но ясны клики: «Готовься, готовься»	2
И ясно: земля снаряженная — в дегте	3
И ясно: — пора: и не знаю вовсе	
Зачем пред чем ты <засучишь> локти	
И женщина: Правда так чисты друзья	
Как атлас в поэме Кристабель	
Вокруг арестантов сверкают края	
Застуженных прорубей — сабель	

1		а Жертва весеннего гриппа
		б Состарились весны и неразличим
2-3	<i>вариант</i>	Но ясно: «готовься, готовься, готовься» [Хотя чей клич и не знаешь вовсе]
2		б И как обоз ушкуйников в дегте
3		б Хотя и
3-4		в И ясно: как снаряженная в дегте Земля

См. прим. к XXVIII.

XXX

Так страшно плыть с его душой	1
И с нею же терпеть крушенье	2
Как страшно будучи — левшой	3
Поверенная взять в лишеньи	
Напрягшись — различала снасть	4
Муть звезд — от мути океана	5
Такою же межою — страсть	6
Вступает в хаос окаянный	7
Как страшно — вспоминать со дна	8
Со дна, где все навеки жалко	9
Там в поднебесии видна	10
Твоя нетонущая палка	11
Но он узнал. Немая твердь	12
Безбрежности не знает жалоб	13
И люто льющуюся смерть	14
Он подал ей на плитах палуб	15

	16
Над морем часто кто-то греб	17
А он — в сто первый раз за сотым	18
Свой грустный говорливый гроб	19
Вновь пересказывал высотам	

- | | | |
|-----------------|-----------------|---|
| 1 | | И с нею потерпеть крушенья |
| 2-3 | <i>вариант</i> | Он как корабль
в соотношенья |
| 2 | а | Как страшно быть |
| | б | Как страшно — застыть левшой |
| 3 | | Как страшно вырастать в лишенья |
| 4 | а | Переделила |
| | б | Напрягшись — отделяет снасть |
| 6 | а | И так снаряженная страсть |
| | б | Давно снаряженная страсть |
| | в | Не так же ль снаряжаясь страсть |
| | г | Как мачта — разнимала страсть |
| 7 | а | Плыла над скорбью океанной |
| | б | Плыла над тайной океанной |
| Варианты | | |
| 4-7 | а) | Напрягшись отделяла снасть
Дождливый день от океана
И так же снаряжаясь страсть
Вступала в хаос океанный |
| 6-7 | б) | И рубежом таким же страсть
Врезалась в хаос океанный |
| 7 | в) | Вздывалась в хаос океанный |
| | г) | Ложится в хаос океанный |
| | д) | Продета в хаос океанный |
| 8-10 | а | Как страшно вспомнить, что со дна
И как то похоронно жалко
Припомнить |
| 9 | <i>вариант</i> | Что дно — его — как вспомнить жалко |
| 10-11 | б | Что в поднебесии видна
Твоя носящаяся палка |
| 11 | <i>варианта</i> | а) Твоя ныряющая палка |
| | б) | Твоя локинутая палка |
| | в) | Бездомная палка |
| 12-13 | а | И вдруг свершилось : — небесам
Прочтет пучина завещанье |
| | б | И вдруг свершилось : — к небесам
Прольет пучина завещанье |
| | в | И вдруг свершилось : — небесам
Пучина плача завещанье |
| 12 | г | Но он узнал. Немую твердь |
| 14 | а | И вот взволнованную смерть |
| | б | Свою взволнованную смерть |
| | в | И вот взволнованную смерть |
| | г | И вот бушующую смерть. |
| | <i>вариант</i> | И вот заброшенную смерть |
| 15 | а | Он ей вручил могильных палуб |
| | б | На плитах затонувших палуб
Подал |
| 16-17 | а | И говорливый гроб
Он завещал и |
| 17 | б | Вручил высотам |
| 16-18 | в | Свой говорливый грустный гроб
сокреб |

¹⁸ г Он вновь свой говорливый гроб
¹⁹ вариант Оять рассказывал высотам
 2-3, 6-7. 7 вариант, 14-15 — написаны справа от основного текста, так же как и четверостишие ¹⁶⁻¹⁹. На полях около ⁹⁻¹¹ : «Выразить, что высь плачет шумит». Около ¹⁶⁻¹⁸ : изголовь любовью

XXXI

За ними пять слепых застав	
Друг с другом сросшися повисли	2
Как шаг слепых на коромысле	3
Что жмет вожатого сустав	4
Слепцы без далей и сторон	5
Как ночь трабантов над ключиц<ей>	6
Не таковы ль труды бойницы	7
В венце созвездий и ворон	8

¹ Для
¹⁻⁴ вариант За ними пять замкнутых застав
 Что друг на друге повисли
 Как шаг слепых на коромысле
 Прижавшем зрячего сустав
⁴ вариант Давящем зрячего сустав
⁵ а Томит в кольце планет ключицу
⁵⁻⁸ б Томит в кольце слепых ключицу
 Планет без далей и сторон
 Не таковы ли и бойницы
 вариант В венце трилистников — ворон
⁶ вариант Как спутники звезды — ключицы

На обратной стороне — набросок прозы: «Когда Сугробский, на ходу оттирая оттаявшие брови, шагнул в беспросветную бездну зала. .» и XXXII.

XXXII

Пускай рассвет полынный даже	1
С годами горше и бездонней	
Но мертвеннее зыбь адажий	2
Полегших у твоих ладоней	3

И мы живем уже для фрески
 Заказанной на Santo Camro

¹ а Только ты только ты со мной останься
^б Пускай в рассвет полынный даже
² И зыби мертвые адажий
³ а Ложатся под твою ладонь
^б Ложатся у твоих ладоней
 См. прим. к XXXI

XXXIII

В пучинах собственного чада	1
Как обращенный канделябр	2
Горят и гаснут водопады	3
Под трепет траурных литавр	4
И звуки кажутся с горы	5
Фигурами доски шахматной	6
И эхо движется обратно	7
За каждым шагом их игры	
Как привиденье Монгольфьера	8
С собой приведшего ладью	9
Так Сен-Готарда профиль серый	10
Относит доли в ночь свою	11

1		а И гасят сами себя	
1-3		б И гаснут гаснут горя водопады Как несколько свежих свечей Обращенных пламенем	
1-2		в И гаснут затонув [в своем] огне Как опрокинутые	
1		г Как опрокинутые свечи водопады	
1-2		д Как свечи опрокинутые книзу Так гаснут и хладеют водопады	
1-3		е Как обращенный канделябр Так Горят и гаснут фабрик	
1-3		ж Как обращенный канделябр Горят и гаснут водопады Над бездной стад и бездной [фабрик]	
2 вариант		Как свечи в павших канделябрах	
4 вариант		Под гулы траурных литавр	
5		а В долине не убраны звуки	
		б Расставлены в долине	
6		а Как башни на доске шахматной	
		б Фигурой на доске шахматной	
7		Их эхо двигает обратно	
8 вариант		И привиденьем Монгольфьера	
9		а Влекущего ладью	
		б Похитившего в высь ладью	
вариант		С собой принесшего ладью	
10 варианты		а) Монблан явился темно серый	
		б) Монблан являя темно серый	
		в) Готарда явлен профиль серый	
11 варианты		а) Неся долину в ночь свою	
		б) Неся кантоны в ночь свою	
		в) Кантон унесши в ночь свою	
		г) Влача кантоны в ночь свою	
		д) Поднявший доли в ночь свою	
		е) Подняв долины в ночь свою	
		ж) Уносит доли в ночь свою	
		з) Несет долину в ночь свою	
		и) Вознес долины в ночь свою	

Строки 1-2 в, 1-2 д, 1-3 ж — не зачеркнуты. Окончательный текст 1-4 — на полях, 8-11 — на обороте, там же XXXIV. Варианты 10 а—в и 11 а—з — справа на поле. На второй половине сложенного листа — проза: «Свежие рубцы дождя нанесенные стенами изменяли привычную архитектуру домов напротив...» и «Море неизбежно, скоростижно гибло вокруг...»

XXXIV

[Кто позовет амазонку в походы
Где меж сестер polegших грудю 1
Весть пронесется над ней, одногрудю 2
Взяты, горят — грядущие годы] 3

-
- 1 Где засыпая, в крови одногрудая
2 а Топью веков над сестрами грудю
б Легших топью веков красногрудю
в воскресят ее одногрудю
г <неразбр.> polegших страной красногрудю
3 [Что] Взяты, горят — грядущие годы
См. прим. к XXXIII

XXXV

сторицей
ущерб
И прошлое как бедственный патриций
герб

XXXVI

И мимо непробудного трюмо 1
Снега скользят и достигают детской 2
Быть может им послушно и само 3
Дрожание в елке позолоты грецкой 4
О этот шелестящий коленкор 4
Повешенных в парче своей орешин
И как нездешний шорох этот смешан
С молчаньем ангела и звоном бус и шпор 5
О как отдастся первую гирляндой 6
Свечам и вальсу россыпь синих бус
И так же глухо мальчик в шапке гранда 7
И так же глухо <го>

Под текстом карандашный набросок горного пейзажа, на обороте — проза: «Слова, тут узнавал он их действительность, их отраву».

- 1 а Минуя
б Оставив непробудные трюмо
в Но мимо непробудных дней

2	а	Она скользит и достигает детской
	б	Она вздох
3		Дрожание позолоты грецкой
4		О этот шорох
5	<i>вариант</i>	С молчаньем ангела и звонкой кровью шпор
6		О как закинет первую гирлянду
7		И подражая

На обороте проза: «Огонь, загроможденный кружками, бочонком и плечами хозяина помещался за стойкой...»

XXXVII

С гортанью найден мой висок	1
Но дальше, к древнему низовью	2
Относит от истоков щек	
Относит взветренной любовью	3

1	а	Я найден у истоков щек
	б	Я только найденный
2	а	Но от песков несет к низовью
	б	Но к незнакомому низовью
3	а	Дочерна взветренной любовью
	б	Взветренной дочерна любовью

Маленький листок бумаги. На обороте: «Как крыло Гермеса, его правая нога постоянно осязает рампу.»

XXXVIII

		Resté dans ton étreinte	
		новог<одня> телегр<амма>	1913
Я найден у истоков щек			1
Я выброшен к истокам смеха			
Высоко надо мной висок			2
И свеч двоящееся эхо			3
О только б на песке меня			4
Не подобрал никто <не отнял>			5
И только об отнятии дня			6
Под поцелуем пела отмель			7
И я как в Риме на ремне			8
Увековеченный увечьем			9
Шуми и ты же вечно мне			10
О плещущее ты предплечье			11

1-11 *вариант*

Я найден у истока щек
Я выброшен к истокам смеха
О ты, покоящийся висок
И свечек гибнущее эхо

- О только б никогда меня
 Не подобрал никто не отнял
 О только б о отнятии дня
 Мне пела, пела, пела отмель
- Не смерть [ли на] ремне
 Меня [к] вековечью
 Не смерть! Шуми же вечно мне
 Поплескивающим предплечьем
- 2 а О ты покоящий песок
 б О в устья вынесший висок
- 3 вариант а) И свечек множащее эхо
 б) И фитилей эхо
- 4-5 а О только б никогда меня
 Никто у отмели не отнял
- 5 б Не подобрал никто не отнял
 Не подобрал никто не отнял
- 7 вариант Шуми, шуми
- 10
- 11 а плещущим предплечьем
 б Ты плещущим своим предплечьем

На полях вверху: «В худшем случае полотен отмель.» Два последних четверостишия (4-11) написаны позже, — исправлены в тексте и потом переписаны на правом поле, то же относится к строке 2. На правой странице в разворот листа XXXIX, XL. На обороте — проза: «В Арсеньевском переулке уже недалеко от дома кобыла скользнула и рухнула, помяв оглобли.»

XXXIX

Пусть над тобою, друг	1
Венцы, и тучи и безболный	2
Светающий домов испуг	3
Сойдутся стоном семиствольным	4

-
- 1-3 а И пусть сойдутся, друг,
 Над семиствольной
 И гор светающих испуг
- 4 Сойдется стоном семиствольным

Внизу под текстом: Первопрестольным — Колокольным. См. прим к XXXVIII.

XL

Пусты объяття башенных	
Раскинутых часов	1
Сыпучий снег — некрашенный	
И взломленный засов	2
Пусты объяття до восьми	
Осыпанные вслух	
Бесснежьем прежним и людьми	3
Лишившимися вьюг	4

Пусты. О все ль разлучены
И посетят снега
[К восьми]

-
- ¹ Раскинутых врасплох
² а Сомкнет засов
б Смежается засов
³ а Снегами
³⁻⁴ б Бесснежеством прежним до восьми
Людьми — и вокруг старух
⁴ Людьми и кругом дуг
См. прим. к XXXVIII.

ХLI

Город в веснах своих зачерствел 1
В очертаньях рассветных так жестко! 2
[нрзб]
Для любви только смерть иль подмости

-
- ¹ а Ты что
¹⁻² б зачерствел в очертаньях
Предрассветный и в безлюдьях
² в Предрассветный безлюдный и жесткий
³ Вычеркнутая строка не читается
На обороте проза: «Однажды совсем неожиданно для себя .»

ХLII

Шаг за шагом или в строе склепа 1
Дай застыть обломком о тебе
И душа лишь мысль и кисти ж слепы 2
Дай застыть обломком о тебе

-
- ¹ Шаг за шагом или кам<нем> склепа
вариант Шаг за шагом в совпаденьях склепа
² а Лишь душа
б И душа лишь ... рук.
в И душа лишь мысли ж кисти слепы

Стихотворение написано на большом двойном листе. На обороте XLIII, дальше XLIV—XLVII.

ХLIII

Пасхальный мотив
Отводящий душу Мелос!
Мне давно, давно не пелось
А теперь — я разговелась
Выйди ж выйди мой Наэлас!
Видишь, в заводях взлелеян 1

Пойман рыбаками Леин	2
В животе у кандидата	
Найден перстень Поликрата	
Пусть же сиг ширококостный	
Сменит стол великопостный	
В заточеньи, над парашкой	3
Над логическим насосом	
Помнишь помнишь, старикашка	
Воспылала я Эросом	
Помнишь возвышался Zülich	
Помнишь, помнишь в спешных ширях	
Весь в крестах, веригах гирях	
Ты один в подлунном мире	4
Собирал на построенье	5
Институт! Он будет мысом	
Безнадежности духовной	
Будем промышлять кумысом	
И отчет вести дословный	
О душевной жизни жвачных	6
Пейте ж здравье новобрачных	
Обручась кольцом тирана	7
Мы — Егорова охрана	8

¹⁻² Видишь в заводи лилейной

Рыбаки поймали Лейна

³ Мы по царски, Экземплярский
Припев.

⁴ Ты мой Мцыри

⁵ Хрипло собирал на

⁶ О душе парнокопытных

Стихотворение написано карандашом. См. прим. к XLII. 7-8 слева на полях

XLIV

Ты видел закружены в танце
ступа
пары субстанций
Выводят предсмертные па

Предмет этот кот в сапогах 1
Танцует с проблемой в ботинках

Судьба: на конкурсе жокеев 2
Взять первый приз за реферат 3

И разойдясь в народном танце	4
В безбрежной дали тупика	
Перед трактиром хор субстанций	5
Отплясывает трепака	

¹ Проблемою [кошка] в ботинках

²⁻³ Смелей, на конкурсе жокеев

Возьми ты приз за реферат

⁴ Поплыв бочком в народном танце

⁵ Обутых в сапоги субстанций

Стихотворение написано карандашом поверх чернилами писанных упражнений в дифференциальной геометрии. См. прим. к XLII.

XLV

Заклинанье

Разум [сгинь], навек рассыпья	1
Без тебя задвижем челюсть	2
Что за прелесть что за прелесть	3
Нажеваться вдоволь Липпса	4
Разберися челюсть, лоб ли	5
Только глобус на оглобле	

¹⁻⁵ вариант Глобусами

Словно глобус на оглобле

Но повернуты глаза

Челюсть, лоб ли

Лоб ли, челюсть?

Ах, он далеко не прелесть

¹⁻² а И словно глобус на оглобле

Его

² б Без тебя замелет челюсть

⁵ Ах, не важно челюсть, лоб ли

См. прим. к XLII. Стихотворение написано карандашом.

XLVI

Окутана мглистой росой	1
Над гнусной, зловонною Язвой	2
Чертою зловеще косой	3
Восходит звезда Эббингауза	4
Но хлынул славянский туман	5
[Пропала реальность для глаза]	6
И с бурей кочует стакан	7
Со свитой неизданных газов	

¹⁻² а Над зловонной язвой Язвы
Взойдет

- 1-5 *вариант* Над дымной, над туманной Яузой
 На днях взойдет твоя звезда
 Тот Синхо-Пончо, тот к
 От остроумия бандаж
 Он — с Эббингаузом и на сносях
 6 а И скрылась за газом
 б Действительность скрылась за газом
 7 И ск п

Стихотворение сначала писалось карандашом (1—5 *вариант*), потом переписано чернилами. Строка ¹ а не вычеркнута.

См. прим. к XLII

XLVII

С каждым шагом хватаюсь за голову
 Ты везде, везде, везде
 И у ног моих осени олово 1
 Не дает грохотать [ез]де
 [Ты сереющий сумрак за астрами 2
 Пустынь дач в крапленном песке 3
 Ты взвивающимися пилястрами 4
 Не даешь опадать тоске
 Я напутствую галкам за форточкой
 Тотчас их забыв струю
 Остановлен лазурною черточкой
 Вновь тебя в ней узнаю] 5

-
- ¹ *вариант* У подножия — осени олово
² Ты сырым полумраком за астрами
³ *вариант* Отдых дач в крапленном песке
⁴ И взвивающимися пилястрами
⁵ Вновь тебя за ней узнаю

Двойной большой лист бумаги. Ниже XLVIII. На обороте XLIX, дальше L, LI.

XLVIII

Рифма на *ei*

Скажи же навсегда адье
 Своей прекрасной даме
 И неуступчивое лье
 Заляжет между вами.

См. прим. к XLVII.

XLIX

Облака были осенью набело
 В заскорузлые мхи перенесены 1
 На дорогах безвременье грабило
 Прошлой ночи отъезжие сны 2

И семьей постригаемых падчириц	
Зачернели порывы елей	3
Перебегами палевых ящериц	
Были судороги полей	
О, подветренных вересков вретнице!	4
О просторов разнузданных ветр	5
Полнокровными гребнями мерящий	6
Побережье березовых недр	7

-
- 1 а Перенесены
 б На суровый <гру>
 2 Нашей ночи отъезжие сны
 3 Были черные дали елей
 4-7 а О ветра и вереска вретнице
 О [без] ветр
 Багровыми брызгами метящий
 Прибой густолиственных недр
 5 б О далей разнузданных ветр
 6 б Багровыми гребнями метящий
 См. прим. к XLVII.

L

Грозя измереньем четвертым	I
И смерти предрекши погибель	
Душа шла на прибыль, на прибыль	
И сердце излилось за бортом	

Я думал об этом наплыве
 Об этом извергнутом счастье
 Я думал о том, что счастливей
 Цветы, оттесняя ненастья.

В тот день, когда венчик двугубый	2
Безвестному вверит влеченье	
И скажут цветные раструбы	
О страсти его измещеньи	3

Я чуял над собственным бредом	4
Всплеск тайного многолепестья	5
Мой венчик, незрим и неведом	
Шумел в запредельное вестью	

-
- 1 Я видел, как венчик двугубый
 2 Я видел как венчик двугубый
 3 О страсти своей измещень<и>
 4 И шелест над личным порывом
 5 а Я чувствовал мно<голепестье>
 б Все м

Под стихотворением: См. статью Напр<авление> в лирике
 См. прим. к XLVII

LI

Передышка

Прочь от стиха! И выйди убедиться
 Попрежнему ли воздан небосклон
 Суровых стен блеснувшей водицей.
 И все ль как встарь землей он обрамлен?

Как век назад, есть еще твердь на свете
 И вытянулись лагерем дожди
 Как век назад, грозятся взмахом плети
 Флагштокам праздным ветры площади.

И коль как встарь с окраиной подпалин
 Границы нет вечернему свинцу
 Не ново ль то, как вечер опечален
 Что век стиха пришел сейчас к концу. 1

¹ вариант Что над строфою век пришел к концу

¹ вариант приписан позднее карандашом.

См. прим. к XLVI

LII

Недоуменье очных ставок
 От долу выросши в сажень
 Здесь сшиблено с покойных лавок
 В ступню целуя первый день 2

¹ а Сошло с своих высоких лавок

б Сшибается с покойных лавок

² а И чуду ползает в ногах

б Лобзая в ногу чудный день

в Целует в ногу чудный день

Большой лист бумаги. Ниже LIII, на обороте LIV

LIII

[Быть может над городом нынче 1
 Зажглось в поднебесьях окно
 Под ним он не так половинчат 2
 И городу сердцем оно]

¹ а Быть может в Москве вы нынче

б Быть может вы в городе нынче

² а Сегодня не так половинчат

б А с ним он не так половинчат

См. прим. к LII.

LIV

Сегодня пригород прискорбий 1
 Сказался рядом, в двух шагах
 Во встречном, с ношею двугорбий
 И в облачных его глазах 2

Из саду под рассадой ветра	3
Погнало водяной валун	4
Но бражно брезжущему центру	5
Простил и этот гнет горбун	
Не дерном вод своих убрала	6
Даль поднебесий бледный лик	7
Но сам горбун кустом коралла	8
К безлистным небесам поник	9
О, торса странная подушка	
С усекновенной головой	
Поддерживает будто служка	
Лик Иоанна вековой	10

-
- 1 Сказался только в двух шагах
2 б И в его облачных глазах
а В его
3-4 а Ползучею рассадой ветра
Из сада выгнало
3-5 б Ползучею рассадой ветра
Из сада водяной валун
Погнало
5 в Но рассвета
6 а Я видел как его убрало
6-9 б Я видел небо убирало
Его капелью вод своих
Иль может бледностью коралла
В листву подводную поник
6 в Я видел зеленью убрало
6-7 г Я видел небо убирало
Туманов зеленью своих
6-9 д И небо зеленью убрало
Своей воды бескровный лик
Двугорбый бледностью коралла
В листву подводную поник
8-9 е Но в свой черед кустом коралла
Горбун в листву небес поник
10 Лик Саваофа вековой
См. прим. к LI

LV

Я не ваш, я беспечной черни	
Беззаботный и смелый брат	1
И досуги народной вечерни	2
Ключари мне постылых врат	3
Где отрекшись от самоуправства	4
Я в рабыни продал тоску	5
Полумрак их подменного графства	6
Над душою моей на чеку	7

Но открытой отдушины дырочка
Осчастливив столицей извне
До последней отсчитанной выручки
Утешеньем единственным мне.

8
9

- ¹ Беззаботный и мстительный брат
²⁻³ а День за днем меня вздох вечерний
вариант Из чужих выпускает врат
² б Пусть. Мне воздух народной вечерни
²⁻³ в И досуг народной вечерни
вариант Мне ключарь ненавистных врат
⁴⁻⁵ а Там, отрехшись от самоуправления
Я унизил
⁵⁻⁷ б Обратил я в рабыни тоску
Полумрак подмененного графства
⁷ За дверьми и душой на чеку
в За дверьми, над душой, на чеку
г Над душою стоит на чеку
⁶⁻⁹ а Но пока не изверилась мебель
В [раз] веков
⁶⁻⁹ б Но в отдушине беглая дырочка
Мне
⁹ в <Заск>
г Городским утешеньем извне
Большой лист бумаги. На обороте LVI.

LVI

На волю, на волю, на волю!
Захлопнулся тяжкий затвор
Ах снова себе я позволю
Стать скорбью: грустить до тех пор
Покамест подменного принца
Не сменится озором сон
Не встретит любимца
Мать, тип возрожденных матрон
И купленная улыбка
С лица моего не сойдет
Но шибко, хоть сдержанно, шибко
Зарю свою сердце забьет

1

2
3

¹ <Дуб>

² И не любимца

³ Мать, копия

См. прим. к LV.

LVII

I вариант

И был ребенком я когда закат
Равнял единокровные предметы

1
2

	Пололок голени ступали в ряд	4
	Царя в лучах сощуренного света	5
	Они как копья рыцарей царили	6
	Они от смирной православной пыли	7
	Бессмертье танца шли освобождать	8
	Ах я умел так странно сострадать	9
	Ступням скрещенным девушек в цистерне	9

-
- 1-3 а И когда вырос я настолько
Чтобы найти пропавшего ребенка
И прошлое его
- 1 б И когда вырос я чтобы искать
- 1-2 в И когда вырос я чтобы найти
Найти себя, пропавшего ребенка
- 1 г И когда
- д Да помню я
- е Закат сравнивал единокровные предметы
- ж Я был ребенком, и когда <ж> закат
- 3-4 а Когда от смирной православной пыли
Пололок голени
- 3 б Когда вспотев от православной пыли
в Ребенок оставался
- 3-4 г Я оставался уходило лето
Пололок голени пылили в ряд
- 3-4 д И по полянам пресмыкалось лето
Пололок голени шагали в ряд
- 4 е Когда спаяя пресмыкалось лето
- 4 вариант в сощуренных лучах накошенного света
Бессмертный танец шли освобождать
- 7 а И обучался целый вечер ждать
- 8 б Я был ребенок, но учился ждать
- 9 а Пока купались голени в цистерне
в Ногам, что мыли девушки в цистерне
в Скрещенным ступням девушек в цистерне

Мне навязали мальчика. Не могу я не <вспоминать> когда грущу и т. д. Кому было сострадать мальч<ику> мальчику-калеке. Но он мог представ- <лять> себе, что можно ста<ть> калекой, никто не удерживал чтобы пого- стить у его одино<ого> страда<ния> и тут. Роков<ым> обр<азом> мешает гостить у женственности и женственность как бы не зна<е>т, что ко мне пришло что-то роко<вое> и задержив<ая> не дает к ней.

II вариант

	И был ребенком я, когда закат	1
	Сравнивал единокровные предметы	2
	Пололок голени ступали в ряд	3
	С лучами пресмыкавшегося лета	4
	Они как копья рыцарей царили	5
	Они от мирной православной пыли	6
	Бессмертье танца шли освобождать	7
	И танец как нашитый тяжкий крест	8

И мальчик шел их танцу сострадать	9
И изумленные зрачки зари в цистерне	10
Клевали сумерки слетаясь на насест	11

-
- | | | |
|-------|---|---|
| 9 | а | А я за ними шел их танцу сострадать |
| | б | Я с ними шел, их танцу сострадать |
| 10—12 | | Они ваяли голени в цистерне |
| | а | Смывая прах с поденных ног своих
Выклевывал зрачки зари в канавах |
| 10—13 | б | Они ваяли голени в цистерне
Смывая прах с поденных ног своих
Где выклевав зрачки зари, затих
Слетевшихся теней насест вечерний |
| 12—13 | в | Где сумрак скорбной цаплею вечерней
Выклевывал зрачки зари в воде |
| 12 | г | Где выклевал зрачки зари вечерней |

III вариант

Они как копыта рыцарей царили	5
Они от смирной православной пыли	6
Бессмертье танца шли освобождать	7
Они в лучах топили воск ступеней	8
Они ваяли поступь	9

-
- | | |
|---|--------------|
| 8 | Они как воск |
|---|--------------|

IV вариант

И когда сумерки меня перегоняли	10
Им нужно было посмотреть вперед	11
Как станет амазонкою подросток	12
Как с обреченной грудью он войдет	13
На женственной (готовности?) подмосток	
Что вскрылся	

-
- | | | |
|-------|---------|---|
| 11 | | Чтоб забежать в предместье и смотреть |
| 11 | вариант | а) Чтоб забежать и первым посмотреть |
| | | б) О им хотелось верно посмотре́ть |
| | | в) Им нужно было первым посмотреть |
| | | г) Им нужно было верно посмотреть |
| 12—13 | а | Как станет мальчик обреченный грудью
И как потопят тех
И оборачивался обгоняя рок |
| 12 | б | И оборачивался обгоняя рок |
| 12 | вариант | а) И с обреченной грудью перейдет |
| | | б) Как с обреченной грудью он взойдет |

Стихотворение написано зелеными чернилами в тетради с разными прозаическими набросками и конспектами занятий. Стихотворение расположено на трех страницах. На первой — строки 1—9 (I), на полях кругом всей

страницы — прозаический пересказ. На третьей странице — последующая работа над строками 9—11 (II) и 8—9 (III). На второй странице — строки 9—11 основного текста (IV) и варианты к ним. II и III — возможные варианты чтения стихотворения: ¹⁴ — авторские скобки и ? — равнозначные вычеркиванию. ¹⁻² б, ¹ д, ¹²⁻¹³ б — не зачеркнуты. ⁹ б — взята в скобки.

LVIII

[Плоскою] грудь[ю] подростка	1
Небо ночное весной	2
Я и земля — как мы жестки	3
Супротив близи ночной	4
Мы с перекрестком — одни	5
Верь же мне небо ребенок	6
Палевой ночи сродни	7
Звонкий закон амазонок	8
[Чтож этот выжженный тельник	9
Коль не любви был клич	
Неумолимый мельник	
Ожил из былей и притч]	

¹ вариант	Небо	пл<оская>
¹⁻⁴	а Плоскою грудью подростка	
	Небо казалось весной	
вариант	О как жестоки и жестки	
	Жмемся к одежде ночной	
³⁻⁴ вариант	Как против ночи мы жестки	
	Сам я с землей за спиной	
⁵⁻⁶	а За угол, за перекресток	
	Если	
⁵⁻⁸	б Мы на подмостках — одни	
	Верь же я небо ребенок	
	Палевой ночью весны	
	Звонок закон амазонок	
⁵	в Как не	
⁵	г как	
⁹	Былей забытых и притч	

На обороте — основные мысли доклада «Символизм и бессмертие». «Поэт — субъективн<ость> — бессмертие — он повод». ³⁻⁴ написаны на левом поле.

LIX

Пространства туч — декабрьская руда	1
Обременяет скошенные зданья	2
По санной грусти водит как всегда	3
Фонарь смычком из машущих мерцаний	4

И как всегда наигрывает мглу	5
Бессонным и юродивым тапером	6
И как и ранее сумерек золу	7
Зима сыпает дующим напором	8
И как и ранее дождик конских морд	
Накрапывает снежную решеткой	9
И как всегда заплаканно <и> кротко	10
В обмылках вьюги фосфор улиц стерт	11
И как всегда сошлись нараспев	12
Картавящие газом перекрестки	13
Как раньше тень бессонного подростка	
Вдевает в стены колющий рельеф	14
И как всегда из под громадных шуб	15
Глядят подведенные газом лица	
Рябое небо видно сносят птицы	16
И выкорчевывают древний дуб	17
Ветвистых благовестов.	
Все как всегда.	18
И вот ползет разрыхленно и гулко	19
Бессвязных туч гудящая руда	20
И вот кормилицей к грудному переулку	21
Престольная нагнулась как всегда	22
И вдруг настал чудовищный обмен	23
Когда беззвучней уличных испарин	24
Пропало небо и когда вдоль стен	25
Как благовест всползал громадный барин	26
И как обычай знает каждый зрячий	27
Что сумерки без гула и отдачи	28
Взломают душу словно полый зал	29
Душа же плоска с плещущим глазком	30
Которую лакает ураган	
О нет! Душа — воркующий причал	
С заступнической жалобой о том	31
Как загнан с ним гостящий океан	32

-
- 1-2 а И небосклон залегший как руда
И как всегда обремененный небом
- 1-4 б И как всегда обременен рудой
Рудой туч нагружен был квартал
И как всегда над санною ездой
Смычок-фонарь заколебал

- 2 в Рудой небес обременен кварта.л
4 в Смычок-фонарь раскачал
3-4 г И как и ранее над санною ездою
Как взмах смычка фонарь
4 д Смычок-фонарь метелью вознесенный
е Смычок-фонарь мерцаний завыва<ет>
ж Смычок-фонарь подветренные взмахи
вариант
5-6 а Фонарь смычком из машущих сияний
а И как всегда юродивым тапером
Его бе
5-8 б И как всегда юродивым тапером
Бессонно наигрывает мглу
И как и ранее сумерек золу
Зима сыпает дышущим напором
7 в И как вс<егда>
9 *вариант* Накрапывает в клетке снегопада
10 И как всегда жалостливо кротко
11 а [Трамвай] обмылками метели стерт
б Обмылками метели [фосфор] стерт
12-13 а И размещенные нараспев
Борясь со сном картавят огоньками
б И вечер размещенный нараспев
Борясь со сном картавит огоньками
13 в Огнем картавющие перекрестки
14 а Прodela в стены свой рельеф
б С уколом вдела в стены свой рельеф
в Прodela в стены колющий рельеф
15 Ах как старьевщица сшивает стены тени
16 а Как горизонт рябой уносят птицы
б Рябое небо вдаль уносят птицы
вариант
а) Там горизонт рябой уносят птицы
б) Рябое небо вдаль уводят птицы
17-18 а И как всегда тысячелетний дуб
Кремлевский благовест
б И выкорчевывают как всегда
Кремлевский благовест тысячелетний дуб
в Там выкорчевывают вечный дуб
Там благовест развесистый срывают
17 *вариант* И выкорчевывают вечный дуб
18 г Ветвистый благовест. И как всегда
19 а И накренившись повисает гул
19-20 б Зачерпывает накренившись гул
Д<аль> Белокаменной <нрзбр> проулки
в Вычерпывает накренившись гул
Из Белокаменной <нрзбр> проулки
19-21 г Вычерпывает и накренья гул
Из <кубов> Белокаменной проулки
20 д Вдали
19-22 е И накренья вычерпывает гул
Даль белокаменной из каждого проулка
И вот повисшим лесом гул заснул
И вот гудя над отрока прогулкой
20 ж Разлив сто<лицы> каждого проулка
22 ж И вот гремя над отрока прогулкой
19-20 з И разрыхленная [над] <отрока прогулкой>
Сползает туч гудящая руда
21 ж И как обычай наступила
з И вот кормилицей нагнулась к переулку

- 23—24 а И вдруг настал чудовищный обмен
Стал <нрзбр> горизонт
- 24 б И стала
- 25—26 а И чем богомольный барин
Средь пляшущих под дугами испарин
- 23—26 вариант а) И вдруг настал чудовищный обмен
горизонт чем барин
Что богомольно шествовал вдоль стен
- б) И вдруг настал чудовищный обмен
И тише пляшущих вокруг дуг испарин
Притихло небо, стихло — Тише стен!
Как благовест гуляют тень и барин
- в) И вдруг настал чудовищный обмен
Когда беззвучней пляшущих испарин
Пропало небо и когда у стен
Как гул всползала тень что нес татарин
- 23—25 б И вдруг настал чудовищный обмен
И тише пляшущих вокруг дуг испарин
И тише стен притихло небо, тише стен!
- 25—28 в Притихло небо, стихло — Тише стен!
И вслух гуляет богомольный барин
И стихла твердь а город как актер
Готовясь к выходу двойтся от волненья
- 27—28 г Как благовест летят огни карет
И с благовестом запирают лавки
- 26 д Беззвучье топит толпы шуб и барынь
И всматривается в беззвучность барин
- 27 вариант д И горизонт бесцветный [как] обычай
- е И вдруг душа, — как трут
- 27—28 ж И вдруг душа, — кувшинка полой плоски
Заправь ее под благовест в зрачки
- 27 з Для благовеста ширятся зрачки
- 27—29 вариант И пред благовестом ширятся зрачки
И ждет душа как площадь в полых площадках
С налету
- 27 и Дрожа
- 27—29 к Расширившись ударили зрачки
В донесшиеся ширью очертанья
Перемежаются проезжие рыданья
- 29 л Перемежаются прохожие рыданья
- м Вдали донесшийся набросок вечный
- 28 н Перемежаются виденья как рыданья
- 28—30 вариант И был: — в квартал тревожно вечный
В набросок — даль донесшийся как вечный
И [мир] подался вдаль, и вдруг
Плывет назад как встречному
- 28 б) В набросок (мглу) что в <нрзбр> вечный
И был подалась вдаль и снова былью встречной
Квартал выносит. Пар сгребают клячи
- 29—30 вариант Квартал подался вдаль и снова былью встречной
Квартал выносит словно языки
- 30 а Квартал выносит. И как языки
- б Квартал выносит вновь как языки
- 27—29 п И как обычай знает каждый зрячий
В колоколах кочует жизнь в тумане
И как колокола кочуют клячи
- 26 р В колоколах во мгле кочуют клячи
- с Что жизнь без гула и отдачи

- вариант* Кочую, жизнь без гула и отдачи
- ³¹ а В которой загнанный погоней океан
б Воркующий причал по <ком> грустить
- ³² *вариант* а) Кто загнанный, а загнан океан
б) Как загнан с ней гостящий океан

Стихотворение написано на 7 страницах — карандашом с чернильной правкой (^{25–28} в, г). На последней странице — конспект «Предполож<им>, что Lust an dem gegebenen Gegenstand предшествует .». Между строками 22 и 23 вклинено LX. Строки 3, 4, ⁴ *вариант*, ^{16–18} а, б, в написаны на полях слева и внизу страницы. 15 и ²⁵ ж заключены в скобки, что равносильно вычеркиванию. Строки ^{3–4} б, 4 в, 11 а, б, 19 е, 21 е, 20 ж, 19 з, 27 л, ²⁸ р — не вычеркнуты, хотя и не включаются в основной текст стихотворения. К строке 19 на полях рифма: И переулка.

LX

[И словно] наугольник площадей	1
Смежил своей любовью ее руку	
И снаряженная отчалила любовь	2
И кисть ее чрез мир переправляла	3
Так на груди переправляют скрипку	
За мир где люстрами стрекочет зал	4
гибко	

-
- ¹ Как наугольник спящих площадей
- ² Как сна<ряженная>
- ³ Его любовь
- ⁴ За мир где в залах люстры пылки
- вариант* За мир где люстрою стрекочет зал
- Слева на поле: Рыдает о порочн<ом>. См. прим. LIX.

LXI

Быть полем для себя; сперва как озимь	1
Неузнаваемая озимь и сквозь сон	2
Услышать как разбился скорбно о землю	
Запекшихся ржаных пространств разгон	
Быть полем для себя; все ежедневней	
Итти событья душною межой	3
И знать что поздно	

-
- ^{1–2} Быть полем для себя; все ежедневней
- вариант* Не узнавать себя, потом сквозь сон
- ³ Межой событья душевного итти

Стихотворение написано карандашом.

LXII

День только часовой,
В день первый
Ночь только что с Совой
Минервы

LXIII

	[Мастер уехал давно	1
	Вверивший мне двери	2
	Солнце встало в бруствере	
	Полею обожжено	
	Уже небо не рушится	3
	Целой ночью [свежего] сена]	

1-2	а Я опять подмастерье
	Верь мне — верь
2	б И вверил мне двери
3	а Уже небо не
	б И даже не смятый покос
1-2 вариант	На рассвете, перед дверью
	Дверью мастерской

1-2 1-2 вариант — зачеркнутая последующая попытка начать стихотворение.

LXIV

	Слышишь, любовь, шевелю я рукою	1
	Чу! Шорох рук	2
	Найду ль, одинок<ий> движение такое	3
	Что не подслушали б вещи вокруг	

	Движений малых моих отпечаток	4
	Шелковой <тишь> проступит как след	5
	Каждый порыв как бы ни был он краток	6

	И каждый мой вздох погрузит поднимая	7
	К моим губам	8
	И кисти рук я прозреваю	
	Далеких ангелов	9

1-2	а Слышишь, любовь, я смыкаю ресницы
	Ах и это шум для тебя
1-3	б Слышишь, любовь, я смыкаю ресницы
	Этот шум достигает тебя?
	Достигает. И этот шум
1	в Слышишь любовь, вот я поднял их снова
1	г Слышишь, любимая, рук
1-3 вариант	Слышишь, любовь, я смыкаю ресницы
	Этот шум достигает тебя
	Слышишь любовь их попытку раскрыться
2	в Но и шорох слуха достиг
	г Но и шум их
	д Неужели их шум слуха достиг
	е Как и этот их шорох до слуха достиг
1-2	ж Слышишь, любимая, поднял я руки
	Слышишь шум
2	з Достиг

2	<i>вариант</i>	Чу! Как шумит
3		в Найду ль одинокий какое
	<i>вариант</i>	Есть ли у одиноких движение такое
4-5	<i>вариант</i>	И малых движений моих отпечаток
		Отчего ж ты не здесь в этот миг
4		а Отчего же нет тебя здесь
		б Отчего же нет тебя тут
		в И малых жестов моих
		г Малейших жестов моих
		д Движений малых моих отпечаток
4-6		В шелковой <тишью> проступит как след
		Разрушимых как ни был бы краток
7-8		И каждый вздох мой возносит
		Звезду с собой
9		Далекий ангел

Написано карандашом. ¹ а—² е, ⁴⁻⁵ *вариант* — ⁴ г —внизу страницы, содержащей окончание прозаического наброска «У Дорогомилловской заставы» (лиловые чернила), последующие — на обороте. Вверху и с боков в разных направлениях строчки других набросков (среди других LXV и «Как благовест всползал громадный барин» — см. LIX строка 25).

LXV

О если б стать таким, как те	1
Что через ночь на диких конях гонят	2

¹	а Ка
1-2	б О если б стать как те, что вновь Сквозь ночь

См. прим. к LXIV.

LXVI

Уже рдяные зреют барбари<сы>	1
И астр стареющих — ослабшая грядя	
В лишеньи чтоб себя не ждать всегда	2
С своим богатством летним соберися	3

И кто сейчас свои смыкая очи	4
Не убежден в видений полноте	
Заждавшейся начала ночи	
Чтоб выпрямиться в темноте	5

¹ <i>вариант</i>	Уже зардевшись зреют барбари<сы>
2-3	а Кого не одарило лето, — уходя Кто и сейчас
2	б Лишенный будет ждать всегда
	в В лишеньи чтоб не ждать себя всегда
4	а Что ожидают наступленья ночи
	б Что ожидают в нем начала ночи
5	Чтоб выпрямиться в нем<оте>

Стихотворение написано на тонкой бумаге, на обороте — прозаический отрывок «Смерть Реликвимини».

LXVII

И сделай драму мне
 Пусть день короткий
 И осень вязкой поступью своей
 Походкой туч, бессонною походкой
 Походкой туч, замесит стекла мне

1

¹ вариант И осень тяжелой поступью своей

Стихотворение написано на тонкой бумаге. На обороте проза: «Жизнь Клейста не для тех, кто любит раскрашенные картинки».

LXVIII

Я лежу с моей жизнью неслышн<ою>
 С облаками, которых не смят<ь>
 Море вставши — ушло как мать
 Колыбельная чья — уже лишня<я>

1

Потому что водою вдовиц
 Приделится рифы и россыпи
 Говор дна — это плач половиц
 Под его похоронною поступью

2

В серый месяц

Варианты:

¹ Море встало и вышло как мать

² Говор дна — это скрип половиц

Стихотворение написано на маленьком листке с водяным знаком EXTRA.

LXVII

Стрекочут чиж и стежок за стежком

1

¹ Стежок за стежком, стежок за стежком

Написано на небольшом листке сатинированной бумаги.

LXX

Какой тот темный год
 Потом я назвался любовью
 И вижу

1

2

у изголовья

¹⁻² а Любовь это какой то год

С зимой в пустынной улице

¹ б Любовь это далекий год

² б Я потом назвал своей любовью

Написано на тонкой бумаге с гербом в уголке. Ниже на странице: «Ты ведь недавно уехал» и «Эстер Мария Лётгаух...». Выше — зачеркнутая фраза: «В одну глубокую зиму ему минуло 15 лет. Это значит, что в ту зиму...».

В юношеских стихотворных набросках Бориса Пастернака поражает прежде всего наглядность выработки тех речевых и стилистических средств и той особой манеры воспринимать, которые отличают Пастернака. Читая, как создавалось стихотворение, понимая смысл замены одного слова или строки другими, мы видим, как и в самых первых попытках творчества Пастернак был безжалостен к сделанному во имя стремления к достоверности изображения.

В этом собрании есть очень разные вещи — простые, гладкие, благозвучные, где слова льются сами собой, хорошо и полно рифмуются. И есть очень сложные, трудно читаемые и малопонятные, — но какой огромной работе подверглись именно эти тяжелые вещи.

Интересно проследить работу над третьим четверостишием известного стихотворения «Как бронзовой золой жаровень», здесь в рукописи «Жужжащею золой жаровень» (XXVI).

Сначала оно читалось:

Где издали ступает море
И говорит самс с собой

Это уводило слишком далеко от темы, поэтому зачеркнуто и переписано:

Где яблони седой прибой
Немой надвинувшейся тайны
Где небо словно пол тобой,
Как звезды под причалом свайным.

Это великолепное, ясное четверостишие показалось автору недостаточно точным и потребовало новой переделки, где ломается и привычность понимания, и даже грамматика в угоду осязательной верности описания:

Где тяжко шествующей тайны
Средь яблонь пепельных прибой
Где ты над всем как помост свайный
И даже небо под тобой.*

Переписывается по многу раз и построчно, и целыми четверостишиями, найденное не удовлетворяет требованиям точности, зачеркивается снова, чтобы иметь возможность выбрать наиболее подходящий вариант, — новые редакции пишутся рядом на полях, как эскизы, пробы краски для большой и трудной картины. Иногда появляются прозаические ремарки, попытки прозой передать настроение вещи.

Принятый нами способ описания рукописей, концентрируя внимание на порядке следования сменяющих друг друга вариантов строк, к сожалению, не полностью раскрывает принцип авторской работы над стихотворением. Система зачеркиваний и переписываний или переписываний без зачеркиваний в разных стихотворениях различна. Есть стихотворения, где неудавшиеся строчки и четверостишия переписываются ниже или рядом, причем удачные строчки не зачеркиваются, иногда даже выносятся на поля, чтобы видно было, что перенести в основной текст, что сделано точно. В некоторых рукописях неудавшийся кусок переписывается снова неудовлетворительно, зачеркивается, оставляя для окончательного текста предыдущую попытку. Многие рукописи содержат по несколько вещей на странице, часто их легко отделить одну от другой по расположению, размеру, теме, — но иногда, когда тема стихотворения недостаточно выражена одной строфой, а расположение

* Спустя 15 лет Пастернак пересматривает свои юношеские стихи с позиций достигнутого мастерства. В разделе «Начальная пора (1912—1914)» сборника «Поверх барьеров» 1929 г. снова появляется это стихотворение с заново отделанной концовкой:

Где пруд, как явленная тайна,
Где шепчет яблони прибой,
Где сад висит постройкой свайной
И держит небо пред собой.

строф аналогично целой вещи, мы не брали на себя смелость разделять строфы казалось бы различных вещей, записанных как одно стихотворение. Лишь в некоторых случаях мы позволили себе разграничить такие не связанные строфы чертой.

«Что делает художника реалистом, что его создает? Ранняя впечатлительность в детстве, — думается нам, — и своевременная добросовестность в зрелости», — писал Пастернак в 1945 году в статье о Шопене. Произведенный разбор рукописей показывает, что это правильно и в отношении самого Пастернака.

Интересно отметить встречающиеся кое-где среди этих набросков нотные строчки. Это следы подходящего к концу десятилетия «композиторской биографии» Пастернака.

Разбирая стихи 1912—1913 гг., мы должны помнить о духовной драме, которая происходила тогда в жизни Бориса Пастернака.

Творческие задатки впервые дали себя почувствовать в 1903 году, когда Пастернак стал серьезно заниматься композицией. Философия не могла удовлетворить эту потребность, — музыка существовала рядом. Но проснувшееся в 1913 г. ощущение, что истинным его призванием становится литература, — было жестоким ударом «композиторской биографии». Несколько позже Пастернак называл это прямой ампутацией — отнятием живой части существования. В отходе от музыки он видел предательство по отношению к тому 13-летнему мальчику, каким он был летом 1903 г., когда *понял, что отныне ритм будет событием для него и обратно события — ритмами*. Об этом Пастернак написал в 1913 г. набросок в прозе, где связал пробудившийся вкус к творчеству с «катастрофой 6 августа», когда он упал с лошади и сломал ногу. Не об этом ли мальчике-калеке вспоминает Пастернак и в своем стихотворении из этого собрания «И был ребенком я когда закат» (LVII).

Добиваясь точности описания, Пастернак прорабатывает аналогичные картины в стихах и в прозе. Это же мы видим, сравнивая стихотворение «Жужжашею золой жаровень» (XXVI) с ночным цветущим садом из повести «История одной контроктавы» или образ беспечно кружащихся мельниц в голый голодный год в стихотворении X и в статье «Несколько положений» (Современник, № 1, 1922).

Говоря о Шекспире, Пастернак точно определяет соотношение прозы и стихов в собственном творчестве: «Стихи были наиболее быстрой и непосредственной формой выражения Шекспира. Он к ним прибегал как к средству наискорейшей записи мыслей. Это доходило до того, что во многих его стихотворных эпизодах мерещатся сделанные в стихах черновые наброски к прозе». («Замечания к переводам из Шекспира», Лит. Москва 1956). Говорить о Пастернаке как о поэте *par excellence* наверно, — проза всегда идет рядом и уравнивает его стихи. Эта публикация стихотворных набросков предполагает аналогичную работу над прозой 1911—13 гг.

Выражаю благодарность В. Б. Куинджи, Е. С. Левитину, В. Г. Смолицкому и Ю. М. Лотману, оказавшим мне помощь, в работе над рукописями Б. Л. Пастернака. Здесь же имеет смысл заметить, что мы очень нуждаемся в помощи по собиранию литературного и биографического архива Пастернака и просим всех, у кого есть что-либо, к нему относящееся, сообщить по адресу: Москва Г-59, Б. Дорогомилловская 4, к. 37 Евгению Борисовичу Пастернаку.

Е. В. Пастернак

О МЕХАНИЗМЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА

Я. И. Островский

Перед нами поэтическое произведение — итог работы поэта. Что мы знаем об этой работе, о том пути, в начале которого — поэтический замысел, а в конце — законченное стихотворное произведение! Что мы знаем о самом замысле?

Поиском пути их изучения и является данная работа, представляющая собой попытку рассмотреть вопрос о характере поэтического замысла и механизме его воплощения в стихотворное произведение, используя с этой целью инструмент математического и логического моделирования.

I

Очевидно, что в какой бы форме ни существовал поэтический замысел, он по меньшей мере должен обладать следующими признаками:

1. Некоторой смысловой определенностью (ибо полная неопределенность означает не что иное, как полное отсутствие какого бы то ни было замысла)

2. Нестиховой формой (ибо если он уже изначально оформлен в стих, то понятие поэтического замысла как чего-то предшествующего самому стихотворному произведению лишается смысла).

3. Потенциальной возможностью воплощения при определенных условиях в стихотворное произведение.

Разумеется, перечисленные признаки далеко не исчерпывают всех особенностей поэтического замысла, но они позволяют построить некоторую модель, а, как известно, любая модель и не претендует на тождество с моделируемым объектом — необходимым и достаточным условием ее построения является изоморфизм модели и моделируемого объекта в отношении некоторой суммы исследуемых свойств.

Прежде чем приступить к построению модели, необходимо отметить, что положение о некоторой смысловой определенности

поэтического замысла, сформулированное в нашей аксиоматике, может включать в себя два предположения: о *полной определенности* поэтического замысла и о его *неполной определенности*.

Предположим сначала, что поэтический замысел обладает полной определенностью. Тогда изоморфной ему в отношении указанных признаков будет прозаическая строка, выражающаяся в строго фиксированном ряде слов. Такая строка характеризуется полной смысловой определенностью, нестиховой формой, потенциальной возможностью воплощения в стих, т. е. в отношении этих свойств может служить моделью поэтического замысла.

Рассмотрим эту модель, поставив перед собой следующую задачу: выяснить вероятность воплощения поэтического замысла в стихотворное произведение, вернее, сужая границы исследования, — в русский рифмованный стих.

Очевидно, что для воплощения прозаической строки в стих ее необходимо подчинить законам метра и зарифмовать.

Ограничимся для простоты рассуждения двустихием (не трудно увидеть, что все остальные формы строф принципиально укладываются в эту модель) и, предположив, что нам уже удалось разбить нашу строку на две строки определенного метра, рассмотрим, какова вероятность того, что они зарифмуются, т. е. произойдет событие, которое обозначим, как А.

Обозначим количество слов, составляющих словарный запас русского языка, как М. Разобьем этот словарный запас на группы слов, рифмующихся между собою, например, группу а («мимоза», «угроза», «проза» и т. д.), группу б («радий», «ванадий» .), группы с, d, e

Естественно, что рассматриваемое нами событие А может произойти только при выполнении двух условий: 1) если в строках найдется хотя бы 2 слова из одной группы — по одному в каждой строке и 2) если оба они смогут, не нарушая избранного метра, стоять в конце строк, т. е. — в подрифменном положении.

Очевидно, что рифмующаяся пара может появиться в этих строках лишь случайно, как будто нам предложили наугад выбрать из словаря пару слов, и они оказались рифмующимися. Это можно свести к следующей более простой модели.

Пусть имеется М разноцветных шаров (слов русского языка) Эти шары разбиты на группы одноцветных шаров (рифмующихся слов) Случайный эксперимент заключается в выборе из М шаров шара с возвращением.¹

¹ Поскольку М велико (порядка 10^5), то схема, в которой рассматривается выбор шара с возвращением, практически не отличается от рассматриваемой в тексте.

Пусть X — случайная величина, равная для выбранного шара количеству одноцветных с ним шаров. Тогда вероятность того, что второй выбранный шар будет того же цвета, что и фиксированный первый, равна $\frac{X}{M}$ а вероятность того, что для любого выбранного наугад шара второй выбранный шар будет одного цвета с первым, равна математическому ожиданию (среднему значению) величины $\frac{X}{M}$, т. е. равна $\frac{N}{M}$, где N равно математическому ожиданию X , вероятность же того, что выбранные наугад два шара окажутся разного цвета, равна $1 - \frac{N}{M}$.

В модели пока не учтено то, что в действительности мы не выбираем пару слов из словаря, а должны зарифмовать две строки, содержащие по определенному (скажем, одинаковому, что не имеет принципиального значения в данной модели) количеству слов m , что дает возможность образовать не одну, а m^2 пар (например, «мой дядя самых честных правил», «мой дядя правил самых честных», «мой самых честных правил дядя»), из которых p^2 , где $p \leq m$, можно поставить в подрифменное положение, не нарушая избранного метра и законов грамматики.

Чтобы учесть и это условие, достаточно представить себе, что из M разноцветных шаров мы выбираем не одну пару, а p^2 пар. Тогда по теореме умножения вероятностей (все p^2 рассматриваемых событий независимы) вероятность того, что среди p^2 пар ни одна не будет одноцветной (все пары слов не рифмуются) равна $(1 - \frac{N}{M})^{p^2}$, а вероятность того, что среди выбранных пар будет хоть одна одноцветная, равна

$$P(A) = 1 - \left(1 - \frac{N}{M}\right)^{p^2}$$

II

Теперь вычислим вероятность выражения определенного замысла в форме русского рифмованного стиха.

Положим M равным запасу слов, представленному в новейшем орфографическом словаре ($M = 110000$) Среднее количество рифмующихся между собой слов в каждой группе из этого словарного запаса (N) подсчитать нетрудно. Остается определить среднее количество слов, которые можно поставить в подрифменное положение, не нарушая избранного метра (p)

Для этого нам придется рассмотреть зависимость между количеством этих слов (p) и количеством всех составляющих строку слов (m), или отношение $\frac{p}{m}$. Это отношение назовем коэффициентом гибкости ритма, обозначив его как «г»

Для определения коэффициента гибкости ритма автор исследовал 1000 стихотворных строк силлабо-тоники и 1000 слов тоники.

Вот таблица, показывающая отношение $\frac{n}{m}$ в силлабо-тонике.

Автор	К-во исследованных строк	г	Автор	К-во исследованных строк	г
Пушкин	100	0,52	Есенин	100	0,51
Багрицкий	100	0,50	Луговской	100	0,48
Твардовский	100	0,50	Антокольский	100	0,34
Щипачев	100	0,47	Прокофьев	100	0,57
Симонов	100	0,40	Светлов	100	0,44

В среднем на 1000 строк г равно 0,46²

Иное отношение $\frac{n}{m}$ в тонике. На 1000 стихотворных строк Маяковского г колеблется от 0,34 до 0,82 и в среднем равно 0,58.

Интересно отметить, что в произведениях Маяковского, содержащих от 58 до 100% силлабо-тонических стихов, г также колеблется от 0,46 до 0,48, там же, где нет или почти нет силлабо-тонических стихов, оно колеблется от 0,58 до 0,82. Таким образом, подсчеты показывают, что коэффициент гибкости ритма в тонике выше, нежели в силлабо-тонике.

Подставив в нашу формулу соответствующие значения, убеждаемся, что вероятность зарифмовки полностью определенного замысла в русском рифмованном стихе чрезвычайно мала: в оптимальном, позволю себе сказать, нереальном случае (N равно 500) из 100 строк зарифмуется только 1—5, в более реальном (N равно 50, N равно 10) — от 5-ти строк из тысячи до 2-х строк из 10 тысяч.

И это при том условии, что мы не учли в модели трудностей, связанных с метрическим оформлением строки, заранее допустив, что нам удалось разбить прозаическую строку на 2 строки определенного метра, а определяя коэффициент гибкости ритма, намеренно абстрагировались от тех ограничений, которые накладывают на число возможных перестановок слов в пределах данного метра лингвистические законы и требования эвфонии, играющие немаловажную роль в поэтическом произведении. Совершенно очевидно, что эти дополнительные ограничения делают зарифмовку поэтического замысла еще менее вероятной, практически почти невозможной.

И однако поэзия «существует и ни в зуб ногой».

² Как видим, цифры таблицы довольно устойчиво группируются вокруг среднего значения. Это дает возможность считать, что коэффициент гибкости ритма является числовой характеристикой, отражающей объективные закономерности метра.

Итак, перед нами парадокс, свидетельствующий об ошибочности исходной посылки. Таким образом, в ходе рассмотрения модели мы доказали, что поэтический замысел не является словесно строго определенным.

Следует отметить однако, что наша модель, ошибочная в отношении поэтического творчества в целом, верно отражает условия, с которыми сталкивается поэт-переводчик — ведь он имеет дело с поэтическим замыслом, изложенным в строго фиксированном ряде слов. Вероятность адекватного воплощения этого замысла в форме русского рифмованного стиха может быть оценена по нашей формуле. То, что вероятность эта чрезвычайно низка, подтверждается и практикой, в которой случаи адекватного перевода с одного языка на другой почти отсутствуют.

III

Остается рассмотреть предположение о том, что поэтический замысел характеризуется неполной определенностью.

В отличие от первого, этот случай может быть промоделирован в виде прозаической строки, разбитой на 2 стиха определенного метра, лишь частично заполненных словами. Тем самым мы, с одной стороны, моделируем некоторую определенность замысла, чему в модели соответствуют строго фиксированные слова в строке, с другой, — его некоторую неопределенность, чему соответствуют пустоты, оставленные в строках.

Если обозначить строго фиксированные слова в строке через a, b, c, d, e и т. д., а пустоты, оставленные в строке, через x, y , то первая модель наглядно может быть представлена так: $abcde$, а вторая — так: $axcdy$.

Нетрудно убедиться, что вторая модель приводит нас к той же формуле, что и первая. Качественные же различия этих моделей получают в формуле количественную интерпретацию, ибо пустоты, оставленные в строках, могут заполняться любыми словами в пределах данного метра, что приводит к значительному увеличению количества возможных рифмованных словесных пар.

Расчеты, проведенные по нашей формуле, показывают, что в случае, при котором n , в отличие от предыдущего, менее ограничено и может возрастать не только с увеличением гибкости ритма или общего количества слов в строке, но и с заменой одних слов другими, вероятность зарифмовки строк (поэтического замысла) значительно увеличивается: при $n=10$ — до 10%, при $n=20$ до 30%, при $n=30$ — до 56%, при $n=40$ — до 77%, а с возрастанием n до 50 — до 100%.

Очевидно, однако, что на практике эта возможность ограничена не только метром, но и лингвистическими законами, зако-

нами осмысленной речи. Так, в строке «Наш — человек известный» можно вместо пропуска вставить слова «кучер», «папа», «Павел», но нельзя в силу лингвистических законов вставить слова «мама», «лампа», — вообще существительные женского рода, а в силу осмысленности речи — «видел», «кушал», — вообще глаголы, как нельзя в силу ограничений метра вставить слова «племянник» или «отец».

Мало того, в модели неполная определенность поэтического замысла интерпретируется как неполная словесная определенность, однако, это лишь модельная интерпретация неполной смысловой определенности. Если модель допускает замену одних слов другими независимо от их смысла, то в поэтической практике возможность такой замены определяется именно смыслом. Это еще более ограничивает возможность возрастания п.

И все же диапазон поэтического поиска остается достаточно широким.

Пусть поэтический замысел состоит в том, чтобы выразить мысль о необходимости быть смелым. Очевидно, что и модель и поэтическая практика допускают возможность выражения этого замысла различными словосочетаниями. В частности, поэт может сказать «будьте смелыми» или «будьте храбрыми». или, наконец, «будьте героями». Однако, если бы диапазон поиска ограничивался синонимичными понятиями, возможность повышения вероятности зарифмовки замысла за счет создания все новых и новых рифмованных словесных пар была бы незначительной, т. к. количество синонимов в русском языке довольно ограничено, да и не каждый из них в данном контексте можно заменить другим.

В значительно большей степени расширяет эту возможность использование образной синонимии. В частности, поэт может сказать: «будьте, как львы» или «будьте высокими» (как сказано в одном из стихотворений Б. Окуджавы). и, хотя слова «лев» и «высокий» понятийно не являются синонимами слов «смелый», «храбрый», «герой», они в данном контексте выражают тот же замысел.

Все это ведет к столь значительному возрастанию п, что практически обеспечивает возможность зарифмовки любого замысла.

Таким образом, предположение о неполной определенности поэтического замысла исключает парадокс, заставивший нас отказаться от первого предположения.

IV

Из зависимости между вошедшими в нашу формулу параметрами следует, что вероятность воплощения поэтического замысла в стихотворную форму может возрасть:

а) с увеличением в словарном запасе количества рифмующихся между собою слов (N);

б) с увеличением количества слов, которые в пределах избранного метра могут стоять в подрифменном положении (п).

Очевидно, поскольку словарный запас с известной степенью приближенности можно считать неизменным, выполнение первого условия возможно лишь в том случае, если в процессе поэтической практики представление о рифме будет трансформироваться таким образом, что в диапазон рифмующихся между собою слов будут вовлекаться все новые и новые словесные массы. Выполнение же второго условия, как было показано выше, возможно при увеличении коэффициента гибкости ритма и активном использовании троповых форм, образного значения слова или словесных сочетаний.

Одним из необходимых этапов проверки истинности любой модели является практика. Рассмотрим, насколько наши выводы подтверждаются поэтической практикой.

История поэзии отмечает, что если в начале развития русского рифмованного стиха преобладали рифмы суффиксально-флексивные, особенно часто глагольные³, то в процессе его дальнейшего развития диапазон рифм все больше расширяется за счет вовлечения в него новых словесных пластов и изменения представления о рифме. Так, Л. Тимофеев, например, отмечает, что в сказании Авраамия Палицына «История в память предыдущим родом .» «расширяется и сама сфера рифмовки: рифмуются подчас и существительные»⁴

Схематично изменения в характере рифмовки в их крайних точках можно представить так: от рифмы типа «проводити — слыти» (Кантемир) до рифмы типа «обдутые — думаете» (Евтушенко). Это отнюдь не значит, что «новые» рифмы отменяют «старые». Просто «кладовая рифм» пополняется, и каждый поэт черпает из нее то, что ему необходимо для выражения своего замысла. Однако исторический взгляд на развитие поэзии не может не отметить единой закономерности — процесса постоянного развития стиха в направлении увеличения диапазона рифмующихся слов.

Итак, в этом отношении вывод, к которому мы пришли на основании модели, полностью подтверждается поэтической практикой.

История поэзии также отмечает, что во второй четверти XVIII в. в России складывается силлабо-тоническая система стихосложения, а в начале XX в. — тоническая. Это, конечно,

³ См. В. Н. Перетц, Историко-литературные исследования и материалы, т. III, СПб., 1902, стр. 14. В. Е. Холшевников, Основы стиховедения, изд. ЛГУ, 1962, стр. 126.

⁴ Л. Т. Тимофеев, Очерки теории и истории русского стиха, ГИХЛ, М., 1958, стр. 229.

не означает, что все поэты покидают силлаботонику и переходят к тонике. Эти ритмические системы сосуществуют. Но, как отмечает Л. И. Тимофеев, «тем не менее несомненно, что на тех или иных этапах развития литературы мы наблюдаем относительное господство определенной системы стихосложения в течение более или менее длительного времени»⁵

Поскольку, как было показано выше, тоника обладает большим коэффициентом гибкости ритма, чем силлабо-тоника, мы можем констатировать, что процесс развития стиха идет в направлении увеличения коэффициента гибкости ритма, что также подтверждает выводы, полученные на основании модели.

Основываясь на рассмотрении модели, мы также утверждали, что необходимость увеличения вероятности воплощения замысла в стихотворную форму диктует более активное (по сравнению с прозой) использование троповых форм, образного значения слова или словесных сочетаний. Сравнительный анализ количества тропов в поэзии и прозе, произведенный автором, подтверждает и этот вывод.

Так, подсчеты показали, что в «Арапе Петра Великого» на 500 строк приходится 13 тропов, или 2,6%, в то время как на 500 строк «Полтавы», написанной годом позднее, приходится 94 тропа, или 19%. Подобное же соотношение наблюдается и при сопоставлении стихов и прозы Н. Тихонова периода 20-х гг. На 1000 слов в рассказе «Вамбери» приходится 16 тропов, или 1,6%, а на 1000 слов стихов — 104 сравнения и метафоры, т. е. 10,4%.

Возможно, более обширный статистический материал и более точные подсчеты внесут корректировку в эти цифры. Однако несомненно, что статистически порядок отношения остается принципиально таковым.

Таким образом, мы можем констатировать, что проверка практикой подтверждает работоспособность модели, а вместе с тем и истинность положенной в ее основу аксиоматики, в частности положения о неполной определенности поэтического замысла.

Одновременно совпадение выводов, сделанных на основании модели, с поэтической практикой позволяет утверждать, что отмеченные выше явления, причины которых до сих пор не нашли удовлетворительного объяснения в теории литературы, — процесс расширения диапазона рифм, переход от силлабо-тоники к тонике, более активное, чем в прозе, использование в поэзии троповых и иных образных форм — закономерны и могут быть объяснены объективной необходимостью увеличения вероятности воплощения поэтического замысла в стихотворную форму

⁵ Л. И. Тимофеев, Очерки теории и истории русского стиха, ГИХЛ, М., 1958, стр. 204.

РУССКАЯ МЕТАФОРА: СИНТЕЗ, СЕМАНТИКА, ТРАНСФОРМАЦИИ

Ю. И. Левин

Эта работа является продолжением статьи «Структура русской метафоры»¹ Рассматриваются только простые метафоры (т. е. одно- и двусловные).

Мы опираемся на понятия, обозначения и классификацию метафор, введенные в упомянутой статье. Для удобства читателя все необходимое для понимания основного текста будет кратко изложено во введении.

0. Введение

0.1. Текст контекст, отмеченность

Текст — произвольная последовательность слов; (*семантическая*) *отмеченность текста* — неопределяемое понятие. *Контекст слова в данном тексте* — тот же текст, где это слово заменено «пустым словом» (многоточием). Просто *контекст* — текст с зафиксированным пустым словом (или, если угодно, упорядоченная пара текстов, разделенная пустым словом) Будем считать, что каждый контекст χ определяет множество $K(\chi)$ слов таких, что подстановка любого из них в χ на место пустого слова превращает χ в отмеченный текст. Слово z называется *неотмеченным* в тексте, если $z \notin K(\chi)$, где χ — контекст слова z в этом тексте; если же $z \in K(\chi)$, то z *отмечено* в тексте.

0.2. Семантические понятия и обозначения

Семы — элементарные смысловые единицы. *Значение* — произвольный набор сем; в частности, *словарное значение* — набор сем, образующих (узусальное) значение соответствующего слова. Семы будем обозначать $\alpha, \beta, \gamma, \dots$, значения — P, Q, R, S, T ; принадлежность семы α (или совокупности сем) значению P обозначим так: $\alpha \in P$; значение (словарное) слова z обозначается $S(z)$.

Будем считать, что каждой семе в каждом значении приписан некоторый *вес*.

¹ В сб.: Уч. зап. ТГУ, вып. 181, Труды по знаковым системам, II, Тарту, 1965.

Два значения, имеющие хотя бы одну общую сему (достаточно большого веса), назовем *связанными* ($P \sim Q$).

Заметим, что семы и несловарные значения не имеют плана выражения и могут быть лишь приблизительно описаны средствами языка; эти описания — названия сем — будем заключать в кавычки.

В числе сем, принадлежащих данному словарному значению, выделим *функциональные* семы, выражающие способность денотата к тем или иным действиям (например, значение слова *стрела* содержит функциональную сему «способность лететь»).

Значения многих прилагательных, обозначающих простые качества, и глаголов, обозначающих простые действия, можно считать состоящими из одной семы.

Совокупность сем, входящих одновременно в значения всех слов из $K(\chi)$ (см. 0.1). обозначим $M(\chi)$. Например, $M(. \text{ па-дает}) =$ «весомое, тяжелое».

Удобно считать, что значение каждого слова представляет собой набор ячеек, часть которых заполнена семами этого значения, а остальные пусты, но каждая из этих пустых ячеек предназначена для определенной семы (или для любой семы из определенного класса, например, класса «цветовых» сем), которая может присоединяться к значению данного слова. Например, в значении слова *мяч* есть ячейка, предназначенная для семы «красное» (или вообще для любой «цветовой» семы). Такие семы, для которых в данном значении приготовлены пустые ячейки (т. е. семы, могущие свободно присоединяться к значению), назовем *факультативными* для этого значения (обозначение: $\alpha \in P$). Соответствующий текст (*красный мяч*) является

отмеченным (присоединение же к значению семы, не являющейся факультативной для него, приводит к неотмеченному тексту: напр., *печальный мяч*)

0.3. Операции над значениями

$P|_{\alpha}$ — акцентировка (увеличение веса) семы α в значении P (предполагается, что $\alpha \in P$);

$P + \alpha$ — присоединение к значению P факультативной для него семы;

$P \oplus \alpha$ — присоединение к значению P семы α , не являющейся для него факультативной (соответствующее словосочетание — неотмеченное);

$P \cup Q$ — основная операция при образовании метафорических значений, смысл которой заключается в следующем: значения P и Q объединяются в нечто целое (это целое можно назвать двухядерным значением), сохраняя при этом относительную самостоятельность; происходит колебание восприятия от P к Q и обратно, причем каждое значение как бы просвечивает сквозь другое; при этом P доминирует над Q .

0.4. Синтаксические обозначения

Синтагма — пара слов, находящихся в отношении непосредственного подчинения (включая предикативную пару).

Обозначения частей речи: n — имя существительное (n_g — генитив), v — глагол, a — имя прилагательное.

Типы синтагм: $A(v, n)$ — предикативная, $C(a, n)$ — атрибутивная, $B(n, n_g)$ — генитивная синтагма.

0.5. Сравнение

Введем символ сравнительной конструкции $L(n, e, n')$ (*вода, прозрачная как хрусталь*) где n — левая часть сравнения (*вода*), n' — правая (*хрусталь*), e — признак сравнения (*прозрачная*); $e = a \vee v \vee \Delta$ (Δ — пустое слово), в случае $e = \Delta$ сравнение называют сокращенным (*вода как хрусталь*)

Сравнение $L(n, e, n')$ назовем *акцентирующим*, если $(\exists \alpha)[\alpha \in S(n) \ \& \ \alpha \in S(n')]$, и *описательным*, если оно не акцентирующее, но $(\exists \alpha)[\alpha \in S(n) \ \& \ \alpha \in S(n')]$, причем в обоих слу-

чаях если $e \neq \Delta$, то $\alpha = S(e)$. Примеры: *слезы льются ливнем* («способность литься» присуща и «ливню» и «слезам», сравнение акцентирующее); *лента, алая как кровь* (свойство «быть алым» всегда присуще «крови» и факультативно присуще «ленте», сравнение описательное)

В дальнейшем метафоры мы будем синтезировать главным образом с помощью сравнений. Два слова, по этому поводу, о синтезе самих сравнений.

В большинстве случаев этот синтез может быть представлен так:

$$E(e, n) \ \& \ E(e, n') \ \rightarrow \ L(n, e, n')$$

где $E = C \vee A$, $e = a \vee v$ (в L e может заменяться на Δ). При этом существенно, чтобы во второй синтагме атрибут или предикат e был постоянным и существенным для субъекта n' т. е. чтобы $S(e) \in S(n')$.

Например: *слезы льются & ливень льет* \rightarrow *слезы льются ливнем (слезы как ливень)*; *лента алая & кровь алая* \rightarrow *лента, алая как кровь*.

Если сравнение сокращенное, то указать признак сравнения иногда бывает затруднительно — сравнение может возникнуть из непосредственного усмотрения общности n и n' , причем эта общность может не сводиться к какому-либо легко называемому признаку (см. даже такой простой пример: *облако, похожее на роуль*, — что можно, правда, свести к *облако имеет форму роуля & роуль имеет форму роуля*, но вряд ли такое сведение осмысленно). В подобных случаях естественно считать сравнение $L(n, e, n')$ (при этом $e = \Delta$) первичным, несинтезируемым (или же полученным непосредственно из отмеченной фразы описательного (а не сравнительного) характера, вроде *облако имеет форму роуля*).

Кроме рассмотренных обычных сравнений, встречаются метафорические сравнения, где $S(e)$ не принадлежит $S(n)$ даже факультативно (*теплятся очи, как свечи*). В этом случае синтагма $A(e, n)$ (или $C(e, n)$) является неотмеченной (*теплятся очи*). Реже можно встретить и другие типы метафорических сравнений (напр., *ее слова, как пальцы, были просты; перстами, легкими как сон.* .), но они нам не понадобятся.

0.6. Метафора

Кратко остановимся на классификации метафор² (не исчерпывая всех видов, отмеченных в «Структуре русской метафоры»).

I тип — метафоры-сравнения: $V_1(n, n_g)$ (*колоннада роши*), $C_1(a, n)$ (*воздушное стекло (=воздух)*).

II тип — метафоры-загадки: N (в траве *брильянты* висли), $C_2(a, n)$ (*пчела за данью полевой* .) $V_2(n, n_g)$ (*ковёр зимы* покрыл холмы)

III тип — метафоры, приписывающие описываемому объекту чужие свойства: $C_3(a, n)$ (*говорливые деревья*). $A_3(v, n)$ (*колокольчик хохочет до слез*)

Метафорические синтагмы являются неотмеченными (как двухсловные тексты) и любой текст, содержащий метафору, также является неотмеченным.

Нам придется пользоваться понятием *словарной метафоры* — так мы будем называть стершиеся метафоры, у которых новые значения компонентов уже вошли в словарь языка (в качестве побочных значений соответствующих слов).

В обозначениях метафорических синтагм стоят индексы (1, 2, 3), указывающие на тип метафоры; если метафора $F_1(x, y)$ является словарной, будем обозначать ее $F_{(1)}(x, y)$ если при обозначении синтагмы нет индекса ($F(x, y)$), это значит, что синтагма отмеченная. Аналогично метафорическое сравнение будем обозначать $L_3(n, e, n')$, а сравнение, основанное на словарной метафоре, — $L_{(3)}(n, e, n')$ (индекс 3 — потому что эти сравнения связаны с метафорами III типа)

0.7 Цель работы

а) для каждого из видов метафоры указать, из каких более простых компонентов она может быть получена (сравнение считается семантически более простым, чем метафора), т. е. указать *трансформацию синтеза*;

б) метафора при буквальном прочтении бессмысленна (соответствующий текст семантически неотмечен); читатель осмысливает ее, прибегая к некоторым семантическим операциям; задача — более или менее адекватно описать механизм этого осмысления;

² Определением каждого из перечисляемых ниже видов метафор может служить соответствующая трансформация синтеза, а также те из трансформаций анализа, которые всегда возможны — см. ниже.

в) дать более дробную классификацию метафор, чем в «Структуре русской метафоры», — на основе формально-семантических критериев;

г) указать связи между метафорами разных видов, чему служит изучение всевозможных трансформаций, которым может быть подвергнута метафора (*трансформации анализа*).

1. I тип метафор

1.1. Метафоры V_1 .

1.1.1. Исходный материал — неметафорическое сравнение $L(p, e, p')$; трансформация синтеза:

$$L(p, e, p') \rightarrow V_1(p', p),$$

где $e = a \vee v \vee \Delta$; p — отмеченный, p' — неотмеченный в тексте член метафорической синтагмы.

Если не считать сравнение исходным, можно представить трансформацию синтеза в виде $E(e, p) \& E(e, p') \rightarrow V_1(p', p)$, где $E = C \vee A$, соответственно $e = a \vee v$.

1.1.2. Осмысление и примеры.

Пусть $Q = S(p)$, $P = S(p')$. R — значение метафорической синтагмы как целого (результат осмысления).

1.1.2.1. Случай, когда $(\exists \alpha) (\alpha \in P \& \alpha \in Q)$ т. е. исходное сравнение — акцентирующее ($\alpha = S(e)$, если $e \neq \Delta$). Тогда

$$R = (Q|_{\alpha} + \beta) \cup P^3,$$

где $\beta \in P$, $\beta \in Q$ (такое β может и отсутствовать)

Примеры: *сыроежки, круглые как пятаки* } \rightarrow *пятаки*
(или: *сыроежки круглые & пятаки круглые*) } *сыроежек*

слезы льются ливнем } \rightarrow *ливень слёз*
(или: *слезы льются & ливень льет*) }

вода прозрачная (а) и зеленая (β), как изумруд \rightarrow *изумруд воды*.

З а м е ч а н и е. Рассматриваемый случай кажется полностью симметричным относительно p и p' , однако это не совсем так. Именно, $L(p, e, p') \rightarrow V_1(p', p)$ (a не $V_1(p, p')$), если $\alpha (= S(e))$ входит в $P (= S(p'))$ с бóльшим весом, чем в $Q (= S(p))$. Например, *пятаки сыроежек*, но не **сыроежки пятаков*, ибо «округлость» весомее в «пятаке», чем в «сыроежке». В случае же при-

³ Разумеется, можно было не вводить семантических обозначений, обойтись без подобных формул и описывать семантику метафор в терминах обычного языка — ничего нового, по сравнению с обычным словесным описанием, такие формулы не вносят. И если мы все же пользуемся ими, то потому, что они имеют перед словесным описанием ряд частных преимуществ. Именно, 1) они коротки, 2) они позволяют избежать описания одного и того же факта разными способами, 3) использование подобных обозначений облегчает выявление элементарных семантических операций, участвующих в осмыслении метафоры.

близительно равного веса α в P и Q возможны оба варианта, например, *ливень слез* и *слезы ливня*.

1.1.2.2. Случай, когда $(\exists \alpha) (\alpha \in P \ \& \ \alpha \in Q)$
& $(\exists \beta) (\beta \in P \ \& \ \beta \in Q)$. т. е. исходное сравнение — описательное.

$$R = (Q + \beta) \cup P$$

Примеры: *рука, холодная как лед*
(или: *рука холодная & лед холодный*) } \rightarrow *лед руки*;
деревья, ажурные как кружево \rightarrow *кружево деревьев*;
мир мрачен, как темница \rightarrow *темница мира*.

З а м е ч а н и е. Встречаются случаи, когда и α и β отсутствуют, но имеется сема $\gamma \in P \ Q$ (обычно это функциональная сема). Например: *деревья шумят и полощутся под ветром, как паруса* \rightarrow *паруса деревьев*; *ливень гремит (по крыше) словно что-то дрожащие лапы* \rightarrow *дрожащие лапы ливня*.

1.1.2.3. Случай, когда в основе лежит словарно-метафорическое сравнение $L_{(3)}(n, e, n')$ (иначе — когда синтагма $\bar{E}(e, n)$ заменена на $E_{(3)}(e, n)$).

$$R = (Q \oplus \delta) \cup P,$$

где $\delta = S(e)$. причем обязательно $\delta \in P$ (и обычно является в P функциональной)

Примеры: *мысль летит, как стрела* } \rightarrow *стрела мысли*;
(или: *мысль летит & стрела летит*) }
любовь связывает как нить \rightarrow *нити любви*;
ревность жжет, как уголь \rightarrow *угли ревности*;
поцелуй, горький, как трава \rightarrow *трава поцелуя*.

З а м е ч а н и я. 1. Возможны смешанные случаи, например:
очи сверкают, как огонь } \rightarrow *огонь очей*.
очи жгут, как огонь

2. Как правило, отмеченный член (n) в 1.1.2.1 и в 1.1.2.2 — название конкретного предмета, а в 1.1.2.3 — название абстрактного понятия или внутреннего состояния.

1.1.3. Трансформации анализа.

Здесь мы исходим из того, что нам уже задана метафора. Рассматриваются ее трансформации (в метафоры другого или того же типа, в сравнения, в отмеченное в тексте слово).

1. Трансформация, обратная трансформации синтеза (в сравнение):

$$V_1(n' \ n) \rightarrow L(n, e, n').$$

Трансформация в $L(n, \Delta, n')$ возможна всегда. Процедура трансформации в несокращенное сравнение ($s \ e \neq \Delta$) сводится к нахождению слова (v или a), сочетающегося и с n , и с n'

причем его сочетание с *n* должно быть обычным сочетанием. Напр.: *колоннада рощи* — искомое слово, например, *стройная (стройная колоннада — обычное сочетание)*; *стрела мысли* — искомое слово *летит (стрела летит — обычное сочетание)*, или же — *острая*. Иногда подобрать слово трудно, если не невозможно: *латынь ливня, паутина мрака*.

2. Трансформация в метафору-загадку (вида *N*)

$$V_1(n' n) \rightarrow n'$$

Всегда возможна, но может приводить к нерасшифровываемой *N*.

3. Элиминирующая метафору трансформация:

$$V_1(n', n) \rightarrow n.$$

Всегда возможна; напр., *колоннада рощи* \rightarrow *роща*.

4. $V_1(n', n) \rightarrow C_1(a, n')$, где $n \rightarrow a$.

Необходимым условием возможности такой трансформации служит трансформируемость $n \rightarrow a$ (поэтому, напр., *колоннада рощи* ($n = \text{роща}$) не трансформируема). Достаточным (или почти всегда достаточным) является условие, чтобы *a* имело значение и сферу употребления, практически совпадающие со значением и сферой употребления *n*. Поэтому, например, возможно *зеркало реки* \rightarrow *речное зеркало*, и невозможно *соль обид* \rightarrow **обидная соль* (ибо *обидный* значит «причиняющий обиду», а не вообще «относящийся к обиде») или *лед руки* \rightarrow **ручной лед*.

5. $V_1(n' n) \rightarrow V_1(n, n')$

Строго говоря, это не трансформация, ибо она изменяет денотат метафоры. Это преобразование возможно в случае полной симметрии (рассмотренном в замечании п. 1.1.2.1), а также в тех случаях, когда наряду с таким β , что $\beta \in P \underset{f}{\subseteq} Q$, существует β' такое, что $\beta' \in Q, \underset{f}{\subseteq} P$.

рука холодная ($\underset{f}{\in}$) & *лед холодный* ($\underset{f}{\in}$) \rightarrow *лед руки*;

рука касается ($\underset{f}{\in}$) & *лед касается* ($\underset{f}{\in}$) \rightarrow *рука льда*.

Замечание. Родительный падеж *n* в метафоре $V_1(n', n)$, насколько нам известно, не описан в литературе. Можно назвать его родительным сопоставительным. Исчерпывающее определение этой разновидности генитива задается трансформациями 1 и 3: *колоннада рощи* \rightarrow *роща, подобная колоннаде* и *колоннада рощи* \rightarrow *роща*.

1.2. Метафоры C_1

Эти метафоры не требуют особого рассмотрения, так как

всегда возможна трансформация $C_1(a, p) \rightarrow V_1(p, p')$, где $a \rightarrow p$. Тем самым синтез, семантика и трансформации этих метафор сводятся к случаю V_1 (в частности, синтез сводится к получению V_1 и ее трансформации в C_1 , если эта трансформация возможна — см. 1.1.3, случай 4).

Примеры: *воздух прозрачен, как стекло* \rightarrow *стекло воздуха* \rightarrow *воздушное стекло* (= воздух);

пиво желтое и горькое, как желчь \rightarrow *желчь пива* \rightarrow *пивная желчь* (= пиво);

слова, ненужные как сор \rightarrow *сор слов* \rightarrow *словесный сор* (= слова)

2. II тип метафор

2.1. Метафоры N

2.1.1. Исходный материал — сравнение $L(p, e, p')$, причем, как правило, акцентирующее (ибо иначе крайне затруднено нахождение отгадки).

Трансформация синтеза:

$$L(p, e, p') \rightarrow p'$$

где $e = a \vee v \vee \Delta$.

2.1.2. Отгадывание и осмысление.

В отличие, например, от метафор V_1 , где если и есть загадка, то она дана вместе с отгадкой [*колоннада* (загадка) *рощи* (отгадка)], метафора типа N требует для своего осмысления прежде всего нахождения отгадки, т. е. отыскания слова p (или хотя бы значения отгадки Q — без точного словесного одеяния) по данному p (неотмеченному в тексте) и контексту.

Процедура отгадывания: рассматривается контекст χ слова p' ; из множества слов $K(\chi)$ выбирается то (те) значение которого теснее всего связано с $S(p')$

Осмысление: $R = (Q|_{\alpha} \dagger \beta) \cup P$ (буквы имеют те же значения, что в 1.1)

2.1.3. Примеры: *росинки сверкают, как брильянты* \rightarrow *брильянты* («в траве *брильянты* *висли*»); *бульжники звучат (под ударами копыт), как клавиши рояля (под пальцами пианиста)* \rightarrow *клавиши* («били копыта по *клавишам* *мерзлым*»); *юность, подобная весне* \rightarrow *весна* («*весны* *моей* *златые* *дни*»); *женщина, прекрасная как роза* \rightarrow *роза* («*розу* *кутают* *в* *меха*»); *пух тополей, похожий на ватин* \rightarrow *ватин* («*пушистый* *ватин* *тополей*»)

З а м е ч а н и е. Случай метонимии исключен из рассмотрения (метонимия тоже может рассматриваться как загадка, но иной семантической структуры: она не связана со сравнением)

2.1.4. Особый случай: p' входит (не в генитиве) в синтагму V с родительным субъекта (*ржанье бурь*, *шопот лесов*, *пляска пилы*, *говорок кровель*, *взгляд ночи*). или с родительным целого (*театров широкие зевы*, *голова пальмы*, *белая накидка черему-*

хи), или с родительным, обозначающим предметы, образующие совокупность (*хоровод деревьев, кузнечиков хор, охапка молний*). Эти метафоры представляют собой гибрид II и III типов. Здесь переосмыслению подвергается не только метафорическое слово, но и отмеченный член синтагмы. Именно, $S(n)$ преобразуется в $S(n) \oplus M(n')$. Например, в синтагме *ржанье бурь* отмеченный член *буря* осмысливается как [*«буря»* \oplus «*нечто, присущее лошадям*»].

Если n стоит в родительном субъекта, а n' — отглагольное существительное, то метафорическая синтагма допускает трансформацию:

$$B(n', n) \rightarrow A_3(v, n), \quad \text{где } n' \rightarrow v$$

(*шопот лесов* \rightarrow *леса шепчут*) Синтез же такой метафоры естественно представить как трансформацию, обратную указанной.

2.1.5. Для многих метафор формы B характерна двусмысленность, связанная с грамматической многозначностью родительного падежа. Например, метафора *стекло стрекоз* может быть понята и как *стрекозы, подобные стеклу* (B_1), и как *крылья стрекоз* (*стекло* — метафора N , входящая в синтагму B) — в зависимости от того, рассматривать ли родительный падеж *стрекоз* как родительный сопоставительный или как родительный целого. Синтез этой метафоры в первом случае будет таким:

стрекозы, прозрачные как стекло \rightarrow *стекло стрекоз*,
а во втором:

крылья, прозрачные как стекло \rightarrow *стекло*.

Аналогичная двусмысленность — в метафорах *шатер клена* (= *клен, подобный шатру* \vee *крона клена*), *спокойно дышат моря груди* (= *дышит море* \vee *дышат волны моря*), *прозрачнее окна хрусталь* (= *окно* \vee *оконное стекло*) и т. д.

Подобная двусмысленность — фактор, благоприятный для метафоричности: углубляется характерная для метафоры многоплановость. Возможно, эта благоприятная для метафоричности многозначность родительного падежа является одной из причин частого употребления генитивных метафорических конструкций в русской поэзии.

2.2. Метафоры C_2

Строго говоря, C_2 — не особый вид метафоры, а частный случай метафор N , когда неотмеченное слово входит в синтагму C («Я был на улице. Свистел *осенний шелк*»). Однако поскольку такие метафорические синтагмы обычно воспринимаются как целое, рассмотрим этот случай отдельно.

2.2.1. Трансформация синтеза может быть представлена так:

$$L(n, e, n') \& C(a, n) \rightarrow C_2(a, n')$$

где $C(a, n)$ образует обычное сочетание; $e = a \vee v \vee \Delta$. Смысл трансформации — в перенесении атрибута с одного члена сравнения на другой.

Примеры: *небо подобно лагуне & небо лунное* \rightarrow *лунная лагуна* (*лунное небо* — обычное сочетание);

деньги бесполезны, как мусор & медные деньги \rightarrow *медный мусор*;

ячейка сот подобна келье & восковая ячейка \rightarrow *восковая келья*.

В некоторых случаях удобнее представлять трансформацию синтеза в виде:

$$L(n, e, n') \& a \rightarrow C_2(a, n'),$$

где a таково, что $S(a) \in S(n)$; например:

снег покрывает землю, как ковер & зимний \rightarrow *зимний ковер* ($S(\text{зимний}) \in S(\text{снег})$);

поезд метро ползет, как змей & подземный \rightarrow *подземный змей* (*подземный* — атрибут метро).

2.2.2. Процедура отгадывания — та же, что для N , но облегчается наличием a (ищется такое n , чтобы, сверх всего прочего, $S(a) \in S(n)$, или чтобы сочетание $C(a, n)$ было обычным). Благодаря большей легкости отгадывания исходное сравнение не обязано быть акцентирующим, а может быть описательным (как в метафорах *медный мусор* или *осенний шелк*)

Осмысление: $R = (Q|_{\alpha} + S(a) + \beta) \cup P$

2.2.3. Трансформации анализа.

1. В метафору вида N :

$$C_2(a, n') \rightarrow n'$$

Всегда возможна, но может получиться почти неразгадываемая метафора.

2.

$$C_2(a, n') \rightarrow B_2(n', n), \quad \text{где } a \rightarrow n.$$

Например: *зимний ковер* \rightarrow *ковер зимы*, *лунная лагуна* \rightarrow *лагуна луны*. Трансформация не всегда возможна: *восковая келья* \rightarrow **келья воска*.

2.3. Метафоры B_2

Эти метафоры (*ковер зимы*, *утро года*) несущественно отличаются от C_2 и довольно редки, поэтому отдельно рассматривать мы их не будем.

2.4. Метафоры B_1 и B_2 с одной стороны, и C_1 и C_2 с другой — близки синтаксически; метафоры B_1 и C_1 с одной стороны, и B_2 и C_2 с другой — близки семантически. Рассмотрим пример: *ковер снега* (B_1), *снежный ковер* (C_1), *ковер зимы* (B_2), *зимний ковер* (C_2). Все эти метафоры могут рассматриваться как загадки и имеют общую отгадку — *снег*. Однако в B_1 и C_1 доминирует принцип сравнения — обе они трансформируемы в *снег*, *подобный ковру* (отгадка дана в явном виде); что же касается B_2 и C_2 , то это загадки в чистом виде, причем

ядро загадки — слово *ковер*, а *зимний* (или *зимы*) служит пояснением для облегчения отгадки.

3. III тип метафор

3.1. Метафоры C_3 (метафоры-эпитеты)

Достаточно условно можно выделить три группы таких метафор. Границы между этими группами весьма нечетки.

3.1.1. Метафоры словарные и близкие к словарным (основанные на достаточно устойчиво приобретенном «переносном» значении). Например: *холодный поцелуй*, *сладкий шопот горькая страсть*, *ядовитый взгляд*, *золотые дни*, *свинцовые мысли*. Вопрос о синтезе таких метафор не возникает — эпитет просто берется из «словаря», где одно из значений слова *холодный* — «равнодушный», одно из значений слова *сладкий* — «нежный» и т. д. Вопрос о механизме возникновения таких «переносных» значений достаточно хорошо освещен в литературе по семасиологии и не относится к теме этой статьи.

3.1.2. Метафоры с прилагательным-загадкой.

Примеры: *говорливые деревья*, *наглый свет*, *свирепая зелень*, *бледный город*, *сонная река*, *дремлющий клен*, *пугливые руки*, *затравленное фортепьяно*, *незастекленный небосклон*.

Прилагательное а можно рассматривать как загадку. Значение отгадки Т ищется так ($S(a) = P$ $S(n) = Q$):

1) сочетание значений Т Q (или сочетание соответствующих слов) семантически отмечено;

2) $T \sim P$

Из всех таких Т ищется наиболее тесно связанное с Р

Осмысление: $R_a = TU P$ $R_n = Q U M(a)$

Тот же семантический механизм действует и в тех метафорах из 3.1.1, в которых метафоричность не снята полностью.

Чаще всего в рассматриваемых метафорах на неодушевленное n переносятся те или иные свойства одушевленных существ (выражаемые набором сем M(a)).

Синтез этих метафор нелегко описать достаточно хорошо. Дело в том, что, в отличие от метафор I и II типа, синтез которых — во всяком случае если брать за исходный материал сравнение, как мы это делали — мог быть осуществлен на словесном уровне, в рассматриваемых метафорах отгадка, т. е. «истинное» значение эпитета, обычно не допускает адекватного словесного выражения.

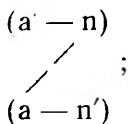
В случае, когда «истинное» значение эпитета а такое выражение а' допускает, мы можем предложить следующий механизм синтеза:

$$C(a', n) \& L(n, e, n') \& C(a, n') \rightarrow C_3(a, n).$$

причем значения а и а' должны быть достаточно близкими (во всяком случае, $S(a) \sim S(a')$); чаще всего $e = \Delta$.

Пример: *шумящие деревья* & *деревья подобны людям* & *говорливые люди* → *говорливые деревья*.

Более наглядно этот синтез можно представить так:



Между парами $a'n$ (*шумящие деревья*) и $a'n'$ (*говорливые люди*) предполагается некое сходство (n похоже на n' , a' — на a , в целом $a'n$ — на $a'n'$)

Заметим, что даже для таких простых и понятных метафор, как *затравленное фортепьяно* или *пугливые руки*, найти a' очень трудно (приходится заменять его неуклюжим и многословным описанием) и синтез этих метафор (механизм которого можно представлять себе аналогичным описанному) может быть осуществлен лишь на уровне сем и значений (но не слов).

3.1.3. «Субъективные» метафоры.

Примеры: *туманный вопль*, *торжественная боль*, *изумленный воздух*, *взбалмошная луна*, *больной рассвет*, *звенящий луч*.

Это — «беззаконные» метафоры, семантика которых определяется обычно лишь достаточно широким контекстом (в пределе — контекстом всего творчества данного автора или даже всей поэзии данной эпохи)

Трудности описания синтеза, о которых говорилось выше, для этих метафор еще многократно возрастают. Ни о какой достаточно адекватной формализации синтеза (a равно и семантики) этих метафор не может быть и речи (по крайней мере, на современном уровне развития семасиологии)

3.2. Метафоры A_3

Эти метафоры разбиваются на такие же три группы, что и S_3 , и о каждой из них можно сказать примерно то же, что говорилось в 3.1. Поэтому ограничимся примерами:

1) словарные и близкие к ним метафоры: *потухли очи*, *мечты кипят*, *я загорался и гас*;

2) метафоры с глаголом-загадкой: *толпится листва*, *автомобиль пропел в рожок*, *колченого хромал телеграф*, *колокольчик хохочет до слез*, *сад обнажил свое чело*, *зашептались тревожно шелка*, *спит земля*, *пошла в наступленье свирепая зелень*, *вечер черные брови насопил*, *портпледы разложит туман*;

3) «субъективные» метафоры: *тополь удивлен*, *даль пугается*, *дом упасть боится*, *лес хандрит*, *олеандры разморило*, *рояль дрожащий пену с губ оближет*.

4. Метафорические конструкции

Мы рассмотрим лишь простейшие из метафорических конструкций, и только немногие их виды — те, которые наиболее интересны с точки зрения их трансформируемости.

4.1. Назовем *простой распространенной метафорой* I рода (ПРМ I) выражение, полученное подстановкой отмеченной синтагмы на место отмеченного члена метафорической синтагмы; если же отмеченная синтагма подставлена на место неотмеченного члена, то будем говорить о ПРМ II.

Условимся в символической записи метафорических синтагм ставить символ неотмеченного члена на месте первого аргумента. Тогда ПРМ I будет иметь вид $F_{\alpha}(x, G(u, v))$, а ПРМ II — $F_{\alpha}(G(u, v), y)$

Выражение вида $F_{\alpha}(x, G_{\beta}(u, v))$ назовем *элементарной метафорической конструкцией* I рода (ЭМК I), а выражение $F_{\alpha}(G_{\beta}(u, v), y)$ — ЭМК II. Таким образом, ЭМК — это результат подстановки метафорической синтагмы в метафорическую синтагму. (О других типах метафорических конструкций см. «Структуру русской метафоры».)

Пусть в ЭМК $F_{\alpha}(x, G_{\beta}(u, v))$ одна из пар (x, u) или (x, v) образует отмеченную синтагму. Тогда эта ЭМК называется *замкнутой*. Например, *расплеснулась улицы река*: $A_3(v, B_1(p' p))$, причем (v, p') — *расплеснулась река* — отмеченная синтагма. Аналогично определяется замкнутость для ЭМК II.

Если ЭМК не является замкнутой, но некоторое грамматическое преобразование (например, изменение падежа или рода, или переход к другой части речи) одного из членов превращает (x, u) или (x, v) в отмеченную синтагму, то такая ЭМК называется *полузамкнутой*. Например, *смуглый бархат плеч*: $B_1(C_3(a, p'), p)$, причем *смуглые плечи* — отмеченная синтагма. Остальные — не замкнутые и не полузамкнутые ЭМК — назовем незамкнутыми.

4.2. ЭМК и ПРМ вида В(С)

При подстановке в метафорическую синтагму $B_1(p', p)$ синтагмы С (отмеченной или метафорической) на место p или p' возможны 4 случая:

- 1) сочетания a с p' и p — отмеченные;
- 2) сочетание a с p' отмечено, а с p — нет;
- 3) сочетание a с p отмечено, а с p' — нет;
- 4) сочетания a с p' и p — неотмеченные.

Схематически это можно изобразить так:



(сплошной чертой обозначена отмеченность сочетания, пунктирной — неотмеченность).

В соответствии с этим выделяются 4 вида взаимно трансформируемых пар метафорических конструкций:

$$1) \quad V_1(C(a, n'), n) \leftrightarrow V_1(n', C(a, n))$$

(ПРМ II \leftrightarrow ПРМ I)

красный костер рябины \leftrightarrow костер рябины красной

$$2) \quad V_1(C(a, n'), n) \leftrightarrow V_1(n', C_3(a, n))$$

(ПРМ II \leftrightarrow ЭМК I (полузамкнутая))

отверстый кладезь тоски \leftrightarrow кладезь тоски отверстой

$$3) \quad V_1(C_3(a, n'), n) \leftrightarrow V_1(n', C(a, n))$$

(ЭМК II (полузамкнутая) \leftrightarrow ПРМ I)

рыб чешуйчатые мечи \leftrightarrow мечи чешуйчатых рыб

$$4) \quad V_1(C_3(a, n'), n) \leftrightarrow V_1(n', C_3(a, n))$$

(ЭМК II (незамкнутая) \leftrightarrow ЭМК I (незамкнутая))

черное солнце страсти \leftrightarrow солнце черной страсти.

Заметим, что трансформацию 2, читаемую слева направо, и трансформацию 3, читаемую справа налево, можно рассматривать как трансформации синтеза соответствующих ЭМК.

4.2.1. Сказанное о подстановках синтагмы С в V_1 , относится и к подстановкам С в синтагмы формы В, рассмотренные в 2.1.4:

тихий шопот лесов \leftrightarrow шопот тихих лесов

ласковый шопот лесов \leftrightarrow шопот ласковых лесов

зеленый шопот лесов \leftrightarrow шопот зеленых лесов и т. д.

Но на эти трансформации наложены большие семантические ограничения, чем в случае с метафорами V_1 (например, невозможно: *сладкий шопот лесов \rightarrow *шопот сладких лесов*). Объясняется это тем, что в V_1 имеет место нечто вроде равенства $n = n'$ (*небосвод = хрусталь, рыба = меч*), и потому атрибут одного члена легко переносится на другой, тогда как в метафорах типа *шопот лесов* или *голова пальмы* такого «равенства» нет.

4.3. Из других трансформаций метафорических конструкций отметим следующие:

- 5) $A_3(D(v, ad), n)^4 \leftrightarrow A_3(v, C_3(a, n))$, где $ad \leftrightarrow a$
(ПРМ II \leftrightarrow ЭМК I (полузамкнутая))

робко смотрит месяц \leftrightarrow смотрит робкий месяц
колченого хромал телеграф \leftrightarrow колченогий хромал телеграф

- 6) $A_3(v, B_1(n, n)) \leftrightarrow L(n, v, n')$
(ЭМК I (замкнутая) \leftrightarrow сравнение)

расплеснулась улицы река \leftrightarrow расплеснулась улица рекой.

4.4. В ПРМ I нет — по сравнению с простой метафорой — развития метафоричности; отмеченное слово просто уточняется (*костер рябины красной*). Поэтому особенно интересна трансформация 3 (см. 4.1.). читаемая справа налево (*бархат смуглых плеч \rightarrow смуглый бархат плеч*): изменение подчиненности эпитета превращает его из уточняющего в остро метафорический.

ПРМ II — по сравнению с простой метафорой — дает углубление и развитие метафорического образа (ср. *кости берез* и *берез изглоданные кости*); употребление ПРМ II часто связано с восстановлением утраченной — частично или полностью — метафоричности (ср. *сад обнажился* и *сад обнажил свое чело*). Трансформация 2 (слева направо) в ЭМК не так резко меняет семантику метафоры как вышеупомянутая трансформация ПРМ I \leftrightarrow ЭМК.

Об ЭМК можно сказать то же, что о ПРМ II. Отличие в том, что в ПРМ одна метафора, а в ЭМК — две (*легкая пляска пилы* — ПРМ — содержит одну метафору; *плечи сонных скал* — ЭМК — содержит две метафоры: *плечи скал* и *сонные скалы*). ЭМК — по сравнению с простой метафорой — порождает значительно более многозначный, многосмысленный метафорический образ. *Смеющийся хрусталь небосвода* — это и *небосвод*, и *хрусталь*, и *хрусталь небосвода*, и *смеющийся небосвод*, и *смеющийся хрусталь*. Полузамкнутость упрощает ЭМК, приближая ее к ПРМ. Ср. *молчаливый пожар очей* (незамкнутая ЭМК) — *черный пожар очей* (полузамкнутая ЭМК) — *неугасимый пожар очей* (ПРМ). Благодаря полузамкнутости две наложенные друг на друга метафоры как бы свертываются в одну: *рыб чешуйчатые мечи* (ЭМК) — это довольно близко к *рыб чешуйчатых мечи*, а *кладезь тоски отверстой* (ЭМК) — почти то же, что *кладезь тоски отверстой* (ПРМ).

Заметим, что в случае полузамкнутых ЭМК иногда возможно двойное чтение: (*яркий снап*) *огня* — *яркий (снап* *огня)*; второй вариант — простая метафора, снабженная (как целое) при-

⁴ ad — наречие, D — наречная синтагма.

лагательным. В еще большей степени эта двойственность проявляется в замкнутых ЭМК; например, в ЭМК *потух (огонь очей)* замкнутость, т. е. отмеченность синтагмы *потух огонь*, заставляет читать метафору примерно как *(потух огонь) очей*, т. е. как диктуется семантическими связями — и вопреки синтаксису; в результате опять-таки две метафоры (*потухли очи* и *огонь очей*) свертываются в одну *потух огонь* (как отмеченное целое) — *очей*.

В итоге можно сказать, что замкнутость (полузамкнутость), ограничивая богатство метафорического образа, делает зато метафору более собранной, концентрированной, наконец более «понятной».

«ИСТОЧНИК» БАТЮШКОВА В СВЯЗИ С «LE TORRENT» ПАРНИ

(1. К проблеме перевода. 2. Анализ структуры)

В. Н. Топоров

В истории русской поэзии Батюшковым было сказано новое и необходимое по своей важности слово. Оно, правда, растворилось в поэтических достижениях последующей, пушкинской эпохи, став ее существенной частью; о нем забывали каждый раз, когда наступало поэтическое безвременье. Но оно продолжало жить, обнаруживая себя в лучшие времена (ср.: О. Мандельштам и некоторые другие поэты, преимущественно петербургские, того же времени). К сожалению, поэзия Батюшкова до сих пор не стала предметом обстоятельного исследования и не получила должной оценки, независимой от взглядов Пушкина, Белинского и других по необходимости пристрастных критиков¹.

¹ В еще большей степени не оцененным остался М. Н. Муравьев (1757—1807), связь с которым живо ощущал сам Батюшков. Об отношении к М. Н. Муравьеву, помимо многочисленных упоминаний о нем в сочинениях Батюшкова (прежде всего в письмах), см.: Письмо к И. М. Муравьеву-Апостолу о сочинениях М. Н. Муравьева (1814 г.), — Сочинения К. Н. Батюшкова, т. II, СПб., 1885, стр. 73—91 (о поэтическом наследии Муравьева см. стр. 88—91); ср. также рассказ Батюшкова о первом его опыте перевода Парни («Le ciel qui voulait mon bonheur...») и об отношении к нему М. Н. Муравьева (см. письмо к Н. И. Гнедичу, декабрь 1809 г. — т. III, стр. 64—65) и др. Наконец, об отношении Батюшкова к текстам М. Н. Муравьева см.: В. Д. Левин, Карамзин, Батюшков, Жуковский — редакторы сочинений М. Н. Муравьева, сб.: Проблемы современной филологии, М., 1965, стр. 182—191. — Ср. также: А. Н. Бруханский, М. Н. Муравьев и «легкое стихотворство», в сб.: XVIII век, IV. М.—Л., 1959, стр. 157—171; Л. И. Кулакова, Поэзия М. Н. Муравьева, в кн.: М. Н. Муравьев, Стихотворения, Л., 1967; История русской поэзии. Т. 1. Л., 1968, стр. 167 и след.

Из заимствований или явных перекличек у Батюшкова с М. Н. Муравьевым, помимо хрестоматийного *И амуры на часах* («Ложный страх», у Муравьева «Богине Невы»), ср. также такие глубокие структурные параллели, как «Послание к А. И. Тургеневу» и «К Феоне» (как частность, ср. соответственно: *Где добрая Элиза при Где я, последя Елизе*), «Источник» и «Неизвестность жизни» (см. ниже), употребление глагола *касаться* у обоих поэтов, такие «батюшковские» стихи Муравьева, как *Медлительней текут мгновенья бытия*. «Ночь» (при пушкинском *Медлительней влекутся дни*

Предлагаемый ниже разбор — попытка показа на частном, но достаточно характерном примере некоторых существенных особенностей батюшковской поэтики — от уровня общих идей до деталей их поэтического воплощения. Для анализа взято стихотворение Батюшкова «Источник»², являющееся переводом³ прозаической идиллии Парни «Le torrent. Idylle per-

moi... «Желание»); ср.: Г. А. Гуковский, У истоков русского сентиментализма, в кн.: Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века, Л., 1938, стр. 252 и след. (особенно стр. 283). Из совпадений с Муравьевым у Пушкина наиболее очевидны: *И, оперишися на гранит, | Стоял задумчиво Евгений, | Как описал себя пилит* (ср.: *Зрит восторженный пилит, | Что проводит ночь бессонну, | Оперишися на гранит*); *И бездны мрачной на краю* (при *Отверстой пропасти мы ходим на краю*); *Летя в пыли на почтовых* (при *Как вихрь, летя на почтовых*); *Нет, весь я не умру...* (при *Или я весь умру?*); *А мне, Онегин, пышность эта, | Постылой жизни мишура, | Мои успехи в вихре света, | Весь згот блеск, и шум, и чад* (при *И света шумного весь блеск и пустота!*) и др.; ср. также более завуалированные схождения типа *И твоё воспоминанье* (при *И, затем воспомяна*); *Навстречу северной Авроры* (при *От восхода утренней Авроры*) или даже, по-пушкински звучащее: *К тебе я обращаю взоры, | Сестра, предмет моих стихов, | Предмет нежнейшего союза, | Природы драгоценный дар!* «К Феоне» (ср.: *Залог достойнее тебя, | Достойнее души прекрасной...и под.*). Не меньше реминисценций (вольных или невольных) из Муравьева у раннего Державина. Подробнее о вкладе М. Н. Муравьева в историю русской поэзии см. в другой работе автора.

² «Источник» был послан Батюшковым в письме к В. А. Жуковскому (от 26 июля 1810 г.), см.: Сочинения К. Н. Батюшкова, под ред. Л. Н. Майкова, т. III, СПб., 1886, стр. 99 (в письме Батюшков указывал, что в стихотворении «надобно кой-что поправить»). Первые публикации — «Вестник Европы», 1810, ч. LIII, № 17 (сентябрь), стр. 55—56 (с сохранением французского подзаголовка — «Персидская идиллия»); Собрание русских стихотворений, ч. V, 1811, стр. 246—247 («Персианская идиллия»); Собрание образцовых русских сочинений и переводов в стихах, 1-ое изд., ч. IV, 1816, стр. 236—237; Карманная библиотека Аонид, собранная из лучших писателей нашего времени Иваном Георгиевским, СПб., 1821, стр. 153; текст анализируемый в этой статье, совпадает с напечатанным в: *Опыты в стихах и прозе Константина Батюшкова*, СПб., 1817, стр. 81—83, и в последний раз воспроизведенным в кн.: К. Н. Батюшков, Полное собрание стихотворений, М.—Л., 1964 (пор ред. Н. В. Фридмана). Рукописные списки — в сборнике Афанасьева, Блудовской тетради, сборнике Ефремова и Тургеневской тетради. Варианты см. в кн.: К. Н. Батюшков, Сочинения, М., 1934 (под ред. Д. Д. Благого). Есть сведения, что «Источник, персидская идиллия» был переведен еще раз В. И. Туманским и представлен им в 1819 г. в «Санкт-Петербургское Общество Любителей Словесности, Наук и Художеств» (см. рукопись «Журнала» Общества за 1819 г., хранившуюся, по старым свидетельствам, в Библиотеке СПб. Университета).

³ Для русской поэтической практики начала XIX века было характерно различие перевода и подражания; ср. у Батюшкова — «Ложный страх. Подражание Парни» или указание при некоторых переводах — «Из Парни» (ср. «Привидение», «Мшнение»; в: Сочинения, т. I, стр. 115 при названии «Источник» есть указание /из Парни/). Ср. письмо к В. А. Жуковскому, упомянутое выше: «Да еще voilà des petits vers, то есть, подражанье (Вяземский улыбнется), подражанье Парни Le torrent...». Несмотря на это замечание Батюшкова, «Источник», по нормам того времени, вполне отвечал требованиям, предъявлявшимся к переводам.

sanne» (из «Opuscules») ⁴ Выбор именно этого стихотворения не случаен. Его можно считать характерным в силу того, что оно среднее в ряде отношений. «Источник» написан в 1810 г., т. е. приблизительно в середине творческого пути Батюшкова, когда годы ученичества и первых проб были позади, а лучшие достижения — впереди. В стихотворении уже нет следов неопытности и еще нет тех поэтических откровений, которые так трудно поддаются анализу. Свободный от этих двух крайностей, «Источник» представляет собой поэтический текст, в котором точнее и полнее, чем в ранних или поздних произведениях Батюшкова, проявляются тенденции и направления, его принципы и приёмы, не возмущаемые еще в сильной степени индивидуальностью автора ⁵. До обращения к «Источнику» Батюшков уже перевел из Парни «Que le bonheur arrive lentement .» («Элегия» — 1805 г.) «Le revenant» («Привидение» — 1810 г.), «La frayeur» («Ложный страх» — 1810 г.) и, может быть, начало первой песни из «Isnel et Asléga» («Скальд») ⁶. После «Источника» были напечатаны переводы из Парни «Il est doux de se coucher durant la chaleur .» («Мадагаскарская песня» — 1811 г.), отрывок из третьей песни из «Isnel et Asléga» («Сон воинов» — 1811 г.); «Toi, qu'importune ma présence .» («Мщение» — 1816 г.), а также вышло в «Опытах» стихотворение «Вакханка» по мотивам «Déguisements de Vénus» (IX) Парни. Следовательно, переводя «Источник», Батюшков был уже достаточно искушен в переложениях Парни на русский язык (удачнейший из этих опытов до «Источника», — несомненно, «Ложный страх» ⁷), хотя и не достиг еще той выразительности и естественности, которые характеризуют «Мадагаскарскую песню» и особенно «Вакханку» ⁸ и лучшие строки «Мщения» (в целом отрицательно оцененного Пушкиным) Выбор «Источника» оправдан еще в одном отношении — это перевод из Парни, поэта, оказавшего исключительное влияние

⁴ Скорее всего Батюшков мог пользоваться изданием: E. Rainguet, *Œuvres*, t. 2, Paris, 1808, pp. 134—135.

⁵ Можно сказать, что в начале 10-х гг. Батюшков мог написать много таких стихотворений, как «Источник», поскольку правила порождения такого рода были вполне осознаны им и до известной степени шаблонизированы.

⁶ Ср. подробнее: Н. В. Фридман, Новые тексты К. Н. Батюшкова, Изв. АН СССР Отделение литературы и языка, 1955, т. 14, вып. 4, стр. 364—365.

⁷ Ср. А. С. Пушкин, Заметки на полях 2-й части «Опытов в стихах и прозе К. Н. Батюшкова». Полное собрание сочинений в десяти томах, т. 7, М.—Л., 1949, стр. 593—594.

⁸ Ср. А. С. Пушкин, Указ. соч., стр. 593: «смело и счастливо По-ражение Парни, но лучше подлинника, живее»; ср. также В. Н. Олин, — «Рецензент», 1821, № 10 (от 9 марта), стр. 37 и В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. 7, стр. 228 и др.

на русскую поэзию первой четверти 19-го века. В это время его переводили Батюшков, Жуковский, А. С. Пушкин, Баратынский, Бестужев, Рылеев, Давыдов, Дмитриев, Милонов, В. Л. Пушкин, Туманский, Сомов и многие другие менее известные поэты⁹. Но ни на кого из русских поэтов, исключая, видимо, раннего Пушкина, Парни не оказал такого влияния, как на Батюшкова; точнее, — никто, кроме Батюшкова и раннего Пушкина¹⁰, не чувствовал такой настоятельной потребности ввести в русскую поэзию тот круг образов, который был присущ творчеству Парни как непревзойденному эгегисту французской и мировой поэзии на рубеже двух веков. Но в передаче Парни на язык русской поэзии Батюшков предшествовал Пушкину, и с известным основанием можно сказать, что он был первооткрывателем Парни в России¹¹. К тому же, Батюшков сосредоточил свои усилия лишь на одной, условно говоря, «лирической» («эпикоурейско-элегической») ноте в поэзии Парни (в отличие от Пушкина), что, конечно, при исследовании переводов Парни сужает и облегчает задачу пишущего на эту тему. Наконец, говоря о Парни в связи с Батюшковым, уместно подчеркнуть, что примерно четверть всех переводов и подражаний русского поэта относятся именно к Парни, который по числу переводов оставляет далеко позади других поэтов, переводившихся Батюшковым¹². Несомненно, что Парни был наиболее ценным поэтом

⁹ Подробную библиографию переводов и подражаний Парни до 1826 г. см. в кн.: В. И. Маслов, Литературная деятельность К. Ф. Рылеева, Киев, 1912, стр. 131—132; Он же, Литературная деятельность К. Ф. Рылеева. Дополнения и поправки, Киев, 1916, стр. 22—28. Собрание переводов из Парни см. в кн.: Французские лирики XVIII века, М., 1914 (под ред. В. Я. Брюсова), стр. 75—163, а также стр. 290—307.

¹⁰ Ср.: П. О. Морозов, Пушкин и Парни, в кн.: Сочинения А. С. Пушкина, т. 1., СПб., 1907, стр. 380—382 и комментарий П. О. Морозова к пушкинским переводам и подражаниям Парни в указанном издании. См. также: Б. В. Томашевский, Пушкин, Книга первая (1813—1824). М.—Л., 1956, стр. 90, 106, 108, 119—120, 328—329, 364, 434, 522, 564, 596, 661; Он же, Пушкин, Книга вторая, Материалы к монографии (1824—1837), М.—Л., 1961, стр. 75, 349, 380, 420, 460; Л. И. Вольперт, О литературных истоках «Гаврилады», «Русская литература», 1966, № 3.

¹¹ До первого батюшковского перевода из Парни («Элегия» 1805 г.) были напечатаны: «Мадагаскарские песни» (пер. П. Пельский), — «Приятное и полезное препровождение времени», ч. VI, 1795, стр. 103; «Мадагаскарские песни» (пер. П. Львов), — «Муза», ч. II, 1796, стр. 14—27; «Крылья Амура», — «СПб. Журнал», ч. III, 1798, август, стр. 88; «Подражание мадагаскарской песне». — «Иппокрена» 1801, ч. XI, стр. 58; отрывок из элегии Жуковского «В разлуке я искал смягченья тяжких бед...», являющийся также переводом из Парни, относится к 1802—1814 гг.; см. «Бумаги В. А. Жуковского, разобранные и описанные И. Бычковым». СПб., 1887, стр. 32.

¹² По три перевода — из Тибулла (элегия которого для Батюшкова, как и для самого Парни, относились к той же традиции, что и элегия Парни) и из Лафонтена; по два перевода — из Тассо, Ариосто, Касты, Мильвуа и Шиллера; по одному — из Буало, Грессе, Вольтера, Лебрена, Петрарки, Метастазо, Вергилия, Биона, Антипатра Фессалоникского, Байрона, Маттисона и т. д.

Батюшкова¹³, высоко ставившего и общетеоретические взгляды Парни на «легкую» поэзию¹⁴ Поэтому прозвище «Парни» (Карамзин), «наш Парни российский» (Пушкин) и под. применительно к Батюшкову было и естественным, и заслуженным (в отличие, например, от «милого Парни» — Баратынского)¹⁵.

Очевидно, что усвоение Парни было одной из важнейших задач творчества Батюшкова, подытоженной в «Опытах». Решая её, Батюшков создал новую поэтическую систему, которая еще ждет своего исследователя. К 1815—1817 годам поэзия Парни была синтезирована на материале русских поэтических форм с желаемой степенью адекватности. Перед Батюшковым открывался новый путь. Но о нем можно судить лишь в самых общих чертах¹⁶.

* *
*

ИСТОЧНИК

LE TORRENT. IDYLLE PERSANE

Буря умолкла, и в ясной лазури
Солнце явилось на западе нам;
Мутный источник, след яростной
бури,
С ревом и с шумом бежит по полям!
Зафна! Приблизься: для девы
невинной
Пальмы под тенью здесь роза цветет;
Падая с камня, источник пустынный
С ревом и с пеной сквозь дебри
течет! (I)

L'orage a grondé sur ces montagnes.
Les îlots échappés des nuages ont tout-
à-coup enflé le torrent: il descend rapi-
de et fangeux et son mugissement va
frapper les échos des cavernes
lointaines. Viens, Zaphné; il est
doux de s'asseoir après l'orage sur
le bord du torrent qui précipite avec
fracas ses flots écumeux. (I).

¹³ Ср.: «Парни признан лучшим писателем в роде легком (этот род сочинений весьма труден)». Письмо к Н. И. Гнедичу от 13 марта 1811 г., — Сочинения, т. III, стр. 113.

¹⁴ Ср. батюшковскую «Речь о влиянии легкой поэзии на язык», во многом воспроизводящую мысли, содержащиеся в речи Парни при приеме его в члены Французской Академии. См.: E. P a r n y, Oeuvres, т. 2, Paris, 1808, pp. 118—138.

¹⁵ Тем не менее, можно предполагать, — судя по резкому сокращению числа переводов из Парни в последние годы творчества и по их характеру (и «Мишение» и «Вакханка» наиболее далеки от подлинника) — Батюшков после «Опытов», решив для себя задачу усвоения и передачи Парни на русский язык, уже не испытывал такой, как раньше, потребности в обращении к Парни. В связи с этим ср. уменьшение количества упоминаний Парни в письмах после 1811 года (ср.: Сочинения, т. III, стр. 114: «Кажется, перевод мой не хуже подлинника» — относительно «Les Scandinaves» и их перевода /из письма Н. И. Гнедичу/). С этим же мог быть связан преимущественный интерес Батюшкова в последние годы к «антологической» тематике.

¹⁶ «Что говорить о стихах моих! Я похож на человека, который не дошел до цели своей, а нес он на голове красивый сосуд, чем-то наполненный. Сосуд сорвался с головы, упал и разбился вдребезги. Поди узнай теперь, что в нем было!» — известные слова Батюшкова, сохраненные П. А. Вяземским.

Дебри ты, Зафна, собой озарила!
Сладко с тобою в пустынных краях!
Песни любви ты мне повторила;
Ветер унес их на тихих крылах!
Голос твой, Зафна, как утрадыханье,
Сладостно шепчет, несясь по цветам.
Тише, источник! Прерви волнованье,
С ревом и с пеной стремясь по полям!

Голос твой, Зафна, в душе
отозвался;
Вижу улыбку и радость в очах!..
Дева любви! — я к тебе прикасался,
С медом пил розы на влажных устах!
Зафна краснеет? О друг мой
невинный,
Тихо прижмися, устами к устам!..
Будь же ты скромн, источник
пустынный,
С ревом и с шумом стремясь по
полям! (III)

Чувствую персей твоих волнованье,
Сердца биенье и слезы в очах;
Сладостно девы стыдливой роптанье!
Зафна, о Зафна! Смотри там,
в водах,
Быстро несется цветок розмаринный:
Воды умчались — цветочка уж нег!
Время быстрее, чем ток сей
пустынный,
С ревом который сквозь дебри
течет! (IV).

Время погубит и прелесть и
младость!
Ты улыбнулась, о дева любви!
Чувствуешь в сердце томленье и
сладость,
Сильны восторги и пламень в
крови!..
Зафна, о Зафна! — там голубь
невинный
С страстной подругой завидуют
нам..
Вздохи любви — источник
пустынный
С ревом и с шумом умчит по
полям! (V).

Первая половина 1810.

Ce lieu sauvage me plaît: j'y suis seul
avec toi, près de toi, Ton corps
délicat s'appuie sur mon bras étendu,
et ton front se penche sur mon sein.
Belle Zaphne, répète le chant
d'amour que ta bouche rend si
mélodieux. Ta voix est douce comme
le souffle du matin glissant sur
les fleurs; mais je l'entendrai, oui,
je l'entendrai malgré le torrent qui
précipite avec fracas ses flots
écumeux. (II).

Tes accents pénètrent jusqu'au coeur;
mais le sourire qui les remplace
est plus délicieux encore. Oui, le
sourire appelle et promet le baiser
Ange d'amour et de plaisir,
la rose et le miel sont sur tes
lèvres. Sois discret, ô torrent, qui
précipite avec fracas tes flots
écumeux. (III).

Le baiser d'une maîtresse allume tous
les désirs. Quoi! ta tendresse
hésite! elle voudrait retarder l'instant
du bonheur! Regarde; je jette une
fleur sur les ondes rapides; elle
fuit, elle a disparu. O ma jeune
amie! tu ressembles à cette fleur;
et le temps est plus rapide encore
que ce torrent qui précipite avec
fracas ses flots écumeux. (IV).

Belle Zaphné, un sourire m'enhardit;
tes refus expirent dans un nouveau
baiser; mais tes regards semblent
inquiets; que peux-tu craindre? Ce
lieu solitaire n'est connu que des
tourterelles amoureuses; les rameaux
entrelacés forment une voûte sur
nos têtes; et les soupirs de la
volupté se perdent dans le fracas
du torrent qui précipite ses flots
écumeux. (V).

* * *

Переводя «Le torrent», Батюшков должен был решить, по крайней мере, две задачи — при сохранении данного содержания (а отчасти и формальных требований — объём, принципы членения текста на части и т. п.) построить такой метрически организованный стиховой текст (Т), соотносимый с оптимальной для данных целей поэтической системой (S) который соответствовал бы прозаическому тексту подлинника, точнее, — системе, породившей этот текст (поскольку требование буквализма, дословности, текстовой изоморфности при переводе не выдвигалось). т. е. $S_{\text{проз.}} \rightarrow S_{\text{стих.}}$; построить русский текст, который соответствовал бы французскому в заданном отношении и удовлетворял бы условиям вхождения в круг «поэтических» текстов, т. е. $T_{\text{франц.}} \rightarrow T_{\text{русс.}}$ (и, следовательно, $S_{\text{франц.}} \rightarrow S_{\text{русс.}}$). Выполнение этих задач осложнялось практическим принципом, выработавшимся у Батюшкова при переводе Парни и заключавшимся в ослаблении, условно говоря, «эротической» ноты Парни за счет усиления «элегической» и «философической» ноты. Следование этому принципу обязывало Батюшкова к известной трансформации французского текста при переводе. Наконец, нужно помнить, что Батюшкову, в отличие от Парни, пришлось работать в более «разреженном» (в смысле поэтической традиции) пространстве: в русской поэзии предшествующего времени не было фигур, подобных позднему Шольё, Грекуру, Грессе, Делилю, или достаточно удачных образцов усвоения и передачи их русскими стихами.

Сначала — несколько наблюдений, относящихся к сравнению «Источника» и «Le torrent», о которых полезно помнить и при более подробном (построфном) сопоставлении этих двух текстов.

Заглавие пьесы П. «Le torrent» Б. передает как «Источник»; то же соответствие выдерживается и в остальных местах стихотворения, исключая IV: *ток сей — ce torrent*. Образ потока, источника был одним из распространенных символов элегической поэзии в европейской литературе конца XVIII — начала XIX века, особенно в оссиановских вариантах элегии (каким, собственно говоря, несмотря на пальму и розу, и является эта «персидская идиллия») ¹⁷ Ср. у Пушкина: *Источник быстрый Каломоны,* | *Я зрю, твои взмущенны волны* | *Потоком мутным по скалам* «Кольна (подражание Оссиану)»; *Бежит седой источник Кроны*. Там же; у Баратынского: *Брега взрывает источник мутной*. «Падение листьев» (из Мильвуа); ср. *мутный*

¹⁷ Знакомство с Оссианом относится уже к началу творческого пути Б. (ср. «Мечта»). Прося Н. И. Гнедича (письмо от 25 декабря 1809 г.) прислать книгу Оссиана, Б. пишет: «Я об ней ночь и день думаю» (т. II, стр. 382—383). Разумеется, образ потока у Б. появлялся не только в связи с Оссианом или П. Ср. эпиграф из Тассо: *e come alpestre e rapidò torrente,* в «Умирающем Тассе».

источник у Б. (I) Веневитинов в «Песне Кольмы» употребляет поток (*Стремится вниз поток ревущий*). слово, которое в поэзии этого времени (как и предыдущего) было более употребительно, но менее показательно с диагностической точки зрения¹⁸

Текст «Источника» взволнованнее, дискретнее, чем текст «Le torrent». Это достигается рядом приёмов. Один из них — введение многоточия, отсутствующего в тексте П. (у Б. — 8 раз: III — 3 раза, IV — 2 раза, V — 3 раза; ср. нагнетание многоточий после экспозиции, во второй половине стихотворения)¹⁹. Другой — гораздо более частое, чем у П., введение имени Зафны: у П. *Zarhné* появляется трижды (I, II, V), тогда как у Б. — 9 раз (по два раза в каждой строфе, кроме I, где — один раз)²⁰. Третий — ключевая фраза *Le torrent qui précipite avec fracas ses flots écumeux* в неизменном виде повторяется у П. пять раз (всегда в конце абзаца). тогда как у Б. — шесть раз с легкими видоизменениями:

С ревом и с шумом бежит по полям!
с ревом и пеной сквозь дебри течет!
с ревом и с пеной стремясь по полям!
с ревом и с шумом стремясь по полям!
с ревом который сквозь дебри течет!
с ревом и с шумом умчит по полям!

(дважды эта формула повторяется уже в I, задавая тему и ритм всему стихотворению).

Следует также обратить внимание на более равномерное в «Источнике» указание на первое лицо (во всех строфах, кроме I), при том, что оно менее подчеркнуто, чем в «Le torrent» (лишь один раз я — III, в особенно показательном для Б. месте, см. ниже, при четырех *je* у П.).

Содержательно основное различие между текстами состоит в развитии Батюшковым темы времени: *Время быстрее, чем ток сей пустынный* (IV) и особенно: *Время погубит и прелесть и младость* (V) при том, что у П. эта тема лишь едва намечена: *et le temps est plus rapide encore que ce torrent* (IV). Подробнее см. ниже.

Более детальные замечания, относящиеся к последовательному сопоставлению соотносимых частей обоих текстов.

I. Лаконичному *L'orage a grondé sur ces montagnes* у Б. соответствует *Буря умолкла, и в ясной лазури | Солнце явилось на западе нам*, изображение характерного для батюшковской элгии мрачного предромантического пейзажа в экспозиции.

¹⁸ Б. употреблял слово *источник* и в переносном смысле: *Источник сладких дум и сердцу милых слез.* («Мечта», окончательная редакция).

¹⁹ В «Источнике» 21 раз употребляется (!), в «Le torrent» — лишь 4.

²⁰ Ср. у Мандельштама: *Нюхает розу и Дафну поет.* «Батюшков»; обычно полагают, что здесь опечатка (вместо: *Зафну*), ср., однако у Батюшкова: *Все нимфы строги к нам | За наши песнопенья, | Как Дафна к богу пеня* «Ответ Тургеневу».

В нем обычно сочетаются мотивы заходящего солнца и/или появляющейся луны, пустынного берега реки, потока (или реке: моря), любовного свидания или раздумья²¹ Таким образом, начало «Источника» принадлежит (содержательно и композиционно) к числу штампов, заимствованных из оссиановой поэтики и надолго утвердившихся в русской поэзии начала XIX века.

У Б. опущена тема эха (присутствующая — и тоже как штамп — в ряде других стихотворений²²), ср. *et son mugissement va frapper les échos des cavernes lointaines*.

Наконец, введен чрезвычайно существенный мотив (см. ниже): для *девы невинной* | *Пальмы под тенью здесь роза цветет*; у П. здесь: *il est doux de s'asseoir après l'orage sur le bord du torrent* (у Б. этот мотив перенесен в II: *Сладко с тобою в пустынных краях!*)

II. У Б. опущена мотивация приятности этого дикого места (*j'y suis seul avec toi, près de toi*) и нарочито (ср. ниже) отсрочена тема сближения (при *Ton corps délicat s'appuie sur mon bras étendu, et ton front se penche sur mon sein*). У П. даны дискретно две темы: *Belle Zaphné, répète le chant d'amour* и *Ta voix est douce comme le souffle* (с явной орнаментальностью: *du matin glissant sur les fleurs*, хотя у П. время суток не определено; у Б., напротив, оно указано, ср. I, 2). В «Источнике» II обе темы соединены: см. II, 3—4, причем последняя тема (*Ветер унес их на тихих крылах*) — усиленный вариант оттесненной и следующей далее темы: *Голос твой, Зафна, как утра дыханье, | Сладостно шепчет, несясь по цветам*. Соединение Б. двух тем и усиление одной из них позволяет ввести

²¹ Ср. *Уже светило дня на западе горит | И тихо погрузилось в волны!.. | Задумчиво луна сквозь тонкий пар глядит | На хлеба и берега безмолвны* «На развалинах замка в Швеции»; *В тот час, как солнца луч потухнет за горою . . . | Когда светило дня потонет средь морей . . .* «Вечер»; *Светило дневное уж к западу текло | И в зареве багряном утопало . . . | С улыбайкой тихой на запад он глядел . . . | Как царь светил на западе пылает!* «Умиравший Тасс»; *Он пел — у ног сверкала Рона, | В ней месяц трепетал, | И на златых верхах Лиона | Луч солнца догорал.* «Пленный»; *Всё спало вокруг меня под кровом тишины. | Стихии грозные катились безмолвны. | При свете облаком подернутой луны | Чуть веял ветерок, едва сверкали волны.* «Тень друга»; *Луна на небесах | Во всем величии блистала . . . | Аль светлый чуть струю ленивую катил.* «Воспоминание»; подобный пейзаж в переносном смысле изображен в «Выздоровлении». Аналогичная экспозиция «Мщениа» (из Парни). Любопытно, что, если с заходом солнца (и часто с бурей) связаны элегические мотивы, то с восходом солнца — идиллические или преимущественно эротические, ср. «Ложный страх», особенно «Таврида» и др.

²² Выведение этой темы из круга шаблонов см. в «Вакханке».

параллелизм: источник (уносящий нечто из связанного с Зафной) — ветер (с теми же характеристиками)²³

Стих *Тише, источник! Прерви волнованье* (без 1-го лица) в отличие от *mais je l'entendrai, oui, je l'entendrai malgré le torrent* (с энергичным, дважды повторенным первым лицом) также способствует укреплению впечатления о тишине (на *тихих крылах; тише, источник; сладостно шепчет* и т. д.). невинности (ср. в I: *для девы невинной*; в III: *о друг мой невинный!*; ср. сразу же следующее *Тихо* .), которые отсутствуют у П., а у Б. играют весьма важную роль (см. ниже) В II тишина и невинность, связанные с Зафной, противопоставлены источнику, который *с ревом и с пеной* стремится *по полям*. У П. это противопоставление оттеснено и восстанавливается лишь по косвенным указаниям.

III. В «Источнике» связь III с II более очевидна благодаря повторению *Голос твой, Зафна,* вместо *Tes accents* и: *в душе отозвался при как утра дыханье* (II) (у П. — *соши* при *souffle*) У Б. подчеркнуто 1-ое лицо: *вижу улыбку* (у П. — нейтральное *mais le sourire* .) и *я к тебе прикасался*; последняя фраза для Б. была особенно существенна²⁴: он просил её не изменять и указывал, что она взята из Тибулла (ср. указание Л. Н. Майкова на стихи: *Parcite, quam custodit Amor violare puellam, | Ne pigeat magno post didicisse malo. | Attigeris, labentur opes* VI элегия из первой книги)²⁵. Эта фраза, отсутствующая у П., вполне соответствует принципам изобразительности у Б. в её, так сказать, «осязательном» аспекте (лучший пример: *Нет радости в цветах для вянущих перстов*).

Нарастание чувства Зафны у Б. дано постепеннее, сдержаннее, чем у П., ср. *Oui, le sourire appelle et promet le baiser* (у

²³ Тема ветра не менее часта у Б., причем, как правило, её значительность подчеркивается звукописью; ср. *вилася Гальциона, | И тихий глас её пловцов увеселял. | Вечерний ветер, валов плесканье* . «Тень друга»; *Чуть веял ветерок, едва сверкали волны*. Там же; *Уж веет кроткий ветер вослед твоим судам*. «На развалинах замка в Швеции»; *Там ветер свищет* Там же: *Где ветер шумит, ревет гроза* «Мечта» (где *ревет* есть анаграмма *ветер*); *Но ветер вечерний повеваает, | Уж светлый месяц* «Мадагаскарская песня»; *Всё спокойно! Ветерок! | Вдруг повеял, и волною* . . . «Любовь в челноке». В «Источнике» II, 3—4 соседят *повторила*; | *Ветер* . . с повторением консонантических сочетаний в том же порядке *в—т—р*.

²⁴ См.: Письмо к В. А. Жуковскому (от 26 июля 1810 г.), — Сочинения, т. III, стр. 99.

²⁵ *custodit Amor* слишком напоминает известную строку из «Ложного страха» *И амуры на часах*, которую все исследователи, начиная с Пушкина, связывают с подобным стихом из «Богине Невы» М. Н. Муравьева. Тибулловское выражение могло быть источником для М. Н. Муравьева, хорошо знавшего элегии Тибулла. Похоже, что Б. помнил генеалогию муравьевского стиха.

Б. просто *радость в очах*); *Ange d'amour et de plaisir* (у Б. *Дева любви!*) У Б. подчеркивается застенчивость и (еще) невинность Зафны (*Зафна краснеет? О друг мой невинный*, ср. I), тогда как у П. этого нет (ср. *la rose et le meil sont sur les lèvres*). Интимность подчеркнута непосредственным обращением-просьбой, отсутствующим у П.: *Тихо прижмися устами к устам!* (ср. характерное многоточие и связь с *Тише, источник!* из II)

Будь же ты скромн в обращении к источнику мотивировано у Б. полнее, чем *Sois discret, ô torrent* у П., так как в отличие от П. у Б. в этой же строфе содержится тема скромности Зафны, и, таким образом, продолжается параллелизм с источником²⁶

IV Эта строфа у Б. — переломная. Тема интимного сближения, личного участия, стыдливости Зафны развернута полностью: ощущение *персей твоих волнованья*²⁷ *сердца биенья* (о чем в отличие от П. у Б. до сих пор не упоминалось, что и делает эту строфу особенно контрастной). *слез в очах* и вместе с тем *сладостное роптанье девы стыдливой*. У П. отсутствует мотив личного, стыдливого, сопротивляющегося (хотя и тщетно). сожалеющего (пусть в глубине души) о случившемся²⁸; скорее — один из вариантов автоматического развертывания темы предыдущей строфы: *Le baiser d'une maîtresse allume tous les désirs! Quoi! ta tendresse hésite, elle voudrait retarder l'instant du bonheur!*

В IV 5—6 у Б. появляется *цветок розмаринный*, соотносимый с *здесь роза цветет* в I, тогда как у П. появление *une fleur* не мотивировано совсем или же мотивировано действием 1-го лица (*je jette une fleur*), что в сочетании с последующим довольно прямолинейным сравнением (*tu ressembles à cette fleur*) делает именно это лицо ответственным за исход совершившегося. У Б. же (*Смотри там, в водах | Быстро несется цветок розмаринный*) случившееся не независимо ни от Зафны, ни от 1-го лица, а определено свыше. Поэтому, несущийся цветок выступает в функции символа, прообразующего независимо от человеческой воли неотвратимость, неизбежность исхода (ср. в «Ложном страхе» *Как дрожащая рука | От победы неизбежной | Защищалась*) Отсюда — и большая весомость одинаковой (словесно) с П. строки: *Время быстрее, чем*

²⁶ Ср. у Пушкина из «Леды» (1814 г.): *Будь же скромн, о ручей! | Тише, струйки говорливы!* при *Тише, источник!* и *Будь же ты скромн, источник пустынный!* у Б.

²⁷ Ср. *Только персей волнованье* в «Ложном страхе». *Персей твоих волнованье*, как и *я к тебе прикасался, дрожащая рука* и т. п., — характерный элемент образительности у Б.

²⁸ Зато этот мотив есть у П. в «La Graveur» и соответственно у Б. в «Ложном страхе».

ток сей пустынный. То же можно сказать и о параллелизме между быстротечностью источника, подчеркнутой образом уносимого цветка, и любовным наслаждением, и о противопоставленности их еще более быстрому и неотвратимому течению времени. Вместе с тем Б. снимает содержащийся у П. параллелизм: *Zaphné — une fleur* (ср. *elle fuit, elle a disparu. O ma jeune amie!*).

У Б. IV отличается от остальных строк отсутствием перехода между 1—4 и 5—8 (*там, в водах, | Быстро несется* .) убыстряющим движение стиха и темы.

V Здесь обнаруживаются максимальные различия между Б. и П. У Б. именно тут формулируется основная мысль и этого стихотворения и, может быть, всего его творчества — о времени: *Время погубит и прелесть и младость!*²⁹ Тема времени, популярная в русской поэзии конца 18-го — начала 19-го века, у Б. связана преемством с Державиным³⁰ Но если у Державина: *И топит в пропасти забвенья* или *А если что и остается | Чрез звуки лиры и трубы, | То вечности жерлом пожрется | И общей не уйдет судьбы!*, — то у Б. совсем иначе: *Но то, что в сердце мы храним, | В реке забвенья не потопит*³¹ В этом — сдвиг времени, судящего о себе самом. И другое различие: державинской оппозиции жизнь — смерть у Б. соответствует, по сути, «экзистенциалистская» нейтрализация: *Без смерти жизнь не жизнь*. Жизнь в паре со смертью, в её безжалостном предвидении и чаянии (*ombra adorata*) делает жизнь

²⁹ Ср. у Б.: *Жуковский, время всё проглотит, | Тебя, меня и славы дым, | Но то, что в сердце мы храним, | В реке забвенья не потопит! | Нет смерти сердцу, нет её! — «Жуковский .»; И время сильною рукой | Погубит радость и покой. — «Веселый час»; И время сильною рукой | Губит и радость и покой — «Совет друзьям»; Всё время унесло с любовию твоей! | И всё погибло невозвратно. — «Мщение» и т. п., не говоря об общем смысле «Ты знаешь, что изрек .». Ср. мандельштамовскую рецепцию темы времени у Б., основанную на биографическом факте: *И Батюшкова мать противна песь. | «Который час?» — его спросили здесь, | И он ответил лобопытным: Вечность.**

³⁰ Ср. *Река времен в своем стремлении | Уносит все дела людей | И топит в пропасти забвенья | Народы, царства и царей*, а также другие его высказывания о времени («Водопад», «К С. В. Перфильеву на смерть кн. А. И. Мещерского и др.). Вслед за В. А. Озеровым (посвящение Державину в «Эдипе в Афинах» 1804 г.) Б. усвоил, что Державин — *наш Пиндар, наш Гораций* и что он — певец «Водопада». Характерно, что в трактовке темы времени Б. был ближе к Державину, нежели к Карамзину (Ср. «Время» 1795 г. и др.), ср. впрочем, «Мои пенаты»: *Пока бежит за нами | Бог времени седой . | Мой друг! скорей за счастьем! | В путь жизни полетим; | Упьемся сладострастьем | И смерть опередит.*

³¹ Ср. ту же фразеологию в «Беседке муз»: *Пускай забот свинцовый груз | В реке забвенья потонет | И время жадное в сей тайной сени муз | Любимца их не тронет*. Ср. также «Тень друга» с многозначительным эпиграфом из Проперция: *Sunt aliquid manes: letum non omnia finit; | Luridaque cinctos effugit umbra rogos.*

жизнью³². *Нет смерти сердцу, нет её, потому что На стекла вечности уже легло | Мое дыханье и мое тепло, и поэтому узора милого не зачеркнуть даже вечности*³³.

Трижды повторяемое многоточие в V делает всю картину прерывной, разбитой на быстро меняющиеся и ускользающие мгновения. В заключительных стихах: *Вздохи любви — источник пустынный | С ревом и с шумом умчит по полям!* — замыкается цепь до сих пор шедших параллельно тем — вздохи любви, источники и за ними как за воплощениями и образами — само быстротечное время. Впервые появляющееся будущее время (*Время погубит и умчит по полям!*) как бы указывает, что окончательное замыкание цепи произойдет вот-вот, в следующее мгновение. У П. тема смерти в V отсутствует вовсе. Зато в соответствии с предыдущим возникает более сомнительная тема обеспечения безопасности любовного

³² Ср. У Карамзина: *Чтобы чувствовать всю сладость жизни, необходимо любить и смерть | В свои веселые, светлые часы я всегда бываю ласков к мысли о смерти* (из письма).

³³ К связи времени, славы, смерти с образом потока ср. уже цитированный эпиграф из «Тоггисмондо», а также отрывок из письма Тасса к Константине (*.. и как быстрый поток, увлекает меня ..*), приводимый Б. в «Примечании» к «Умиравшему Тассу».

В предшествующей Батюшкову русской поэзии ближе всего к такому пониманию времени был, конечно, М. Н. Муравьев, постоянно подчеркивавший детерминированность смысла жизни смертью, быстротечностью времени — или в эпикурейско-горацианском

*(.. Протекло, что было прежде;
Ты живешь всегда в надежде
Быть счастливей, чем теперь.
Ах! Живи, не медля мало.
Половина — дел начало,
И ты времени не верь.
«Скоротечность жизни»),*

или в более углубленном философическом плане

*(. На долгой жизни ток отнюдь не полагайся,
О смертный! Вышнему надежды поручив
И помня краткость дней, от гордости чуждайся.
Ты по земле пройдешь — там будешь вечно жить.
«Неизвестность жизни».*

Последний стих — источник известной формулы надгробных эпитафий, популярной в России уже почти два века). Кроме «Скоротечности жизни» и «Неизвестности жизни» ср. еще: «Время» (*Постойте, вообразим, друзья, бегуще время ..*), оказавшее, как и другие стихотворения на эту тему, влияние на херасковское «Прошедшее» 1806 г. (*Где прошедшее девалось? Всё, как сон, как сон прошло ..*), а также «Оду» Муравьева 1776 г. (*Бежит, друзья, бежит, невозвратно время ..*). Очевидна перекличка между муравьевским *Цвет розы не поблек, со стебля сриновенный, — | Уж тот, кто рвал ее, зрит бедственну лядю. | На долгие жизни ток отнюдь не полагайся, ..* и батюшковским (как раз в «Источнике») *Смотри там в водах, | Быстро несется цветок розмаринный; | Воды умчались — цветочка уж нет! | Время быстрее, чем ток сей пустынный,*

свиданья: *mais tes regards semblent inquiets; que peux-tu craindre? Ce lieu solitaire n'est connu que des tourterelles amoureuses; les rameaux entrelacés forment une voûte sur nos têtes; et les soupirs de la volupté se perdent dans les fracas du torrent* (ср. «Ложный страх»). У Б. иначе: *Зафна, о Зафна! — там голубь невинный | С страстной подругой завидуют нам. Теперь уже не Зафна — дева невинная, друг мой невинный, а — голубь невинный.*

Сравнение обоих текстов позволяет утверждать, что Б., стараясь довольно точно следовать П. в сюжетной цепи, стремился ослабить гривуазность и эротизм, характерный для «Le torrent», и усилить параллелизм описываемого (любовное свидание) и того, образом чего оно может быть (преходящесть, мимолетность); отсюда — задача расслоения исходного текста таким образом, чтобы, с одной стороны, сделать описание более динамичным и психологичным, а с другой, указать возможность более обобщенной и философичной интерпретации. Построив эти два ряда, Б. соединил их с помощью приёмов, подчеркивающих связь этих рядов; этим объясняется более сложная у Б. игра параллельными планами с дополнительными мотивировками параллелизма³⁴.

* *
*

Решая задачу перехода $S_{\text{проз.}} \rightarrow S_{\text{стих.}}$, Б. остановился на трехсложном размере — дактиле. Выбор трехсложного размера может объясняться следованием ритмической структуре текста «Le torrent», в котором отношение ударных слогов к безударным очень близко к 1/3. Выбор же из трехсложных размеров именно дактиля (единственный случай у Б.³⁵), который, как и хорей, менее других размеров мог бы быть объяснен из структуры французского текста, допустимо интерпретировать как намерение сделать русский текст особенно отмеченным (по сравнению с французским). Любопытно, что Б., редко расстававшийся с ямбом, чаще всего покидает его именно в переводах, ср. амфибрахий в «Песне Гаральда», в начале «Гезиода и Омира», в «Радости» и в «Рыдайте, амурь и нежные

³⁴ Разумеется, что итоги сравнения (ориентированного к тому же на «Источник») не имеют отношения к оценке двух текстов с эстетической точки зрения. Важно было на примере сравнения увидеть, какие дополнительные цели преследовались Б. и каким образом они достигались. В этом случае суровый пушкинский суд («Не стоит ни прелестной прозы Парни, ни даже слабого подражания Мильвуа». Заметки на полях, стр. 580) приобретает черты незаконченности и относительности.

³⁵ Дактилические окончания отмечены в «Радости»: *Любимца Кипридина | И миртом и рбзюю | Венчайте, о, юноши | И девы стыдливые.* У раннего Пушкина и у Жуковского дактиль более обычен.

грации» (все — переводы); хорей в «Вакханке», «Привидении», «Ложном страхе» (с причудливо размещенными пиррихиями) — все из Парни; «К Филесе» (из Грессе), «Счастливец» (из Касти)³⁶.

Правильный дактилический размер «Источника» (четыре стопы с чередованием женских окончаний в нечетных стихах, и мужских окончаний в четных стихах): / — — | / — — | / — — | / — || / — — | / — — | / — — | / — — реализуется таким образом, что в 34 стихах из 40 (исключения: I, 7; II, 6; IV 1, 3; V 2, 3) строка начинается двусложным словом (*буря, солнце, мутный, с ревом, Зэфна* и т. п.) с начальным ударением, за которым всегда следует или трехсложное слово с ударением на среднем слоге (*умолкла, явилось, источник, приблизься, с тобою, любви* и т. п.), или односложное в сочетании с двусложным с ударением на первом слоге (*и с шумом, под тенью, и с пеной; ты, Зэфна; твой, Зэфна; пил розы, ты скрбмен, и с шумом; о, Зэфна*), или двусложное с ударением на втором слоге в сочетании с односложным (*унес их; любви я*) Следующие три слога заполняются чаще всего таким же образом (*источник; и в ясной; стремясь по; но и: о друг мой*) Такое словесное заполнение слогов усложняет восприятие дактилического размера «Источника», провоцируя ложные ассоциации с амфибрахией, трем стопам которого предшествует хорейская стопа:

/ — | — / — | — / — | — / —³⁷

Выбор Б. строфической формы, как и объём каждой строфы, predetermined внутренним членением «Le torrent». Схема рифм проста: ababcdcd, но следует иметь в виду, что d в I—V и b в I обусловлены повторяющейся формулой: Ib: *нам — полям*. Id: *цветет — течет*, IId: — *цветам — полям*, IIId: *устам — полям*, IVd: *нет — течет*, Vd: *нам — полям*, что создает определенный ритм, который допустимо сопоставить (учитывая содержание I, 4 и I—V, 8) с движением потока. Впечатление соотнесенности усиливается другими повторениями рифмующихся окончаний: Ic, IIc, Vc: *невинный — пустынный* и отчасти IVc: *розмаринный — пустынный* (все примеры относятся к с); IIb: *краях — крылах*, IIIb: *очах — устах*, IVb: *очах — водах*; IIc: *дыханье — волнованье*, IVa: *волнованье — роптанье*. Таким образом, изолированными являются лишь немногие рифмы. Ia: *лазури — бури*; IIa: *озарила — повторила* (учитывая одинаковость места ср. *лазури — озарила* с отношением близким к анаграмме). IIIa: *отозвался — прикасался*; Va: *младость —*

³⁶ Из непереводаемых ср. «К Петину», «Любовь в челноке», «На смерть супруги Ф. Ф. Кокошкина», «К Гнедичу».

³⁷ Эта ассоциация тем более настойчива, что при ней цезура находится после 2-ой стопы, что естественнее, чем редкий вид цезуры, не совпадающий со стопоразделом (при дактилической трактовке).

сладость; Vb: *любви — крови*. Характерно, что и эти изолированные рифмы находятся (за единственным исключением — Vb) на одинаковых местах в строфе — в первом стихе³⁸.

Той же ритмичности, во-первых, и созданию впечатленья «размытости» сопоставляемых образов (как изображения в воде), во-вторых, служат повторения эпитетов: так, *пустынный* трижды относится к *источнику*, а также к *току*, и *краю* (вместе с тем источник однажды *мутный*); *невинный* определяет *деву* (которая также *стыдливая* и дважды *любви*). *друга* и *голубя*; *волнованье* связано с *источником* и с *персями*. Остальных эпитетов немного, и они четко распределяются семантически и композиционно: *ясная (лазурь)*, *тихие (крыла; ср. также тихо прижмися и тише, источник!)*, *влажные (уста)* — относятся к первой половине стихотворения; *сильны (восторги)* и *страстная (подруга)* — ко второй (исключения — *яростная буря*, упомянутая в I и нейтральное *розмаринный цветок*). К первой же половине относятся *тихо*, *тише*, *сладко*, *сладостно*, *скромен*; ко второй — *быстро*, *быстрее*, но и *сладостно*. Отсюда — общее убыстрение темпа и его более энергичный и порывистый (7 многоотчий из 8) характер во второй половине стихотворения. К связи строф ср. (I) *сквозь дебри течет!* — (II) *Дебри ты, Зафна, собой озарила!*; (II) *Голос твой, Зафна, как утра дыханье и Тише, источник, прерви волнованье* — (III) *Голос твой, Зафна, в душе отозвался и Тихо прижмися устами к устам!*; (III) *вижу радость в очах* — (IV) *чувствую слезы в очах*; (IV) *Время быстрее, чем ток сей пустынный* — (V) *Время погубит и прелесть и младость*, не говоря о более дальнедействующих связях (в том числе — и на других уровнях).

Б. принадлежал к числу поэтов, осознанно относившихся к звуковой организации текста³⁹, связывавших с ней задачу создания поэтического языка адекватного принципам новой поэзии. «Пластичность» и «изобразительность» Б. своими истоками коренятся в неслыханной до того способности к построению звуковых цепей, в которых присутствие основной звуковой темы или чередование подобных тем, несомненно, хотя они, как правило, не подчеркиваются с державинской прямолинейностью⁴⁰ (ближайшим и, несомненно, лучшим образцом и в этом отношении был М. Н. Муравьев)

³⁸ Отчетливо проявляется стремление Б. к увеличению звукового подобию начала и конца того же самого стиха (ср. *Буря — лазури; Дебри — озарила; Чувствую — волнованье; Время — прелесть и младость*; в других стихотворениях: *Там пели — пернатых стрел; Всё тихо — в обители глухой; Я здесь — над водой; Друзья — грудь; Колонна — вечнозеленый и т. п.*).

³⁹ Ср., в частности, его высказывания по этому поводу и обыгрывание слишком прямолинейных образцов звукописи (например, бобровского *Где роща ржуца ружий ржот* в «Видении на берегах Леты»).

⁴⁰ Помимо известных примеров («Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы», «Умирающий Тасс») ср. еще: *Воспел ты бурну брань и бледн*

Характерно распределение гласных звуков в «Источнике» и их роль в создании элементарных контрастных ситуаций, которые в свою очередь могут семантизироваться. См. таблицу 1. Несколько комментариев к таблице. Параллельно следуют замечания о консонантических цепочках.

I, 1—4. Естественное распределение гласных нарушено. Подчеркнута организующая роль гласных заднего ряда (14 против 2 или 3 переднего ряда)⁴¹, а среди них тема задается губными *y* (5 и 1 безуд.) и *o* (3 или 4) сосредоточенными в основном в первых полустихиях (8 против 2 *y* в рифме) с неизменным появлением их в первом слоге. С этой особенностью согласуется роль губных согласных, ср. *бў ум мó мў бў ўмом* (*бе по по* .). Отсюда, естественно, возникают ключевые слова — *буря, мутный, шум*. Из других особенностей ср. отнесение всех *o* в левую половину стиха, где они распределены зигзагообразно: *o* (1, 4-ый слог), *o* (2, 1-ый слог), *o* (3, 4-ый слог), *o* (4, 1-ый слог), а всех *a* в правую половину, причем в трех случаях подряд *a* находится в первом ударном слоге после цезуры и дважды в рифме. Ср. также одинаковость вокалических структур, завершающих 1 и 3 (на протяжении 5 слогов):

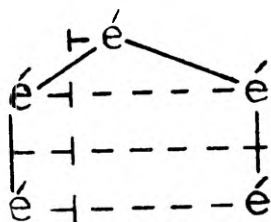
.á — (ǎ) — (ǎ) — ú — и. Из особенностей, определяемых и распределением согласных, ср. некоторое преобладание губных над зубными (13: 12); наличие одинакового ударного комплекса в начале первых двух стихов: *бл — бл*, подкрепленного *йл* и *ла*; отношение рифмы между началом и концом первого стиха (*Буря лазури*); симметричную цепочку *Сол — лос* (*Солнце явилось*), отчасти *он лаз — лос . он* (или прерывное *л а з: ясной лазури — явилось на западе .*)

I, 5—8. В отличие от I, 1—4 здесь возобладали гласные переднего ряда (при архаизирующем типе чтения); особенно это преимущество ощутимо в правой половине стихов (5), в частности, в рифме, тогда как в левой половине соотношение обратное. Среди передних нижние преобладают (вдвое) над верхними. Среди непередних в отличие от I, 1—4 *a* доминирует над губ-

эвмениды. 83; *Иль факел эвменид, иль луч златой любви | В глазах его любовь, вражда — в его крови*. 84; *Железною рукой печаль и быстры лета | Уже безвременно белят его власы*. 85; *Рано утренние розы . 111; В ней месяц трепетал; | И на златых верхах Лиона | Луч солнца догорал*. 169; *Полунагие руки и полный неги взор . 169; Но всё покрыто здесь угрюмой ночи мглой, | Всё время в прах преобратило! | Где прежде скальд гремел на арфе золотой.. 174; Запенились моря, и быстры корабли | На крыльях бури полетели! 172; Народы, как волны, в Халкиду текли, | Народы счастливой Эллады! | Там сильный владыка, над прахом отца. 205; Светило дневное уж к западу текло | И в зареве багряном утопало. 217; И время жадное в сей тайной сени муз 221; Есть наслаждение и в дикости лесов, | Есть радость на приморском берегу, | И есть гармония в сем говоре валов, | Дробящихся в пустынном беге, 237; ср. начало «Мщения» и т. п.*

⁴¹ Имеются в виду здесь и везде, где не оговорено особо, гласные под ударением.

ными, тем более, что оно стоит в первых слогах (за одним исключением) и задает тему: *Зафна, пальма, падая*. Следовательно, на вокалическом уровне I, 5—8 четко противопоставляется I, 1—4. В этом отношении показательно отсутствие *y* под ударением (безударных *y* всего два). Ср. также характерное расположение *e* в виде «домика», сдвинутого в своей основной части вправо от цезуры:

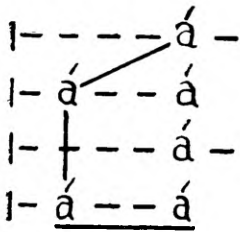


Ср. также 4 ударных *é* в последнем стихе (архаизирующий стиль).

С доминирующей ролью гласных переднего ряда согласуется преобладание зубных согласных в консонантической схеме при сильном подавлении губных (12/13: 8), остающихся лишь как отзвук старой темы *Пальмы под (тенью) Падая*. То же среди носовых: 8 *n* при 3 *m* (в I, 1—4: 7 *n* при 7 *m*). В общем игра на согласных минимальна (в отличие от I, 1—4); *Пальмы под | Падая; дэвы | здесь | дэбри* на одном и том же месте в стихе; *те етет | то ты | течет* и т. д.

II, 1—4. Полное равновесие передних и непередних (*o, a*) гласных, а внутри каждой из групп — их элементов (4*a*—4*o*, 4*e*—3*и*, 1*ы*) (при *унес = un'ós*). Ср. отсутствие *y*, как и в I, 5—8; тяготение ударных *и* к правой половине стиха; одинаковое место ударных *ó* — за слог до цезуры; тяготение *и* (*иы*) к правой половине стиха, где они образуют зигзаг: *ú* (1, 10ый слог), *ы* (2, 7ой слог), *ú* (3, 10ый слог), *ú* (4, 7ой слог); скопление ударных *é* в начале стиха и т. д. Из особенностей консонантизма ср. возрастание преимущества зубных над губными (9:7 среди носовых 6 *n*: 1 *m*), что, однако, остается практически не обыгранным; игру свистящих в конце 1 — начале 2: *За со | за | С ст ст*; сквозное *ри* (*ра, ры*) в рифме: *озарила — повторила, края — крылах*, подкрепленное начальными *Дэбри* и *Вéтер* (в эту игру отчасти включается и */u/ла*); трехкратное *их* в 4 и завершающее стих *ах; ты́нн (2) — ты́ мне (3)* на одинаковых местах и т. д.

II, 5—8. Тема задается *a* (их 8), что особенно ясно выражено послецезурной половиной стиха; шесть *a*, образующих правильную фигуру:

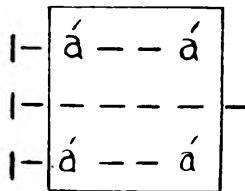


Это распределение напоминает I, 1—4 в отличие от I, 5—8, где все *á* до цезуры. 12 (11) ударных непередних противостоят 5 (4) передним; особенно резок контраст после цезуры (7 : 1). Интересно, что все *ó* до цезуры (из них 2 начинают стихи). Все *é* в левой половине (из них 2 — за слог до цезуры в 2 и 4, симметрично *á* через слог после цезуры в тех же стихах) Зубные

согласные вдвое преобладают над губными (9/10/: 5, 8 н : 4 м, причем 3 м в последнем — формульном — стихе). Заслуживает внимания *ви во .ва* в стихе, изображающем *волнованье* и прерывистость (ср. фон *твой, цветам, ревом*); *прерви* и *ревом* устанавливают взаимную связь соответствующих частей стиха; ср. еще *шепчет* | *Тише, источник*. (чет : точ) и т. п.

III, 1—4. Вокалическая структура весьма близка к II, 5—8. 10(9) ударных непередних (*a* и *o*) при 6(5) ударных передних. Особенно четок контраст между ними в правой половине (6:2), тогда как в левой его нет (4:4). Из семи ударных *á* шесть находятся после цезуры, образуя точно такую же фигуру как в II, 5—8. Три (два) ударных *ó*, напротив, находятся до цезуры, как и в II, 5—8, причем два из них начинают стихи 1 и 4 (в точности, как в II, 5—8). Обращает на себя внимание преобладание безударных *y* и *и* над ударными (соответственно — 6:0, 4:2). Характерно строение вокалической цепочки в первом полустишии стиха 2: *ú — y — y — bí — y* (— *и*). Два ударных *é*, находятся после цезуры в первом ударном слоге нечетных стихов (в соответствии с *á* на том же месте в четных стихах). Из особенностей консонантизма следует отметить преобладание зубных над губными (11:7); *олос ался* | *ул* | *асал* | *ил ла Заф зва* ; *ш ж ч ж*; и др.

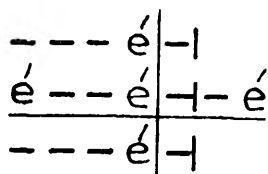
III, 5—8. Соотношение непередних (*a* и *o*) и передних примерно такое же, как в III, 1—4, 11(10): 5(4); при этом, как и в III, 1—4, контраст ярче в правой половине (7:1). Из 5 ударных *á* 4 находятся после цезуры и образуют прямоугольник:



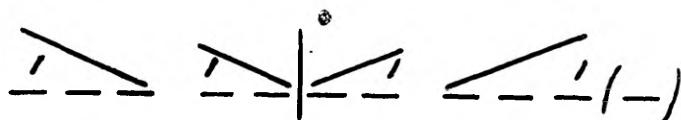
Ср. II, 5—8 и III, 1—4. Все безударные *y* после цезуры, тогда как 2 из 3 ударных — до неё. Во 2ом стихе (как и в III, 1—4)

преобладают гласные верхнего подъёма: $\acute{y} - \quad - u - \acute{y} -$
 $y - \quad - u - y -$ Зубные неносовые согласные в два
 раза превышают число соответствующих губных (10:5). зато
 среди носовых отношение обратное (7 н:10 м) Ср. также оби-
 лие непрерывных согласных и расширения *с* за счет *т* или
к: *ст ст* | *ск(р) ст ст* | *ст(р)*. ср. также *сн*,
ср. сш; ти та. та | *ты то ты*

IV 1—4. При небольшом перевесе непередних над передними
 гласными (9(8) : 8(7)) *а* решительно выделяется своим преобла-
 данием над губными (7:2/1/); 4 *á* после цезуры и все в рифме
 (ср. II, 5—8, III, 1—4) Лишь одно ударное \acute{y} , поддержанное
 2 безударными в том же полустихе (*чу́вствую*, ср. I, 1 *бу́ря*
умо́лка). Все ударные \acute{y} — во 2ом послецезурном слоге, тогда
 как 3 ударных \acute{e} — во 2ом предцезурном слоге. В архаизирую-
 щем варианте чтения \acute{e} образуют крест:



Следует отметить одинаковость 2—3 последних гласных в сти-
 хах: (\acute{a}) — \acute{a} — (e^u) и (\acute{a}) — \acute{a} . Преобладание зубных согласных
 над губными велико как среди носовых (10:3), так и среди
 носовых (7:2); ср. *в* (при гласном его варианте *у* в *чу́вствую*)
 в теме *волнованья*, подкрепленное еще 3 *в* в том же стихе (ср.
 2: *во*; 3: *вы во*; 4: *в во* при глухом партнере ϕ , повторен-
 ном дважды); ср. *слé* | *сла́д с дли*; *а — в — с || с — а — в*
 (*персей — сердца: ерс — сер .*); — *áнье* | — *éнье* | —
áнье; ритмическая схема 1го стиха почти симметрична:



IV, 5—8. Наиболее характерными чертами вокализма явля-
 ются следующие две: решительное преобладание гласных сред-
 него подъёма (*e* и *o*) над остальными (12:4) и *o* над *a* (7/5/:1)
 ср. обратное соотношение в IV, 1—4 (1/0/:7). Наличие лишь
 одного \acute{a} выглядит как отмеченный контраст с предыдущими
 стихами (ни в одном из четверостиший число ударных \acute{a} не опу-
 скалось ниже 4). Напротив, нигде до сих пор (и далее) не было
 такого скопления ударных \acute{o} (в предыдущих четверостишиях их

максимальное число было 4), причем эти *ó* обнаруживают тяготение к правильному размещению: 2 — в 1ом слоге, 2 — за слог до цезуры, 3 — в 1ом ударном послецезурном слоге (при неархаизирующем варианте чтения). При архаизирующем варианте 7 *é* размещаются таким образом, что 2 *é* — в рифме, 2 *é* — в 1ом слоге, 2 — в 1ом ударном предцезурном и 1 *é* — в 1ом ударном послецезурном (последний стих содержит 3 *é*). Безударные *ы*, *и* и *у* преобладают над ударными (соответственно — 5:0, 2:1, 3:0). Отношение зубных неносовых согласных к губным — 13 4; но *н* уступает в количестве *м* (4:5); подчеркнута игра *т* и *р*: (с)тр с т ц(=тс) т р
 р | ц(=тс) т т | р (с)тр т с
 (с)т | (с)р т р р т т (введение впервые в формульный стих слова *который* усиливает игру и связывает последний стих с ключевым словом предпоследнего стиха — *ток*, впервые заменяющим *источник*; в свою очередь *ток* связан с *цветочка* и *цветок*, занимающими в своих стихах аналогичное место); *быстрее* *ток сей пустынный* (а-б-с || б-с-а с разъединением их с и б)

V 1—4. Достойно внимания преобладание передних гласных над задними (*á*, *ó*, *ý*) — 8:7 (а включая безударные нередуцированные — 14:10); подавленность *á* (3) и *ó* (1) (ср. иную картину в IV 5—8, где 7/5/*ó*). Все *á* — после цезуры (из них 2 в рифме); все *ý* — до цезуры. Из 5 *é* после цезуры на одном и том же месте находятся 3 *é*, скрепляя *прéлесь*, *дéва* и *томлéнь*, входящие вместе с тем в один семантический круг (к ним присоединяется *сёрдце* с *é*); все они контрастируют с соотнесенными семантически с *девой* словами *млáдость*, *слáдость*, *плáмень*, объединенных темой ударного *á* и позицией в стихе после перечисленных выше слов с *é*. Ср. характерные цепочки в начале стихов: 1: *ý-и* ; 2: *ы-у-ы-ý* ; 3: *ý-у* ; 4: *ý-ы* (ср. также конец стиха 2: *у-ý*); в сочетании со сказанным о словах с *á* и с *é* и их позиции в стихе приходится особо отметить организацию фокалических элементов. Заслуживает также внимания продуманная организация консонантизма: *врé прé*; согласные расширения *у* (*ы*): *ув ву* ; *ул ул* ; *уб ыб* ; обилие губных и *в* в 1-ых двух стихах (отчасти и далее): *в-м-п-б-п-м* || *б-в-б-в* при 4 *у* в тех же стихах; а-б-с-д || а-б-д-с (*в сёрд- востор* .) в одном и том же месте в стихе; игра *л* с осложнениями: *лесть ла/д/ость*, *мла-омл-лам* с присоединением — *ень* (*млáдость* — *томлэнь*⁴² — *пламень*)

V, 5—8. Характерно сильное преобладание непередних *á* и *ó* над передними (12/11/:4/3/). В доцезурной части под ударе-

⁴² Более ранний вариант *томность* был в звукописном отношении менее удачен.

нием находятся только непередние гласные. 2 *á* — в рифме и 2- в 1-ом слоге двух 1-ых стихов; 2 *ó* — в 1-ом слоге двух последних стихов и 2 — в первом ударном послецезурном слоге (ср. 3 *ó* — в 3-ем стихе); оба ударных *ú* — в последнем предцезурном слоге, тогда как из 6 безударных *у* — 5 *у* находится после цезуры; все ударные *ú*, как и *ы́*, размещены в правой части стиха (здесь же — 2 безударных *ы* и 2 *и* при 3 *и* в левой половине стиха). Зубных больше, чем губных как среди неносовых (10/9/:6) так и среди носовых (8:7) Ср. игру *н*: *на* *не* *нны* | *но* *на* | *ни* *нны* и игру *м* в последнем стихе: *ом* *úмом* *ум* *ям*; ср. также *фн* *фн* *в(и)н* ; *ст* | *сто* *сты́* (ср. также *здо* .); *áf* *áf* *ев* | *ав* | *óв* | .. *év* ; *ví* | *ví* ; *то́ч* | *чít* (ср. о ток в IV 7 и его связях), расширяемые носовыми — сзади (*н*) или спереди (*м*): *то́чн* | *мчит* и др.

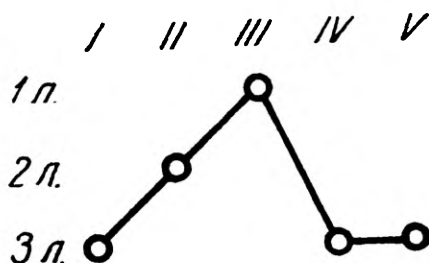
На грамматическом уровне отчетливее всего используется мена лиц (в широком смысле — включая все указатели лица) и времен по строфам. В I — только 3ье л. (о 2ом л. повел. накл. см. особо), зато повторенное 5 раз (т. е. больше, чем в любой из последующих строф): *умолкла (буря)*, *явилось (солнце)*, *бежит (источник)*, *цветет (роза)*, *течет (источник)*. Наличие примеров 3го л. при отсутствии других лиц вполне согласуется с правилами построения экспозиционной части. В II — резкое падение числа указаний на 3ье л. (*унес /ветер/* и *шепчет /голос/*) и появление в качестве доминанты 2го л. (*озарила /ты/*, *повторила /ты/*, ср. также *с тобою*, *твой*), подготовленного 2 л. императива в I (*Зафна! приближься*) и продолженного как параллель в II: *Тише, источник! Прерви волнованье*; ср. также появление 1го л. (*мне*), нарочито скромное и неброское. В III доминантой становится 1ое л. Если в I основной темой были *буря*, *солнце*, *источник*, *роза*, а в II — *Зафна* или связанные с ней *песни любви*, *голос*, то в III — впервые выступает *я* (*я к тебе прикасался*); ради него и в отступление от II. введена фраза, не имеющая соответствия в «Le torrent». Ср. также *медом пил розы (я)* и *друг мой невинный!* 2ое л. представлено лишь косвенными указаниями (*твой*, *к тебе*, *тихо прижмись*, *будь же ты скромн*) и относится в одних случаях к *Зафне*, в других — к источнику, как бы сводя воедино порознь употребленные обращения к ним в I и II. 3ье л. здесь предельно отеснено на периферию: оно появляется или как реплика предыдущего: *Голос твой, Зафна, в душе отозвался* (ср. II: *Голос твой, Зафна, как утра дыханье*), или как трансформ конструкции со 2 л.: *Зафна краснеет?* (из повествовательного *Ты, Зафна, краснеешь*⁴³; последнее — весьма характерный приём мелодизации

⁴³ Ср. вариант *Зафна, краснеешь?*

и эмфатизации стиха, тем более сложный и ответственный в начале 19го века, что нужно было, во что бы то ни стало, не допустить у читателя ассоциаций с риторическими вопрошаниями одической поэзии 18го века⁴⁴. С IV начинается отступление лично-лирического начала и проступание «безличной» стихии 3го л., как бы возвращение к исходной картине строфы I, но на более элегически-спокойном и философическом уровне. 1ое л. появляется как продолжение темы III уже в первом же слове IV (*Чувствую*), чтобы больше уже не появляться ни здесь, ни в последней строфе. 2ое л. также отступает, сохраняясь в косвенном свидетельстве (*Зафна, о Зафна! Смотри там, в водах*). В отличие от первых двух лиц возрастает роль 3го л.: *несется (цветок)*, ср. в I *цветет (роза)*; *умчались (воды)*, ср. в I *бежит (источник)*, *течет (источник)*; *течет (ток)*, ср. в I *течет (источник)*; ср. также косвенные указания на 3ье л.: *Время быстрее* тема, подхваченная и развитая в V

И, наконец, в V тема 3го л. является преобладающей (*погубит /время/, завидуют /голубь с подругой/, умчит /источник/*), тогда как 2ое л. лишь на минуту связывает нас с предыдущим (*улыбнулась /ты/, чувствуешь*)

Схематически эта игра лицами по мере движения темы может быть представлена в следующем виде:



Достоин внимания и то, как Б. подготавливает (мотивирует) тему доминирующего лица в предыдущей строфе и как он строит реплику этого лица в строфе, следующей за той, где это лицо доминирует.

Не менее характерно распределение временных форм по строфам. В I — дважды употреблено в самом начале (в экспозиции) прошедшее время (*Буря умолкла, Солнце явилось*). Это — как бы предыстория, фон, на котором настоящим временем, трижды употребленным, рисуется новая картина: *бежит (источник)*, *цветет (роза)*, *течет (источник)*. Актуальность источника как центрального образа подчеркнута двойным упоминанием его в настоящем времени. В II использован тот же

⁴⁴ Ту же задачу более развернуто решал в это же время Жуковский. См. Б. М. Эйхенбаум. Мелодика русского лирического стиха. Петербург. 1922, стр. 27 и след.

приём, что и в I, но с обратным соотношением времен. Предыстория личных отношений, образующая фон, намечена прошедшим временем, трижды выступающим в первой половине строфы: *Дебри ты, Зафна, собой озарила!*; *Песни любви ты мне повторила*; *Ветер унес их*. Всё это подготавливает и объясняет эффект введения (однократного) настоящего времени: *Голос твой шепчет*. Следующая III строфа построена на чередовании прошедшего и настоящего времени: *отозвался (голос) — вижу — прикасался (я), пил — краснеет (Зафна)* и образует переход к IV строфе, симметричной строфе II при ином соотношении времен. Она начинается тем, чем кончается II — настоящим временем (*чувствую*), подчиняющим себе в принципе нейтральное *Сладостно девы стыдливой роптанье*, а также — уже в отнесении к «безличному» плану — *несется (цветок)*. Затем появляется прошедшее время, подводящее итог (*Воды умчались*) а за ним настоящее, употребленное как бы во вневременной функции: *Время быстрее, чем ток сей пустынный, | С ревом который сквозь дебри течет!* Завершающая строфа V особенно оригинальна: здесь впервые прошедшее время оттеснено решительно, так как единственный его пример (*Ты улыбнулась*) практически равнозначен настоящему, которое, в частности, и следует за ним (*чувствуешь* при том же субъекте, что и *улыбнулась*; а также *завидуют*). Также в V впервые в стихотворении появляется будущее время, раздвигающее рамки и открывающее перспективу: *Время погубит, умчит*. В будущем времени формулируется философская идея текста, и это делается кем-то, стоящим вне описываемой ситуации, над нею, ибо только он видит то, что скрыто от непосредственных участников (я, она). Таким образом, распределение временных форм в II—V как бы воспроизводит образ потока, устремляющегося из прошлого (II—III) через настоящее (IV) к будущему (V). Многократные обращения к *Зафне* и *источнику* и постоянное введение императивов (*Приблизься!*; *Прерви волнованье*; *Тихо прижмися*; *Будь же ты скромн*; *Смотри* .) актуализируют всю ситуацию, переводя её во время читателя.

Состав элементарных синтаксических структур (ЭС) используемых в «Источнике», ограничен. Ядром следует считать S + Vb. (имен. п. + глагол в личн. форме). В чистом виде ср. *Буря умолкла* (в самом начале). *Зафна краснеет?* и *Воды умчались*. Эта ЭС кратчайшим способом развивает действие и является отмеченной. Это ядро обычно распространяется с помощью Adj. + S, Vb + N_{acc.}, Vb. + N_{obl.}, Vb. + Adv., Vb + C (придат. предл., дееприч. констр.), N + N_{obl.}. Ср. *Мутный источник, источник пустынный, голос твой, цветок розмариновый, время быстрее, голубь невинный; дебри озарила, песни повторила, унес их, вижу улыбку и радость, пил розы, чувствую волнованье,*

биенье и слезы, погубит и прелесть и младость, чувствуешь томленье и сладость, восторги, пламень, вздохи умчит; явилось нам, на западе; бежит с ревом и с шумом, бежит по полям; цветет для девы, под тенью; мне повторила, унес на крылах, вижу в очах, к тебе прикасался, пил на устах, в водах несется; чувствуешь в сердце, в крови и т. д.; там несется, быстро несется, там завидуют; падая с камня, несясь по цветам чьем ток сей пустынный; голубь с подругой. Как видно, из примеров, ядро может расширяться спереди и сзади, а также и спереди и сзади, ср. для девы невинной | Пальмы под тенью здесь роза цветет; Ветер унес их на тихих крылах; и в ясной лазури | Солнце явилось на западе нам. Наконец, элементы S и Vb. могут разъединяться указанными выше ЭС, ср. Мутный источник, след яростной бури, | С ревом и с шумом бежит по полям; источник пустынный | с ревом и с пеной сквозь дебри течет; ты мне повторила; Голос твой, Зафна, как утра дыханье, | Сладостно шепчет ; там голубь невинный | С страстной подругой завидуют нам и т. д. В ряде случаев отсутствует один членов ЭС S + Vb. (ср. вижу улыбку, чувствую волнованье, чувствуешь томленье или: Сладостно девы стыдливой роптанье; Время быстрее, чем ток сей пустынный .). Трансформом S + Vb. можно считать ЭС Voc. + Imper (Зафна! Приблизься; источник! Прерви волнованье; О друг мой невинный, тихо прижмись Будь же ты скромн, источник пустынный; Зафна, о Зафна, смотри .). О роли Voc. + Imper. см. выше. Для синтаксиса «Источника» характерна тенденция к увеличению длины фразы по мере приближения к концу строфы. Лучший пример — I, где первая фраза из двух слов, вторая — из семи (предлоги, не составляющие слога, не учитываются), третья — из 11; длина последней фразы зависит от находящейся в ней формулы, которая сама построена по аналогичному принципу нарастания: первые два слова имеют ударение на 1ом слоге, третье — на 2ом и четвертое — на 3ем: с ревом и с шумом стремясь по полям и под. Таким образом, движение ударений по слову в формуле соотнесено с динамикой увеличения числа слов во фразе на протяжении строфы. Эти оба движения могут быть поставлены в соответствие с семантикой неравномерно убыстряющегося движения потока. Максимальная длина фразы (в пределах соответствующих стрóf) отмечена также в III, IV и V (в II — 10 слов при фразе в 12 слов в середине строфы) Другая примечательная особенность, касающаяся длины фраз в строфе, — соседство предельно краткой фразы с самой длинной в строфе, исключая последнюю (формульную), что создает впечатление прерывистости движения, его неравномерности, ср. II: 12 слов + 2 слова; III: 2 слова + 8 слов; IV: 3 слова + 7 слов; V: 10 слов + 3 слова + 7 слов.

На всех проанализированных уровнях выявляются конфигурации элементов, которые последовательно приближают нас к основным образам стихотворения и к связям между ними (включая отождествления). Это приближение становится возможным благодаря семантизации наиболее выразительных «формальных» конфигураций элементов; правила же семантизации в значительной степени определяются местом, занимаемым наиболее диагностическими элементами в тексте.

В этой статье автор пытался выявить и, где можно, объяснить не только «индивидуальные» черты «Источника», но и увидеть в нем некий шаблон (хотя и высокого уровня), порождаемый — в основных чертах — рядом подающихся в принципе формулированию правил. Отношения же между шаблонами, реализующими один и тот же круг тем, открывают путь к исследованию проблемы сосуществования стилей. И в этом смысле «Источник» — один из наиболее привлекательных объектов для анализа, поскольку он является философическим вариантом темы, фривольно-насмешливой репликой которой можно считать «Ложный страх», а трагикопатетической версией — «Мщение» (все три стихотворения — из Парни, и все они объединены общей темой: я и дева, вечер или ночь, интимное свидание и его детали, время и т. п.)⁴⁵.

⁴⁵ Особый вопрос составляет отношение между текстом «Источника» и «Сиерра-Мореной» Карамзина (а также между последней и «Le torrent»). Ср.: Часто темная ночь застигала нас в отдаленном уединении. Звучное эхо повторяло шум водопадов, который раздавался между высоких утесов Сиерры-Морены, в ее глубоких расселинах и долинах. Сильные ветры волновали и кружили воздух, багряные молнии вились на черном небе или бледная луна над седыми облаками восходила. — Эльвира любила ужасы природы .. Я был с нею! И радовался сгущению ночных мраков. Они сближали сердца наши, они скрывали Эльвиру от всей природы — и я тем живее, тем нераздельнее наслаждался ее присутствием.

Ах! Можно сражаться с сердцем долго и упорно, но кто победит его? — Бурное стремление яростных вод разрывает все оплоты, и каменные горы распадаются от силы огненного вещества, в их недрах заключенного.

Сила чувств моих все преодолела, и долго таинмая страсть излилась в нежном признании!

Я стоял на коленях, и слезы мои текли рекою. Эльвира бледнела и снова уподоблялась розе. Знаки страха, сомнения, скорби, нежной томности менялись на лице ее!

Она подала мне руку с умильным взором. — «Жестокий! — сказала Эльвира — но сладкий голос ее смягчил всю жестокость сего упрека. — Жестокий! Ты недоволен кроткими чувствами дружбы, ты принуждаешь меня нарушить обет священный и торжественный! .. Пусть же громы небесные поразят клятвopеступницу! Я люблю тебя! ..» Огненные поцелуи мои запечатлели уста ее.

Боже мой! Сия минута была счастливейшею в моей жизни! См. Н. М. Карамзин. Сочинения. Т. I. М. 1964, стр. 675—676 (первая публикация под заглавием «Элегический отрывок из бумаг N» — в «Аглае» 1795 г., кн. 2 с указанием даты — 1793 г.).

Распределение гласных элементов в «Источнике»

Таблица 1

	I, 1—4		I, 5—8		II, 1—4		II, 5—8		III, 1—4		III, 5—8		IV, 1—4		IV, 5—8		V, 1—4		V, 5—8	
а	5		4		4		8		7		5		7		1		3		5	
о	4*		4***		4*		3*		3*		3* 1		1*		7**		1		5*	
у	5	1		2		3	1			6	3	3	1	2		3	3	3	2	6
ы			1	2	1	4		1	1		1	3		3	2	5	1	2	1	2
и	2	6	2	5	3	6	2	3	2	4	3	5	3	2	1	2	3	6	3	5
е	1*	1	7***	1	5*		3*		4*		2*		5*		7**	1	5		1*	

Пояснения к таблице:

1. Каждый столбец делится прерывистой линией на 2 части: в левой — ударные гласные, в правой — безударные.
2. Варианты *о* и *е* в безударном положении не учитываются; исключения; I, 3 *след*, I, 6 *здесь*, III, 5 *мэй* и IV, 7 *сей*.
3. Поскольку не всегда ясно, когда произносится *е*, а когда *о* (*ё*), — таблица предусматривает обе возможности (обозначено *). Об этом следует помнить и при чтении комментария. Что же касается существа дела см. таблицу 2,

е/е		е/о	
бесценны — отягченны	55	роз — слез	56
драгоценна — влюбленна	57	живем — одним — плывем	71
совсем — ружьем	58	венок — василек	76
жжет — свет	62	огнем — мечом	84
ведет — нет	64	чешуею — главою	92
живет — нет	71	гром — моим	107
веселый — белой	73	угрозы — слезы	110
Мельпомены — сплетенны	78	розы — слезы	111
смотрел — шел	78	ручьём — доим	115
блажен — отягощен	82	хоровод — поет	116
дней — душей	83	волн — челн	126
обагренны — медный	83	плывет — вод	126
течет — вслед	86	ропот — шепот	127
вслед — ведет	87	слезы — розы	140
рожденным — священным	87	укромной — темной	142
стен — наречен	87	Дон-Кихот — живет	144
след — течет	88	поем — в том	145
небренны — возженны	88	слезы — розы	146
звезд — мест	88	умен — он	148
змей — струей	89	челны — волны	157
лес — слез	91	слезою — струею	165
жертвы — мертвы	94	кошелек — легоқ	180
слезны — бесполезны	98	сон — пробужден	198
член — учен	100	волн — челн	198
дебелых — веселых	102	далеко — жестоко	200
веселый — белой	106	далеко — жестоко	201—202
отдает — сует	107	бой — струей	205
веселы — престарелый	109	далекий — глубокий	222
бесценный — окруженный	111	слез — роз	229
струей — ноздрей	112	березы — розы	235
слез — небес	115		
пенной — уединенный	115		
лет — переживет	127		
всем — твоим	130		
свет — занесет	130		
военный — распущенны	136		
сует — полет	140		
надежный — нежны	140		
любезны — слезны	141		
лет — узнает	143		
опустошенной — священный	153		
разъяренным — бесценным	165		
зеленой — пеной	165		
стезей — полей	166		
своей — змией	166		
пленный — похищенный	167—168		
поседель — тяжелый	172		
стрел — сел	174		
иноплеменный — драгоценны	174		
жен — Демосфен	177		
еще — плаще	177		
принес — чудес	178		
Пирею — зарею — одиссею	178		

Таблица 2 (продолжение)

e/e		e/ë	
разъяренных — священных—		опустошенных — благословенных	211
просвещенных	179	бесценно — запечатленно	213
жертвой — полумертвый	183	племен — стен	215
презренный — осужденный	184	вселенны — обреченный	215
перенесенный — незабвенной	186	забвенны — соплетенный	217
потаенный — драгоценный	186	стен — изнурен	217
вдохновенный — разъяренной	186	небес — слез	223
камышей — зарей	187	серн — дерн	225
вдохновенный — озаренный	187	поет — лет	225
навек — упрек	188	бесценны — охлажденные	226
веселый — филомелы	190	веселых — устарелых	227
степей — струей	193	драгоценна — отягченна	229
честей — землей	194	небес — слез	229
потаенной — неизменный	195	омоченны — смиренной	229
исчез — принес	196	небес — слез	232
озарен — тлен	197	нежной — надежной	237
жен — сирен	199	ветр — Петр	239
кипело — веселой	201	изрек — Мельхиседек — человек	240
провел — стрел	201	слез — исчез	240
удрученный — драгоценный	205	совет — умрет	241
унес — небес	206	зачем — своим	242
дней — струей	209	жертвы — мертвы	247
времен — плен	210		
священных — иноплеменных	210		

О соотношении *e/ë* в русской поэзии начала 19-го века см. Б. В. Томашевский, К истории русской рифмы — «Стих и язык». М.—Л., 1959, стр. 81 и след.

ПОЭТИКА. ПРОБЛЕМЫ МЕТРИКИ

О СООТНОШЕНИИ ЕДИНИЦ МЕТРИЧЕСКОЙ И ФОНОЛОГИЧЕСКОЙ СИСТЕМ ЯЗЫКА

М. И. Лекомцева

Есть ли какая зависимость между единицами метрической системы и теми единицами, которые представлены в языке на каком-нибудь из его уровней, например, фонологическом?

Если этот вопрос рассмотреть на материале европейских систем стихосложения, то выделятся следующие типы соответствий.

Основная единица силлабического стихосложения — слог — является одновременно основной синтагматической единицей фонологической системы языка.

Основная единица чисто тонического стиха — фонетическое слово — одновременно является и самой крупной синтагматической единицей фонологической системы, и основной единицей морфологического уровня.

Система «высокой лирики» в древней Греции и примыкающая к ней кондакарная система, представленная главным образом в средние века на греческом, латинском и старославянском языках, характеризуется тем, что в качестве основной метрической единицы здесь выступает синтагма, т. е. единица синтаксического уровня языка¹.

Итак, три приведенные выше системы стихосложения характеризуются прямым, непосредственным соответствием своих единиц единицам прозаического языка на одном из его уровней².

Элементарными единицами двух следующих систем стихосложения (силлабо-тонической и квантитативной) являются стопы. Стопы прямо не соответствуют никаким единицам естественного языка и поэтому часто кажутся

¹ Примером такого стихосложения может служить песнопение «Величит душа моя господа». В рукописных песенниках первой половины 18 в. встречаются еще песни, написанные по этой системе («Душа моя милая, красная девица», «Любовь моя пребывает и по смерти» и др.) «Неразложимым звеном этой системы стихосложения, называемой кондакарной, является смысловая единица, образующая простейшее предложение, которое составляет отдельный стих (строчку) и исполняется на отдельную повторяющуюся мелодию (певческий напев) или одно слово. Эта единица не распадается на составные части и не связывается с соседними какими-либо переходами (рифмами, ассонансами). Число слогов и ударений в таком стихе различно». — А. В. Позднеев, Из истории русского стиха XV—XVIII веков, «Teorie věrše», I. Sborník Brněnské versologické konference 1/3—16 května, 1964, Врно, 1966, стр. 103.

² Дж. Лотц отмечал, что стихи и проза при всей своей полярной противоположности различаются между собой не как два класса текстов, а скорее как два типа. См. J. Lotz, Metric typology, «Style in language», N. Y., 1960, стр. 135.

чем-то искусственным. Галахов, приводя примеры стоп, соединяющих слоги разных слов и разрезающих слоги одного слова, стоп, не имеющих никакого смысла, счел, что «стопы — чушь какая-то»³

В чем смысл введения стопы? Каково соотношение стопы и составляющих ее элементов — слогов, которые являются синтагматическими единицами фонологической системы языка?

Для ответа на эти вопросы надо заметить, что в тех языках, на которых существует стихосложение, использующее в качестве основной единицы стопу, слоги распадаются на два класса, и единицы стихосложения полу-чаются за счет разнообразного комбинирования слогов этих классов. Силла-бо-тоническая система предполагает при этом в качестве слогов одного класса ударные слоги, а в качестве слогов другого класса — безударные. В ряде схем этой метрики определяются позиции, в которых слоги того и другого типа считаются эквивалентными. В. К. Тредиаковский писал: «Из двуслож-ных стоп приняты в ней (т. е. в новой системе стихосложения) господствую-щими стопами хорей и иамб: за обе сии кладется, по вольности, пири-хий...»⁴

Квантитативная система предполагает в качестве слогов одного класса краткие слоги, а в качестве слогов другого класса — долгие слоги. Конкрет-ные единицы в этой метрической системе образуются всевозможным комби-нированием соответствующих слогов. При этом здесь не только определяются позиции, в которых слоги того и другого типа эквивалентны, но и позиции, в которых возможна подстановка вместо одного слога других, например, долгий слог в определенной позиции гекзаметра может быть заменен двумя краткими. Это — подстановка в одну сторону, так как два кратких слога нельзя заменить одним долгим слогом, к тому же это — подстановка, огра-ниченная определенными позициями.

Поэтому можно сказать, что квантитативная система характеризуется не столько постоянством количества мор в строке, сколько разделением слогов на два типа и введением их в единицы метрической системы тремя способами: фиксированием позиции для того или иного типа слога, фикса-рованием позиций, где эти слоги эквиваленты (позиция нейтрализации), и на-конец, — фиксированием позиций, где возможна подстановка вместо слога одного типа слога другого типа общему соотношению: долгий слог равен двум кратким, хотя есть и подстановки, где долгий равен трем и даже четы-рем кратким. Например:

Τὶ δὴ μαθὼν τῷ δακτύλῳ τῆς Θραλλίδ' ὠδεῖς

καὶ ταῦτα τουλαίου σπανίζοντος, ὠνόητε λω, νί [— = ∪ ∪ ∪]

Φαῖσι δὴ ποτα Λήδαν ἐκίριθινον Λή [— = ∪ ∪ ∪ ∪]⁵

То, что в последних двух системах разделение слогов на два класса осно-вывается на просодических признаках — ударности и длительности — при-вело к тому, что соответствия метрических систем фонологическим ограни-чиваются исключительно просодическими признаками. Однако сами просоди-ческие признаки очень редко образуют систему, независимую от других, ингерентных, фонологических признаков. Примером взаимной независимости просодической системы и системы ингерентных признаков может служить словенский язык, в котором одной и той же системе ингерентных признаков соответствует просодическая система с долготой-краткостью и восходяще-нисходящей интонацией в архаическом литературном языке, система с одной

³ Цит. по: Г Шенгели, Трактат о русском стихе, ч. I, Органическая метрика, М.—Пг., 1923.

⁴ В. К. Тредиаковский, О древнем, среднем и новом стихотворе-нии российском, Избр. произведения, М.—Л., 1963, стр. 444.

⁵ L. Roussel, Le vers grec ancien, «Publication de la Faculté des Lettres de Montpellier», t. 6, Montpellier, 1954.

долготой-краткостью (современная орфоэпическая норма) и система с экспираторным ударением, установившаяся в современном разговорном литературном языке⁶

Для английского языка даются как описания, в которых просодические признаки определяются ингерентными⁷ так и наоборот, системы, где просодические признаки определяют ингерентные⁸ Примером языка, в котором просодические признаки однозначно определяются ингерентными, служит мордовский язык⁹. Всё это заставляет соотносить метрические не единицы языка с просодическими единицами, но и со всей фонологической системой в целом или, в качестве первого этапа, с системой ингерентных признаков. Последнее соответствует изучению стиха в транскрибированной форме без знаков ударения, длительности и высоты тона.

Обоснование соотношения метрических единиц с единицами фонологической системы в ингерентных признаках можно видеть и в другом. Как показывает фонологический анализ, просодические признаки выступают как сигналы классов различных уровней (слов, слов, синтагм). Сами по себе эти классы могут быть выделены независимо от сигналов, например, чисто дистрибутивно. Сигналы же выделяются на основе процедуры определения классов. Акустические соответствия сигналов могут быть неоднородными. Из этого видно, что материал, на котором рассматривается соотношение единиц фонологической и метрической систем, отличается даже от того, что Эпштейн и Хокис называют предпросодическим уровнем, который представляет у них в английском языке четыре уровня ударения по Трагеру—Смиту и четыре типа стыка¹⁰.

Одни и те же метрические системы представлены как в языках, располагающих просодическими признаками, так и в языках без просодических признаков. Там, где имеется сопровождение просодическими признаками, ритмическая структура всё равно образуется классами последовательностей фонем (т. е. ингерентными признаками), которые отмечаются просодическими признаками¹¹. Именно эта последовательность определяет, где не могут быть просодические признаки. Задача конкретной интерпретации метрики произведения состоит в расположении просодических признаков таким образом, чтобы они соответствовали определенному объединению одних классов в другие¹².

⁶ E. Stankiewicz, The vocalic systems of modern standard Slovenian, IJSLP, 1959, № 1—2.

⁷ A. Nubbell, The phonemic analysis of unstressed vowels, — «American Speech», XXV, 1950. N. Caffee, The phonemic structure of unstressed vowels in English, — «American Speech», XXVI, 1951.

⁸ M. Berger, Vowel distribution and accentual prominence in modern English, «Word», XI, 1955.

⁹ H. Paasonen, Mordvinische Lautlehre, — «Mémoires de la Société finno-ougrienne», XXII, 1903.

¹⁰ E. L. Epstein & T. Hawkes, Linguistics and English prosody, «Studies in linguistics», Occasional papers 7. N. Y. 1959.

¹¹ «Ритм подразумевает три существенных признака: временной континуум; набор событий, повторяющихся через равные для восприятия интервалы, и выделители (объективно или субъективно воспринимаемые) среди событий в каком-нибудь регулярном расположении» «Событием» в метре является слог — S. Chatman, A theory of meter, The Hague, 1965, стр. 30.

¹² «Школьное чтение», как показал С. Чэтман, является элементарным способом, первой ступенью овладения ритмом, когда выделяется каждый иктовый слог стопы:

They boy stood on the burning deck

Whence all but he had fled

Первое описание такого чтения, согласно С. Чэтману, относится к 1775 г. в анонимном трактате «The act of delivering written language.» — S. Chatman, A theory of meter, The Hague, 1965, стр. 105, 6-ая сноска.

другие¹² Такой подход дает право рассматривать соответствия «баз» метрических единиц фонологическим единицам при временном исключении из нее просодических признаков.

Каковы особенности фонологических единиц в тех языках, поэзия которых широко использует syllабическую метрику?

Если обратиться к структуре фонологического слога в польском языке, имеющем длительную традицию syllабического стихосложения, то бросается в глаза тот факт, что ядро каждого слога (гласный) является независимым от других слогов. В самом деле, любой гласный в польском языке может быть в любом слове: [oɡoʒáwoś'ć] загар, [ógrut] сад, [m'edzypłanetaŋgu] межпланетный и т. д. Сочетания же согласных, встречающихся в слоге, зависят от позиции в слове (начало, середина и конец слова являются здесь тремя релевантными позициями), образуя тем самым единицу более высокого уровня — слово¹³. То, что все слоги являются в таком языке как польский независимыми друг от друга, дает возможность считать их однотипными, самостоятельными единицами на фонологическом уровне. И этому соответствует однотипность слогов в метрике, то, что основной метрической единицей здесь является слог. Но, может быть, эта черта языка соответствует syllабизму только в польском языке?

Если обратиться к французскому языку, на котором существует давно сложившаяся и детально разработанная syllабическая система стихосложения, то современный язык дает следующую картину: в любом слове, за исключением последнего в слове, может быть любая гласная независимо от других слогов. Согласные в слогах зависят от положения в слове (в начале, середине или в конце слова), не влияя никак друг на друга в пределах указанной позиции (например, второй слог на третий в четырехсложном слове). Для конечного же слога отмечаются в современном французском языке ограничения в составе гласных, а именно: [e] может быть только в открытом слове [ble, leze], [ɛ] — в закрытом [kose:r, tel]. Но это разделение сравнительно недавнее, в старофранцузском его не было¹⁴: «e» закрытое могло быть и в закрытом слове [ver] было [ver]. Второе ограничение в составе гласных, а именно, исключение из них [ɲ], — еще более недавнее явление. А. Мартин¹⁵ и сейчас еще слышит разницу между rot и reau в литературном языке. В диалектах это противопоставление до сих пор является актуальным. Различение ø и ɲ не носит фонологического характера. Итак, для французского языка можно отметить независимость слогов друг от друга на протяжении длительного периода и изменения в распределении гласных в последнее время. Современное состояние отличается тем, что, если слово состоит из одного слога (а доля таких слов во французском словаре очень велика — она составляет 60%¹⁶), то в таком слове в роли ядер могут вы-

Дальнейшее овладение ритмом связано с выделением синтаксических и семантических классов и сохранением тех просодических признаков, которые их сигнализируют, и опусканием всех других. Различные интерпретации одного стихотворения представляются тогда способами различного анализа семантической и синтаксической структуры стихотворения. Ср. модель постановки ударения в словах английского языка в зависимости от скобочного представления синтаксической структуры предложения в N. Chomsky, M. Halle, F. Lukoff. On accent and junctum in English. «For Roman Jakobson», The Hague, 1956 стр. 65—80.

¹³ J. Kuryłowicz, Uwagi o polskich grupach spółgłoskowych, BPTJ, XI, Kraków, 1952; M. Bargielówna, Grupy fonemów spółgłoskowych współczesnej polszczyzny kulturalnej, BPTJ, X, Kraków, 1952.

¹⁴ M. Fuché, Phonétique historique du français, vol. II. Paris, 1958.

¹⁵ A. Martinet, La prononciation du français contemporain, Paris, 1945.

¹⁶ B. Kielski, Struktura języków francuskiego i polskiego w świetle analizy porównawczej, I. Łódź, 1957.

ступать только определенные гласные. Этот слог независим, он может употребляться один или в сопровождении (перед ним) других слогов. Все другие же слоги имеют другой набор гласных и не могут употребляться самостоятельно (например, слог [pɹ] требует в стандартной форме французского языка прибавления другого слога).

Сопоставление слога как однотипной независимой единицы фонологической системы и слога как основной метрической единицы во французском языке на протяжении истории демонстрирует то же соотношение, что и польский язык. Последние изменения фонологической системы подготавливают другое направление этому соответствию, но об этом ниже.

В испанском языке, на котором тоже существует большая традиция силлабического стиха, параллельно наблюдается и независимость гласных следующих друг за другом слогов.¹⁷

Все основные метры итальянской поэзии сложились в сицилианской школе (XII в.), а потом они были распространены и в другие районы Италии. Силлабическому стиху Гвидо Фавы и Федерико соответствует фонологическая система, в которой пять гласных (*a, e, o, i, u*) выступают в любом слоге независимо от других слогов. Тосканская школа переняла эту систему метрики, хотя в тосканском диалекте выделялся слог, в котором дополнительно различались *e* и *o* открытые и закрытые. Однако поэты пренебрегали этим различием и рифмовали закрытые *é* и *ó* как с открытыми *e* и *o*, так и с *í* и *u*. В XVII веке Джильи отмечает фонологическое противопоставление *e* и *é*, *o* и *ó*, но говорит о том, что даже Петрарка рифмует *stella [è] с bella [e]*¹⁸

Аристоксен настаивал на том, что греческое стихосложение — силлабическое¹⁹. Действительно, как показал А. Мейе, в античной Греции за исключением гекзаметра, употреблявшегося в классическую эпоху очень редко и главным образом в дидактической поэзии, и в «высокой лирике» в драматургии, греческое стихосложение, по крайней мере на практике, является стихосложением силлабическим²⁰. Древнегреческий язык классического периода демонстрирует полную независимость гласных одних слогов от других. Признаки долготы-краткости также распределяются на гласных в слове независимо от их взаимного расположения²¹. Неразличение долготы-краткости в последнем слоге слова имеет специфический характер свободного варьирования²². Однако то, что в слове выделяются позиции различия и неразличения этого признака, является важной фонологической особенностью, имеющей свои последствия и в метрике соответствующего языка, но об этом ниже. Пока для греческого языка важно констатировать независимость ядерных позиций (гласных) слогов друг от друга, самостоятельность слогов в этом отношении и соответственно наибольший удельный вес силлабического стихосложения в общем переплетении метрических систем.

В латинском языке, как известно, гласные образуют три парадигмы для слогов трех типов: начальных, срединных и конечных. Степень независимости этих слогов друг от друга разная: слог из позиции середины слова может образовать слово самостоятельно или вместе со слогами других типов, о том числе и со слогами своего типа; слог из позиции конца или начала слова может образовать слово самостоятельно и вместе со слогами других типов, но не со слогами своего типа. Характерно, что чуждость метрики, скопированной с греческой системы всегда подчеркивалась в латинской поэзии.

¹⁷ A. Bello, *De arte metrica, Obras completas*, vol. VI. Caracas, 1955.

¹⁸ B. Migliorini, *Storia della lingua italiana*, 3 ed. Firenze, 1961.

¹⁹ *Ἀριτοξένων ῥυθμικῶν στοιχείων δευτέρου σωζόμενα*, Lipsiae, 1782.

²⁰ A. Meillet, *Les origines indo-européennes des metres grecs*, Paris, 1927.

²¹ E. Schwyzer, *Griechische Grammatik*, Bd. I. München, 1950.

²² M. Lejeune, *Traité de phonétique grecque*, Paris, 1947.

Национальная же система стихосложения на латинском языке — сатурновый стих — носит совершенно другой характер.

Очень показательное соотношение единиц рассматриваемых систем в сербско-хорватском языке. Хотя в диалектах этого языка наблюдаются различные просодические системы (с признаками долготы и тона, тона, экспираторного ударения), все это не мешает гласным следующих друг за другом слогов быть независимыми. Одновременно с такою независимостью слогов на фонологическом уровне наблюдается поразительная устойчивость и распространённость силлабической традиции в народной поэзии и в литературном творчестве.

В чешском языке и ингерентные, и просодические признаки гласных в слове характеризуются независимостью друг от друга, и неудивительно, что через все метрические системы и влияния проглядывает «все проникающая тенденция к силлабизму», о которой говорит Й. Грабак²³.

Более чем 150-летнее существование силлабической поэзии в России и на Украине в этом свете ставит вопрос о соотношении гласных, образующих слово в украинском и русском языках в этот период. Другими словами, можно ли предположить, что гласные следующих друг за другом слогов тогда были независимыми? В конкретном случае — различались ли *o* и *a*, *e* и *i* в безударных слогах, как и в ударных, в русском языке и *e* и *i*, *o* и *u* в украинском? В украинском языке уканье и иканье не является широко распространённым явлением, и в литературном языке не доходит до смешения *o* и *u*, *e* и *i*.

В русском языке (литературном) неразличение безударных *e* и *i* относится только к XX в. Насколько можно судить, *a* и *o* различались в безударном положении в московском произношении еще в XVII в., а в декламации стихов эта «манера» держалась до XIX в. Для языка и Симеона Полоцкого, и Феофана Прокоповича можно считать несомненной самостоятельность слогов в слове в этом отношении. Такие слоги, будучи в равной мере независимыми единицами на фонологическом уровне, легко могут стать основными единицами метрической системы. Поскольку нормально явления фонологического уровня относятся к бессознательным явлениям поведения, а слог в свою очередь является узловой единицей этого уровня, постольку сочинение стихов в силлабической системе также может быть вполне интуитивным, и счет слогов — осуществляться бессознательно.

За исключением греческого силлабического стиха, в котором под влиянием квантитативной системы теоретически выделяется стопа как единица метра, хотя в практике стихосложения наблюдается больше отступлений от нее, чем следования ей²⁴, все силлабические системы стихосложения не имеют в качестве своей основной единицы стопу, и если иногда во французском стихосложении говорится о стопе, то этот термин в точности соответствует двум любым слогам и оказывается излишним. Стопа имеет смысл только в такой метрике, где имеются слоги разных типов, сочетания которых и образуют стопы как элементарные единицы такой метрической системы. В чем же состоит разнотипность слогов стопы, если рассматривать их только с точки зрения собственно фонологических, ингерентных признаков? Если рассмотреть этот вопрос на материале современного русского языка в рамках силлабо-тонической системы, то слоги разделяются на две категории: ударные и безударные, разные сочетания которых и образуют стопы. В ингерентных признаках этому соответствует существенное различие между слогами обоих типов. Ядро ударного слога образуют звукотипы *a*, *e*, *i*, *y*, *u*, *o*, а ядро безударного слога соответственно *a*, *é*, *i*, *y*, *u*, *э*, *в*. Кроме существенного различия в составе гласных парадигм этих слогов, между ними есть еще более глубокое различие. Оно состоит в том, что между этими слогами существуют разные зависимости относительно друг друга. Слоги пер-

²³ J. Hrabák, Úvod do teorie věrše, Praha, 1964.

²⁴ A. Meillet, Указ. соч.

вого типа (ударные, с одной парадигмой гласных) являются самостоятельными, они не зависят ни от слогов другого типа, ни друг от друга. Последовательность этих слогов выступает как последовательность независимых событий (как в статистическом, так и в логическом аспектах). Слоги же второго типа не могут выступать самостоятельно, они могут находиться лишь в присутствии слогов первого типа. Поэтому эти слогги относятся к группе зависимых или связанных слогов. Каждая стопа представляет собой упорядоченный набор слогов определенных типов.

Такого же рода два типа слогов — зависимых и независимых друг от друга — дают и германские языки, в которых это различие в составе гласных проявляется ещё более резко (другими словами, больше отношение числа взаимоисключающих звукотипов к числу звукотипов, входящих в оба вида слогов).

Положение зависимых, несамостоятельных слогов дает возможность их трактовать двояким способом. Во-первых: в некотором смысле (как слог) приравнять их к независимым слогам, однако приравнивание это никогда не бывает полным, «печать» зависимости лежит на них постоянно и выражается в том, что им отведены в каждом конкретном метре только определенные позиции, например, в ямбе все четные позиции, в хорее — нечетные и т. д.

Второй способ состоит в том, что зависимые слогги вовсе не считаются, и счет идет только независимым слогам (как в силлабическом стихосложении). В метрике этому соответствуют тонический стих и раешник в русской традиции, кнittelvers в поэзии на германских языках. По своей структуре эта система соответствует силлабической: там и там слогги, взаимно независимые, самостоятельные на фонологическом уровне, упорядочиваются в строке относительно числа вхождений. Именно этим можно объяснить тот факт, что в языках, слогги которых делятся на зависимые и независимые, начальный этап поэзии опирается на счет слогов независимых (тоническое стихосложение). Русские былины, как показал М. П. Штокмар²⁵, подчиняются закономерностям тонического стиха. Тонический стих представлен не только в народной поэзии, но и в литературе, начиная с первых опытов В. К. Тредиаковского и М. В. Ломоносова (опыты по «смешению стоп»).

В Англии тоническим стихом записана молитва «Отче наш» уже в XII в., от XIII в. дошли уже большие произведения. В немецком языке стих с четырьмя ударениями в строке известен уже у Отфрида, а в XVI в. становится господствующим стихом. Свободный кнittelvers с четырьмя независимыми слогами и нерегламентированным количеством слогов (обычно от 6 до 16) представлен в немецкой традиции необычайно широко²⁶. В шведской литературе таким стихом написаны «Страдания Христа» около 1300 г., и в дальнейшем до XVI в. он остается единственным в метрике. В Дании первой записью этого метра является «Пролог Луцидариуса» в XIII—XIV вв., в Норвегии он известен с XIII в.²⁷

Каким образом в этих языках осуществляется переход к силлабо-тонической системе, где зависимые слогги также считаются самостоятельными единицами и им ведется счет, как и независимым слогам? Крайне интересно, что этот переход осуществляется через силлабическую систему, в которой все слогги равно независимы. Силлабическая система носителям германских языков была известна по церковным гимнам на латинском языке и по поэзии на романских языках. При владении двумя системами одновременно (тонической и силлабической) на фоне языка, где все слогги самостоятельны, зависимые слогги другого языка также начинают рассматриваться как независимые единицы. На этой основе возникает силлабическое стихосложение, например, в немецкой литературе: поэзия Ганса Сакса или Андрея Швабского.

²⁵ М. П. Штокмар, Исследования в области русского народного стихосложения, М., 1952.

²⁶ O. Paul, Deutsche Metrik, München, 1961.

²⁷ A. Heusler, Deutsche Versgeschichte, Berlin, 1956, Bd. III.

Любопытен значительный отход от фонологической системы языка, наблюдаемый в стихах этой метрической школы: *sprechën, zögën* (вместо *spreschen, Zögn*) и т. д. Еще более интересно, как оно быстро и повсеместно переходит в силлабо-тоническое, в котором сохраняется разделение слогов на самостоятельные и зависимые при том, что на этом этапе учитываются уже и те, и другие слоги. Первыми высказали мысль о регулярном чередовании самостоятельных и несамостоятельных слогов (ударных и безударных в данном случае), кажется, голландцы Абрахам ван дер Мийле и Даниэль Нейнсуис в самом начале XVII в. В Германии реформа Опитца в XVII в. привела к выделению стоп, которые характеризовались различными сочетаниями самостоятельного слога с зависимыми. Как свидетельствуют высказывания Харслёрффера (1645 г.) или Вайзе (1692 г.), основное различие в метрике романских народов и германских (слог — стопа) тогда уже соотносили с «четким произношением всех слогов» в романских языках и выделением только некоторых слогов в слове в германских языках²⁸.

Сходная картина наблюдалась и в России. Знакомство с польской метрикой и распространение силлабического стиха²⁹ сначала в польских песнопениях, записанных русскими буквами, привело к тому, что зависимые слоги, которые были в фонологических системах многих диалектов русского языка, стали трактоваться как самостоятельные. Интуитивному восприятию такая одинаковая трактовка разных типов слогов, которая необходима для силлабического стихосложения, мешает, и уже В. К. Тредиаковский писал, что силлабические стихи в русском языке «приличнее называть прозою, определенным числом идущую» и вводил в связи с этим стопу, составленную из слогов разных типов³⁰. Неоднородность слогов в функциональном отношении (для М. В. Ломоносова нормой было акающее произношение³¹) заставляет разделить их на два типа и соответственно ввести стихосложение на основе стоп. Формы стоп и их распределение в национальном стихосложении зависят как от особенностей системы языка, так и от метрической традиции³². Но метрика может реорганизоваться только то, что уже есть в языке³³.

Теперь стоит обратиться к метрическим последствиям того изменения в фонологической системе французского языка, о котором упоминалось выше (см. стр. 154). Распадение всех слогов, бывших независимыми друг от друга, на два типа — независимых (конечных) и зависимых (всех остальных) — должно привести к системе, учитывающей только независимые слоги (тип тонического стихосложения) и — или к системе, учитывающей все слоги, но выделяющей для слогов одного типа определённые позиции. Переход к тонической и силлаботонической системам в романских языках отмечает Йозеф Квацил³⁴. Второй тип представлен также большим количеством произведений, но в рамках силлабического стиха³⁵. Силлабический стих при «переводе» его в тоническую систему читается как свободный³⁶. Характерно распространение свободного стиха в современной французской и итальянской поэзии.

На фонологическом уровне как самостоятельная единица выделяется не только слог, (иногда с разной степенью самостоятельности), но и слово как

²⁸ А. Heusler, Указ. соч.

²⁹ А. В. Позднеев, Указ. соч.

³⁰ В. К. Тредиаковский, Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих знаний. Избранные произведения, М.—Л., 1963, стр. 366.

³¹ М. В. Ломоносов, Российская грамматика, Полн. собр. соч., т. 7, М., 1952.

³² Г. Шенгели, Указ. соч.

³³ Б. В. Томашевский, Указ. соч.

³⁴ J. Kvařil, En marge du système de versification dans les langues romanes, «Teorie věrše» I, Brno, 1966.

³⁵ J. Kvařil, Указ. соч.

³⁶ J. Hrabák, Указ. соч.

объединение слогов. Если распределение гласных — ядер слогов — в слове в одних языках зависит друг от друга, а в других языках — нет, то распределение согласных в слогах в европейских языках почти всегда зависит от их позиции в слове. Другими словами, слово выделяется как единица фонологического уровня во всех европейских языках. На метрическом уровне этот факт проявляется по-разному. Первое и наиболее общее отражение в метрике самостоятельности слова состоит в том, что любая стихотворная строка содержит целое число слов. Отказ от этого наблюдается в экспериментальном порядке именно на основе осознания этого принципа.

Если слоги, составляющие слово, относительно своих гласных независимы друг от друга, то слово выступает как дополнительная единица в метрике в форме выделения определенных позиций для конца слова. Поэтому в силлабическом стихосложении каждый метр характеризуется не только числом слогов, но и местом словораздела — цезуры.

Если же слово при этом организует и гласные составляющих его слогов, то метрическая структура его, данная в стопах, является достаточно маркированной, и словораздел не закрепляется в метре за какой-нибудь определенной позицией, а создает своим местоположением свободную «ритмическую игру». Ср. пример Р. О. Якобсона

Гость избежал ужасной кары..
и — Гости сбежали от Макара ..³⁷

Итак, метрическим единицам соответствуют в языке самостоятельный слог и слово; при наличии в языке зависимых слогов может быть метрическая система, в которой считаются все слоги, но для зависимых слогов регулярно отводятся специальные позиции.

Какими сигналами отмечаются эти единицы в метрике? Чаще всего в роли сигналов выступают просодические признаки. Это могут быть чисто «метрические» просодические признаки, как повышения всех иктовых слогов в «школьном» чтении стихов, это могут быть признаки, релевантные на фонологическом уровне, как ударения в русском языке. Ударение может быть в прозаическом языке нефонологическим, но это не мешает ему выполнять роль сигнала в метрике. В поэтическом языке обычно осуществляется контраст в других условиях — в условиях контекстов равной длины (строки). В таком контексте нефонологическое ударение, если оно относится к словам разной длины (как это бывает обычно в европейских языках) становится релевантным. Примером этому могут служить из славянских языков чешский и польский, а также романские языки.

В функции сигнала могут выступать не обязательно просодические признаки. Ингерентные признаки также могут играть делимитативную роль. Это могут быть определённые признаки гласных или согласных. Сатурновский стих древних римлян как раз демонстрирует именно ингерентные признаки в качестве делимитативных. Аллитерирующий стих, представленный в германских языках, также является хорошим примером признаков согласных и их групп в качестве сигналов.

Сопоставление результатов фонологического анализа языка и особенностей метрической системы, используемой поэзией на этом языке, может быть, безусловно, продолжено и углублено. Здесь представлена попытка анализа отношений основных единиц на фонологическом уровне языка и специфики его метрической структуры.

³⁷ Р. О. Якобсон, О чешском стихе, преимущественно в сопоставлении с русским, Прага, 1926.

ОБ ЭСТОНСКОМ АКЦЕНТНОМ СТИХЕ

Я. Пылдымяэ

Проблемы эстонского стихосложения мало разработаны, отчасти из-за трудностей лингвистического порядка. Даже число систем стихосложения является дискуссионным. Так, например, В. Кьрессаар говорит только о трех системах — силлабо-тонической, количественной и верлибре, объединяя под верлибром верлибр в прямом смысле этого слова и акцентный стих¹. А. Каалеп в докладе на совещании переводчиков прибалтийских литератур (Москва, 1966) упоминает пять систем: силлабо-тоническую, количественную, силлабическую, акцентную и верлибр². Однако, так как в его докладе количественная система соединяет разнородные явления, то и это деление не является последовательным. В эстонском стихосложении можно выделить по меньшей мере семь различных принципов построения фонетического уровня стиха. При более глубоком изучении может оказаться возможным описать некоторые из упомянутых систем как частные случаи других систем (некоторые соображения на этот счет приводятся в нашей статье). Не претендуя на решение спорных вопросов, мы сообщим в начале статьи (насколько это нужно с точки зрения стиховедения) самые общие сведения о фонетике и фонологии эстонского языка; а затем, чтобы читатель имел представление в фоне, из которого выделяется акцентный стих, ознакомим его со всеми основными принципами построения ритма.

Эстонский язык принадлежит к семье финно-угорских языков, точнее к их прибалтийско-финской группе. Динамическое словоударение стоит, как правило, на первом слоге и никогда не меняет своего положения. Исключение из этого правила составляют некоторые восклицательные и слитные слова, а также интернациональные и позднее заимствованные слова, в которых ударение обычно сохраняется на том же месте, где оно стоит в языке, из которого слова заимствованы. Побочное (второстепенное) ударение, более слабое, чем главное, но все же достаточно сильное, стоит (этимологически, а в преобладающем числе случаев и реально) на третьем и пятом; иногда (например в случае контракции) на втором и четвертом слоге. Динамическое ударение, в отличие от русского языка, не является смысло-различающим фактором. Но смысло-различающим фактором является долгота звуков ударного слога (и в некоторых суффиксах — слога с побочным ударением). Звуки могут в эстонском языке иметь вообще семь фонетических долгот, однако смысло-различающими являются только три степени долготы: краткие, долгие и сверхдолгие звуки. При этом надо, однако обратить внимание

¹ V. Kõressaar, Kaks algust ehk eesti värsikeele vormiprobleemist. «Tulimuld» 1964, № 3, стр. 158—172.

² А. Каалеп, Системы эстонского стихосложения (в печати). До сих пор остается лучшим изложением проблемы книга J. Ainelo, H. Viisapuu, Poeetika põhihooni, Tartu, 1932.

на следующее: в пределах парадигмы противопоставляются только долгие и сверхдолгие звуки; формы *genitiiv kaevu* (колодца) и *illatiiv kaevu* (в колодец) различаются только длиной звука е. В системах же количественного стихосложения противопоставляются долгие и краткие слоги. В этом отношении эстонский язык отличается от финского, где существуют только две степени фонологической долготы звуков, т. е. в пределах парадигмы противопоставляются краткие и долгие звуки, что невозможно в эстонском языке, где краткие звуки противопоставляются долгим и сверхдолгим как смысловоразличающие только в порядке случайного совпадения фонетических составов слов различного происхождения. В этом также различие эстонских и финских количественных систем: в финском противопоставление кратких и долгих слогов корреспондирует с двумя ступенями долгот, в эстонском нет. Однако, теории эстонского количественного стихосложения или заимствованы из финского языка или ссылаются в качестве обоснований на финский язык.

В отдельности надо рассмотреть тонические (основанные на счете ударных и безударных слогов), силлабический и количественные (квантитативные) принципы построения ритма.

Тонические системы. Их классификация и типология является наиболее разработанной и менее всех спорной. Поэтому и наши выводы насчет акцентной системы обладают достаточной надежностью (чего нельзя сказать, например, насчет любых итогов изучения количественного стиха).

1. Силлабо-тоническая система. Ее теория наиболее разработана. Так как эстонский акцентный стих отталкивается от силлабо-тонического и с ним же соотносится, мы уделим здесь этой системе наибольшее внимание. Введена в эстонский стих в 1630-е годы по немецкому образцу после реформы М. Опитца. До начала XX века господствующая форма стиха, лишь изредка соседствующая с имитациями народного (количественного) стиха. В последней четверти XIX века была создана нормативная поэтика Я. Бергманна, согласно которой единственной формой национального стиха является четырехстопный хорей (для доказательства этого утверждения указывается на эстонский народный рунический стих — *regivärs*, который, однако, строится с учетом количества). При этом, чтобы добиться чистой «бинарной альтернации» (термин Жирмунского) хорейский стих заполнялся только двухсложными словами.³ По непроверенным подсчетам 84% стихотворений конца 19 века написаны хорейскими размерами (при этом еще на 85% четырехстишиями и 70% перекрестной рифмовкой). Однако, уже в начале XX века картина резко меняется, так что в 1917—29 гг. (в период расцвета эстонской лирики) разные силлабо-тонические размеры распределяются следующим образом: из 48 860 стихов 52 сборников 16 ведущих поэтов силлабо-тоника занимает всего 71,3% стихов, ямб 41,5% (в том числе четырехстопный 4,7%, пятистопный 11,3%), хорей 16,8% (четырёхстопный 6,7%, пятистопный 0,9%). На долю трехсложников остается 9,4% стихов (дактиль 3,7%, амфибрахий 3,5%, анапест 1,0%, трехсложники с переменной анакрузой 1,2%). Логаэды занимают лишь 0,8%, полиметрия 2,8% стихов⁴

При этом надо отметить ряд существенных особенностей эстонской силлабо-тоники, которые зависят от акцентологического характера языка.

а) Все размеры, начинающиеся с метрически безударного слога, на самом деле начинаются с ударного или с несамостоятельного слова-проклятики. Применяя к эстонской силлабо-тонике теорию стоп, нам бы пришлось из-за постоянного отягчения на 1-м слоге описывать указанные размеры как логаэды; кроме того, из-за массы добавочных ударений (главных и побоч-

³ P. A m b u r, *Laulurästas hallaööds*, Tartu, 1942, стр. 121—122. Там же, стр. 120 и сл. смотри статистику силлабо-тонических форм у К. Э. Сэета, ведущего поэта того времени.

⁴ Точнее см. J. P õ l d m ä e, *Eesti silbilis-rõhulisest värsisüsteemist aastail 1917—1929*, «Keel ja Kirjandus» № 9, 1968, стр. 533—542.

ных) нам бы пришлось любое стихотворение рассматривать как комбинацию целого ряда разнородных стоп. Поэтому в последнее время поднят вопрос о замене теории стоп, охватывающей только силлабо-тоническую систему, более общей теорией, охватывающей все тонические системы стиха. Однако, пока нет окончательного решения этого вопроса, мы будем придерживаться терминологии, которая, между прочим, для русского читателя более привычна.

б) Расположение побочного ударения на нечетных слогах создает специфичность ритмических вариаций в двухсложных размерах путем пропуска ударений, так как побочные ударения, особенно между двумя безударными слогами, воспринимаются как достаточное условие для реализации метрического ударения. Побочное ударение, особенно для поэзии XIX века, считается также достаточным условием для реализации рифмы. Таким образом, читатель, знакомый со статьей Жирмунского о сопоставлении немецкого и русского стиха⁵, сразу заметит, что эстонский стих по своему построению ближе к немецкому, чем к русскому стиху. Между прочим, и немецкое стиховедение в последнее время отказалось от теории стоп⁶

с) Вариации ритма в пределах метра осуществляются главным образом путем изменения заданного числа стоп в изометрическом стихотворении и путем изменения числа безударных слогов между метрическими ударениями⁷

2. Акцентный стих.

3. Верлибр. Мало изучен. В статье А. Каалепа⁸ делится на тактоидный и синтаксический верлибр, однако без указания критерия их различия.

Количественные системы.

1. Народнo-песенный аллитерационный (рунический) стих — *regivärs*⁹. Четырехстопный акаталектический хорей, который строится без учета динамического слогуударения. Описывается тремя главными статистическими закономерностями.

а) метрически сильные места (арсисы) никогда не заполняются ударными краткими,

б) метрически слабые места (тезисы) не заполняются ударными долгими слогами,

в) первая стопа заполняется свободно — может начинаться с краткого ударного слога и иметь в своем составе больше двух слогов.

Используется также писателями XIX и XX в Эстонский национальный эпос «Калевипоэг» Ф. Р Крейцвальда написан приближением к тому же размеру.

2. Секундарный количественный стих. Возник из попыток перевода античного гекzamетра. Существуют 3 различных решения.

а) Дактиле-хоренческий гекзаметр, в котором с долгой не считаются. Метрически сильные места (арсисы) заполняются ударными, метрически слабые (тезисы) — безударными слогами. Все теоретики единодушно исключают этот стих из количественной системы.

б) Чисто-количественный стих (система Э. Рооза)¹⁰ Строится с учетом только долготы и игнорирует динамическое слогуударение. Все слова рассматриваются как комбинации долгих и кратких слогов и разбиваются

⁵ В. М. Жирмунский, О национальных формах ямбического стиха. Сб.: Теория стиха. Л., 1968, стр. 13 и далее.

⁶ См. напр. E. Arndt, Deutsche Verslehre, Berlin, 1962; W. Kayser, Kleine deutsche Versschule, Francke Verlag, Bern und München, 1964.

⁷ Примеры см. J. Põldmäe, Poetika kool I, «Noorus» 1968, № 1, стр. 72.

⁸ A. Kaalep, Teoreetilisi märkmeid vabavärsist, «Keel ja Kirjandus» 1959, № 5, стр. 257—273.

⁹ Попытки изучения народного стиха точными методами см.: W. Anderson, Studien zur Wortsilbenstatistik der älteren estnischen Volkslieder, Tartu, 1935.

¹⁰ E. Roos, Eestikeelse kvantiteeriva heksameetri süsteem. Tartu, 1938.

на классы, соответствующие античным стопам — начиная от двухморных и кончая восьмиморными. Гекзаметр составляется из слов, соответствующих самим разным классам (часть из них в гекзаметр не вмещается) и комбинируемых таким образом, что итогом получается чисто-количественный гекзаметр, по распределению долгих и кратких слогов точно соответствующий античному. Однако из-за отказа считаться с ударением такой стих воспринимается как неритмический и в настоящее время не применяется. В некоторой степени измененном виде пользуется этой системой Г Суйтс, давший блестящие примеры элегического дистиха.

в) Количественно-тонический стих (система Анниста-Каалепа)¹¹ Метрически сильное место (арсис) заполняется долгим ударным, а метрически слабое место (тезис) одним долгим или двумя краткими. Несмотря на введение слов — апсера и дополнительных правил, о существовании которых мы здесь только упоминаем, эта система накладывает на употребление словоформ и на синтаксис очень строгие ограничения и поэтому гекзаметр А. Анниста выглядит довольно вялым и неуклюжим.

Однако существуют (хотя редкие) удачные примеры применения такого стиха в оригинальном творчестве — например, в «Маленьких эллегиях» А. Каалепа в его сборнике «Aomaastikud».

Система, созданная для гекзаметра, позднее распространена и на прочие размеры, построение которых отличается от силлабо-тоники только тем, что метрически сильное место стиха заполняется долгим слогом.

Силлабическая система. Первые опыты по переводу французского силлабического (александрийского) стиха были сделаны А. Орасом в 1930-е годы. Современные переводы сценических произведений Мольера (переводчик А. Санг), в которых чередуются пары 12- и 13-сложных стихов при свободном расположении долгот и словоударений, воспринимаются как стихи (а не как проза) даже при сценическом исполнении, чему сильно способствуют строгий порядок рифм, а также соблюдение метрических констант. Оригинальные опыты малочисленны и посредственны.

* *
*

Ацентным мы называем стих, метр которого строится на счете динамических словоударений. Соответственно числу слогов в междударных интервалах различаем типы ацентного стиха.

Тактоид. Тактоидом мы называем ацентный стих, который содержит в интервале между метрическими ударениями 1 или 2 слога. По числу ударений различаем двух-, трех-, четырех-, пяти- и шестударный тактоид. Хотя в принципе число ударений возможно и больше шести, в нашем материале стихов с большим числом ударений не встречалось. Тактоид — самый распространенный вид ацентного стиха.

Нами подвергнуто обследованию 37 сборников эстонских поэтов 1960-х годов. Картина использования тактоида разными авторами следующая (в скобках — число сборников). А. Алликсаар (1) — 1 стихотворение + 2 отрывка — всего 29 стихов, Д. Вааранди (1) 5—153, Э. Ветемаа (2) 4—91, А. Каалепа (3) 9—332, Я. Каплинский (2) 16 + 1 отрывок — 366, Я. Кресс (2) 9 + 1 отрывок — 389, У. Лахт (4) 17 + 9 отрывков — 535, В. Луйк (3) 11—171, К. Мерилаас (2) 9 + 4 отрывка — 528, Э. Нийт (1) 4—64, М. Рауд (2) 17 + 1 отрывок — 655, Х. Руннель (2) 19 + 1 отрывок — 325,

¹¹ В связи с переводом эпосов Гомера по этому вопросу существует обширная литература. Укажем только две более основательные статьи: А. Annist, Antiikeepestest eestikeelseist tõlkeist ja nende värsiprobleemidest, «Keel ja Kirjandus» 1958, nr. 2; А. Kalep, Eesti keele fonoloogilise struktuuri ja eesti värsiõpetuse suhetest. Emakeele Seltsi Aastaraamat IV. 1958, lk. 110—126.

П.-Э. Руммо (3) 20—488, А. Санг (1) 1—12, А. Сийг (2) 4—94, А. Сууман (2) 17+2 отрывка — 389, М. Траат (4) 11+4 отрывка — 266 стихов. Всего 17 авторов, 37 сборников, 174 стихотворения + 25 отрывков, 4887 стихов.

По числу ударений стихотворения распределяются следующим образом (отрывков мы в дальнейшем отдельно не указываем). Как видно из таблицы 1, равноударные тактоиды обнимают 72,4% произведений и 65,9% стихов. Сильное различие названных и последующих чисел объясняется между прочим большей длиной 4—3-ударных произведений (средняя длина 33 строки, у 3-ударных только 21, 4-ударных 25 строк). Среди неравноударных тактоидов господствуют 4—3-ударные (19,1% произведений и 25,5% строк), которые как по числу произведений, так и по числу строк занимают вообще третье место (на первом и втором месте равноударные тактоиды — 3-ударный и 4-ударный). На долю равноударного 3- и 4-ударника и их различных комбинаций приходится 87,9% произведений и 91,4% строк, все остальные виды немногочисленны и тем самым для дальнейшей статистической обработки их построения не показательны. Отметим только для полноты обзора, что среди прочих неравноударных стихотворений мы встречали строфы, построенные по схемам 3—2, 2—3, 2—2—3, 2—2—3—4—4—3, 3—3—3—3—1 и 3—3—2 ударения (комбинация цифр обозначает минимальную повторяющуюся последовательность стихов разного числа ударности).

По характеру анакруз тактоиды делятся на две группы: тактоиды с постоянной и тактоиды с переменной анакрузой. По аналогии с терминологией, предложенной К. Тарановским для русского дольника, мы будем называть тактоид без анакрузы (или, что то же самое, с постоянной нулевой анакрузой) — дактилоидом, с постоянной односложной анакрузой — амфибрахойдом, с постоянной двусложной анакрузой — анапестойдом¹²

Из таблицы 2 видно, что стихотворения с постоянной анакрузой распределяются (по числу стихов) одинаковым образом: везде, кроме сложных комбинаций 4- и 3-ударников, преобладает дактилоид, на втором месте амфибрахойд и почти отсутствует анапестойд. Эта тенденция хорошо согласуется с традициями эстонской силлабо-тонники, где из трехсложных размеров наиболее популярен, видимо, дактиль (см. выше). Легко объяснить, почему избегается анапестойд: так как эстонские слова начинаются с ударного слога, п-ударный анапестойд, имеющий постоянное отягчение на первом (или на первом и на втором одновременно) слогах анакрузы, воспринимается как (п+1)-ударный дактилоид. Интересно отметить, что в эстонской поэзии трехсложники с переменной анакрузой мало популярны, но тактоиды с переменной анакрузой обнимают в нашем материале 59,9%. При этом среди тактоидов с переменной анакрузой на первом месте по всем столбцам (кроме шестиударника и графы «прочие», из-за малочисленности не показательных) оказываются стихотворения с чередованием анакруз 0—1—2.

Так как на долю 3- и 4-ударников и их комбинаций приходится 91,4% стихов из всего рассматриваемого материала, то 3- и 4-ударный тактоид можно рассматривать как самые характерные формы тактоида. Учитывая также то, что тактоиды с иным числом ударений малочисленны, мы ограничимся подробным рассмотрением только 3- и 4-ударников.

В 3-ударном тактоиде возможно всего 36 полноударных вариантов ритма (примеры подобраны без дополнительных отягчений в междуударных интервалах, а стихи с отягчениями обозначены знаком +).

$2\overline{2}2\overline{2}2\overline{2}$ (ja see soendab mind tuttavalt-tavatult — Руммо)
 $2\overline{2}2\overline{2}2\overline{1}$ (nagu kodumaa rabade turvas — Руммо)
 $2\overline{2}2\overline{2}2\overline{0}$ (selle metsade vaikuse vöö — Каплинский)
 $1\overline{2}2\overline{2}2\overline{2}$ (ja hommiku sinine liblikas — Кросс)

¹² К. Тарановский, Стихосложение Осипа Манделштама (с 1908 по 1925 год), International journal of Slavic linguistics and poetics V. стр. 114 (1962).

1/2/2/1	(ja õhtusse libiseb tuba — Каплинский)
1/2/2/0	(ja silistas kuninga pääd — Каплинский)
0/2/2/2	(suvise Siberi palavust — Лахт)
0/2/2/1	(ämbliku sätenдав heie — Каплинский)
0/2/2/0	(mälestus murdunud noolt — Каплинский)
2/1/2/2	(Vahetunnil koos juba kareldi + — Руммо)
2/1/2/1	(Meie kohal sinistes puudes + — Кросс)
2/1/2/0	(Oma riiki randade tuul — Каплинский)
1/1/2/2	(Eks nõnda — mängleva mütsuga — Руммо)
1/1/2/1	(Ei saanud kuningas krooni — Каплинский)
1/1/2/0	(ja juustes lähenev talv — Каплинский)
0/1/2/2	(lehti liivale pildudes — Каплинский)
0/1/2/1	(viivuks valgened hoopis — Каплинский)
0/1/2/0	(randmeil plaatinast kett — Каплинский)
2/2/1/2	(Tunnis piiluti üksteist areldi + — Руммо)
2/2/1/1	(tuled tuisuga mulle kätte — Руммо)
2/2/1/0	(keset sügavat soolast vett — Каплинский)
1/2/1/2	(ning õhinal — naerulaginal — Руммо)
1/2/1/1	(kui peeglike leiab õnne — Каплинский)
1/2/1/0	(ja troonile suri ta — Каплинский)
0/2/1/2	(Teate, kui mina tõuseksin — Лахт)
0/2/1/1	(pilvede alla hoopis — Каплинский)
0/2/1/0	(Sipelgad, samblas käнд — Каплинский)
2/1/1/2	(absoluutselt külma kõhuga — Лахт)
2/1/1/1	(oled seotud vete külge — Каплинский)
2/1/1/0	(tõstis häält üks tühi kott — Лахт)
1/1/1/2	(Paar paljast talda tillutab — Мерилас)
1/1/1/1	(ta silmis paistis taevас — Каплинский)
1/1/1/0	(ja õnu sajab puust — Мерилас)
0/1/1/2	(Tähetätraist kirendab — Мерилас)
0/1/1/1	(hästi müüksid pärgi — Лахт)
0/1/1/0	(kodurahu viib — Сууман)

Кроме полноударных вариантов ритма ритмическая картина тактоида характеризуется неполноударными вариантами, в которых метрически сильные места замещаются безударными слогами (или слогами с побочным ударением). Можно пропустить любое метрическое ударение, кроме первого (словоударение падает на первый слог!). Теоретически возможны и пропуски первого ударения — если начало стиха заполняется иностранным или поздно заимствованным словом с ударением на середине или на конце слова. В трехударниках в нашем материале таких случаев нет. Вот единственный встретившийся пример такого рода, где в четырехударном дактилоиде пропущено первое и четвертое ударение (т. е. нарушена метрическая константа):

grandiõssetest élevantidest (Р-Э. Руммо)

2/2/2/4 (соответствующий полноударный вариант — 1/1/2/1/2)

Таким образом, общей схемой метра трехударного тактоида мы можем считать

0|1|2 < 1|2 — 1|2 — 0|1|2

где < = метрическое ударение, обязательно заполняемое ударным слогом (метрическая константа), — = метрическое ударение, которое может реализоваться посредством ударного и безударного слога (слога с побочным ударением); отделенные вертикальной линией цифры = число безударных слогов в междударном интервале.

По характеру междударных интервалов мы различаем ритмические формы тактоида. В трехударном тактоиде таких форм четыре: I (2.2), II (1.2), III (2.1) и IV (1.1). (Приведенные в скобках цифры указывают число слогов в междударных интервалах). Однако разные стихи одной и той же рит-

мической формы могут различаться по характеру анакруз и клаузул. Так как в эстонском стихе может быть анакруза от нуля до двух слогов, а клаузула возможна лишь мужская, женская и дактилическая, то стихи, принадлежащие к одной форме, реально построены девятью различными способами, которые мы впредь будем называть ритмическими вариантами данной формы. Например стихи описываемые схемой

$$\begin{array}{c} 0 \underline{/} 1 \underline{/} 2 \underline{/} 2 \underline{/} \\ 2 \underline{/} 1 \underline{/} 2 \underline{/} 1 \end{array} \text{ и}$$

мы рассматриваем как варианты ритмической формы II (1.2).

Из сказанного на стр. ясно, что в трехударном тактоиде может свободно пропускаться второе ударение, однако, как оказывается, третье ударение пропускается только при соблюдении определенных условий.

Как показывает таблица 3, трехударный тактоид имеет 36 полноударных, и 39 неполноударных вариантов ритма. Сравнив таблицы 3 и 7, можно сразу вывести обобщенный закон, описывающий условия пропуска последнего ударения для тактоидов с любым числом ударений. Последнее ударение стиха не пропускается в тех случаях, когда:

1) в исходной полноударной форме между последним и предпоследним метрческим ударением стоит 2 слога (потому что побочное ударение располагается, как празило, через один слог). Единственный пример нарушения этого правила мы нашли в стихотворении А. Суумана «Näkineid» («Русалка»), написанном двустопными ямба и четырехударного тактоида с многочисленными переборами ритма. Однако стих, в котором из-за составной рифмы игнорируется побочное ударение

Vajugu siia silmini inimesed!
Kagude, kaduge sinised veed!

истолковывается двояким образом: а) как стих, нарушающий правила пропуска последнего метрического ударения ($\underline{/} 2 \underline{/} 1 \underline{/} 2 \underline{/} 3$, исходная форма пятиударна $\underline{/} 2 \underline{/} 1 \underline{/} 2 \underline{/} 2 \underline{/}$), и б) как стих, соблюдающий это правило; в таком случае мы имеем дело с равноударной рифмой:

1 стих $\underline{/} 2 \underline{/} 1 \underline{/} 2 \underline{/} 3$ (исходная форма $\underline{/} 2 \underline{/} 1 \underline{/} 2 \underline{/} 1 \underline{/} 1$)
2 стих $\underline{/} 2 \underline{/} 2 \underline{/} 2 \underline{/} 0$,

причем из-за обилия равноударных рифм у Суумана (которые у других почти отсутствуют) предпочтительно второе истолкование.

2) в случае пропуска последнего метрического ударения после последнего словоударения в стихе оказалось бы 4 или 5 слогов (т. е. после последнего главного появилось бы больше, чем одно побочное ударение).

Распределение трехударного тактоида по ритмическим формам очень характерно (см. таблицу 4): I и III форма встречается почти в одинаковом количестве, избегается IV и немногочисленна II форма. Из неполноударных наиболее часто встречается форма III₃. Добавим еще, что современные авторы пользуются всеми без исключения вариантами ритма. Из таблицы 5 следует, что в трехударнике с переменной анакрузой предпочитают односложные зачины, несмотря на то, что среди равноударных тактоидов трехударные амфибрахоиды мало распространены и первое место занимают дактилоиды (ср. с таблицей 2). Среди клаузул (таблица 6) значительный перевес имеют мужские, а дактилические избегаются (причину см. ниже, в комментарии к таблице 8). Таким образом, самыми характерными вариантами ритма трехударного тактоида можно считать варианты I₅ ($\underline{/} 2 \underline{/} 2 \underline{/} 1$) и III₅ ($\underline{/} 2 \underline{/} 1 \underline{/} 1$), охватывающие каждый по 8,0% всех стихов.

Четырехударный тактоид имеет 72 полноударных и 138 неполноударных вариантов (см. таблицу 7). Условия пропусков ударений см. выше. В отличие от трехударника в одном стихе пропускаются и два ударения — второе и четвертое (первое ударение является метрической кон-

стантой, а двух ударений подряд не пропускают), однако только в том случае, если исходная (полноударная) форма допускает пропуск четвертого ударения. При этом надо обратить внимание на то, что ряд ритмических вариантов четырехударника с пропуском последнего ударения совпадает с полноударными формами трехударника, а некоторые ритмические варианты четырехударника с пропуском второго и четвертого ударения совпадают с теми вариантами трехударника, где пропущено второе ударение.

Вот перечень этих вариантов.

Таблица 8

Запись слогового состава стиха	Его № в 3-удар- нике	Его № в 4-удар- нике	Запись слогового состава стиха	Его № в 3-удар- нике	Его № в 4-удар- нике
2 / 2 / 2 / 2	I ₁	IV ₃₄	2 / 5 / 2	I ₁₂	IV ₃₆
1 / 2 / 2 / 2	I ₄	IV ₆₄	1 / 5 / 2	I ₄₂	IV ₆₆
0 / 2 / 2 / 2	I ₇	IV ₉₄	0 / 5 / 2	I ₇₂	IV ₉₆
2 / 1 / 2 / 2	II ₁	VI ₃₄	2 / 4 / 2	II ₁₂	VI ₃₆
1 / 1 / 2 / 2	II ₄	VI ₆₄	1 / 4 / 2	II ₄₂	VI ₆₆
0 / 1 / 2 / 2	II ₇	VI ₉₄	0 / 4 / 2	II ₇₂	VI ₉₆
2 / 2 / 1 / 2	III ₁	VII ₃₄	2 / 4 / 2	VII ₃₆ (= VI ₃₆)	III ₁₂ (= II ₁₂)
1 / 2 / 1 / 2	III ₄	VII ₆₄	1 / 4 / 2	VII ₆₆ (= VI ₆₆)	III ₄₂ (= II ₄₂)
0 / 2 / 1 / 2	III ₇	VII ₉₄	0 / 4 / 2	VII ₉₆ (= VI ₉₆)	III ₇₂ (= II ₇₂)
2 / 1 / 1 / 2	IV ₁	VIII ₃₄	2 / 3 / 2	IV ₁₂	VIII ₃₆
1 / 1 / 1 / 2	IV ₄	VIII ₆₄	1 / 3 / 2	IV ₄₂	VIII ₆₆
0 / 1 / 1 / 2	IV ₇	VIII ₉₄	0 / 3 / 2	IV ₇₂	VIII ₉₆

Перед нами редчайший образец, показывающий роль ритмической инерции при восприятии поэзии: стихи, полностью совпадающие по своему слововому составу, в одном контексте воспринимаются как полноударные, но трехударные (с дактилической клаузулой — считая от последнего главного ударения); в другом контексте как неполноударные, но четырехударные (с мужской клаузулой — считая от последнего побочного ударения). Нетрудно догадаться, что аналогичные совпадения обнаруживаются при сопоставлении любого *n*-ударника с (*n* + 1)-ударником.

Распределение ритмических форм четырехударного тактоида (таблица 4 А) в известном смысле совпадает с трехударником: наиболее часто встречаются формы I (2.2.2), IV (2.2.1) и VI (1.2.1), т. е. тоже форма со сплошными двухсложными интервалами и формы с двухсложным предпоследним и односложным последним. Внимание привлекает высокий процент формы IV₄. Как и в трехударнике, в четырехударнике с переменной анакрузой предпочитается односложная и избегается двухсложная анакруза (таблица 5 А); из клаузул преобладают женские, а дактилических очень мало (таблица 6 А).

Таким образом, эстонский трех- и четырехударный тактоид можно охарактеризовать как тактоид на трехсложной основе. Легко заметить, что по ряду признаков тактоид близок русскому дольнику, но в то же время является в известном смысле его противоположностью: в дольнике является метрической константой последнее, а в тактоиде — первое ударение; в дольнике существует тенденция к ритмическому обособлению, а в тактоиде наоборот, ритмические формы, совпадающие с «правильными» силлабо-тоническими размерами (дактилем, амфибрахией, анапестом, хореем и ямбом) очень многочисленны — например в трехударном тактоиде с переменной анакрузой они занимают целых 46% (!), а в четырехударнике с переменными анакрузами 21%. Несмотря на то, что из подсчетов исключались формы, со-

державшие более 25% стихов, отступающих от метрической схемы тактоида, число «прочих» стихов по сравнению с русским дольником очень высокое (например для трехударника в нашем материале 6,7%, у Гаспарова¹³ 1,5%). Между прочим, и эстонская силлабо-тоника, которую по сравнению с русской можно назвать менее «урегулированной», более «свободной», тоже допускает самые разнообразные отклонения от заданной метрической схемы; таким образом высокий процент «прочих» стихов в тактоиде согласуется с «вольностями» силлабо-тонического стиха.

Высокий процент форм со сплошными двухсложными интервалами и с последним односложным при двухсложном предпоследнем интервале легко объяснить, если вспомним генезис тактоида. В начале XX века тактоид, несомненно, развивался под влиянием немецкого и русского дольника, но в эстонской силлабо-тонике существовали уже издавна приемы, которые способствовали развитию и укреплению новой формы. Поэты XIX века и первой половины XX века перенесли на трехсложные размеры поэтические вольности двухсложников, в которых слоги, начинающиеся с побочного ударения, разрешалось рифмовать со слогами, начинающимися с главного ударения (рифмы типа *mine — heinaline*, *minema — ta*). Применение этих правил рифмовки приводило к нарушению ритмической инерции трехсложника — побочное ударение располагается через один слог, а не через два. В результате возникали трехсложники с «дефектными» предпоследними стопами.

Наряду с этим (уже во время существования тактоида) практиковался пропуск одного слога (в двух-трех стихах на стихотворение). Однако и поэты сами, и читатели воспринимали такие стихи как «правильную» силлабо-тонику; любопытным подтверждением этому может служить одно стихотворение В. Адамса, написанное в 1930-е годы, в котором много «дефектных» стоп, но которое тем не менее называется «*Anapestilisi rütm*» («Анапестические ритмы»). Тактоид возник на основе трехсложников и с ними он соотносится при восприятии (примеры тактоидов на двухсложной основе можно пересчитать на пальцах одной руки). Учитывая многочисленность переходных форм между тактоидом и «дефектными» трехсложниками, из подсчетов исключались все стихотворения, в которых число стихов со сплошными двухсложными интервалами превышало 50%.

Но всем сказанным проблема тактоида не исчерпана, а только начинается. Дело в том, что в 1910-е и 1920-е годы существовала тенденция, связывающая динамическое словоударение и долготу в один метрический комплекс. Так поэтесса М. Ундер в своих стихотворениях «*Noorte laul*» («Песня молодежи») и «*Talvine päike*» («Зимнее солнце»), написанных преобладающе «правильными» трехсложниками, компенсирует «дефектность» некоторых стоп следующим образом, причем «некомпенсированные» «дефекты» в двух случаях (из трех!) мотивированы соображениями неритмического характера.

Таблица 9

Компенсация «дефектности» в трехсложных размерах М. Ундер

Стихотворение \ Характер компенсации	Ударный слог «дефектной» стопы — долгий	Ударный слог стопы, следующей за «дефектной», — долгий	Ударные слоги «дефектной» и следующей за ней стопы — долгие	Ударные слоги обеих стоп — краткие
«Песня молодых»	7	2	17	1
«Зимнее солнце»	7	1	16	2
Всего	14	3	33	3

¹³ М. Л. Гаспаров, Русский трехударный дольник XX в., Сб. «Теория стиха», Л., 1968, стр. 71.

Из 53 «дефектных» стоп некомпенсированы только три (!).

В современном тактоиде можно заметить, по-видимому, очень слабую тенденцию к заполнению первого метрически сильного места долгим ударным слогом — если так стихом с двухсложной анакрузой следует стих без анакрузы с односложным первым интервалом. Этот вопрос требует дальнейшего изучения и, видимо, в некоторых случаях более сложный аппаратуры для описания всех тенденций; применяемая нами метрическая схема удовлетворяет только в общих чертах и при изучении ритмики отдельных авторов должна заменяться более сложной схемой, учитывающей регулирование ритма в пределах строфы и связь числа слогов в интервалах с долготами метрически ударных слогов.

Приводим в качестве примера четырехударного тактоида (с переменными анакрузами) одну строфу из стихотворения П.-Э. Руммо «Oo, et säde-meid kiljuks mu hing» («Oo, чтобы искры моя извергла душа»):

OO ET SÄDEMEID KILJUKS MU HING	0 1 / 2 / 2 / 0
kui käia! lihviton vääriswaas!	0 1 / 2 / 2 / 1 / 0
Joon, millel ootan, on kitsas sild;	0 2 / 2 / 2 / 1 / 0
ma püsin ärevalt silmad maas.	1 / 2 / 2 / 2 / 1 / 0
Uksainus mööde ja see on kaugus	1 / 2 / 2 / 2 / 1 / 2 / 1
muu ees ja taga kui valge nool,	1 / 2 / 2 / 2 / 1 / 2 / 0
vaid valge tunnel ja muud ei aimu	1 / 2 / 2 / 2 / 1 / 2 / 1
ei all ei ülal ei külgede pool.	1 / 2 / 2 / 2 / 2 / 2 / 0
Mu all vast taevas keerleb kui torn,	1 / 2 / 2 / 2 / 2 / 2 / 0
mu kohal jõgede võrendikvool,	1 / 2 / 2 / 2 / 2 / 2 / 0
mu kohal vast võrede jäätunud võrk,	1 / 2 / 2 / 2 / 2 / 2 / 0
all surnud meredest jäänud sool,	1 / 2 / 2 / 2 / 2 / 1 / 0
vast paremal mastimändides sood,	1 / 2 / 2 / 1 / 2 / 2 / 0
vast vasemal kailulaugastes laas	1 / 2 / 2 / 1 / 2 / 2 / 0
Kuid ei — vaid kaugus mu taga ja ees,	1 / 2 / 2 / 2 / 2 / 2 / 0
vaid sild, mil seisan ma, silmad maas.	1 / 2 / 2 / 2 / 2 / 1 / 0

Вот пример трехударного тактоида (дактилоида) — стихотворение Я. Каплинского «LAINE ÜKS LAULU LAEVA» («ВОЛНОЮ ПЕСЕННЫЙ КОРАБЛЬ»).

LAINЕ ÜKS LAULU LAEVA	2 / 2 / 1 / 1
pilvede alla looopis	2 / 2 / 1 / 1
läbi see elu ja vaeva	2 / 2 / 2 / 1
viivuks valgened hoopis	2 / 1 / 2 / 2 / 1
viivuks katkevad rauad	2 / 1 / 2 / 2 / 1
seisad kesk voolavat vett	2 / 2 / 2 / 2 / 0
üumber avatud hauad	2 / 1 / 2 / 2 / 1
randmeil plaatinast kett	2 / 1 / 2 / 2 / 0
viivuks tiibadel püsid	2 / 1 / 2 / 2 / 1
taevas on sulamalmist	2 / 2 / 1 / 1 / 1
näed oma silmi ja küsid	2 / 2 / 2 / 2 / 1
vaimu tagasi salmist	2 / 1 / 2 / 2 / 1

Обратим внимание читателя, между прочим, на две характерных черты современной эстонской поэзии, которые без объяснения могут вызвать недоумение. 1. Стихотворение Каплинского написано без знаков препинания и без указания на границы предложений. 2. Как в стихотворении Каплинского, так и в стихотворении Руммо первая строка выполняет одновременно две функции — является заглавием и в то же самое время входит в текст стихотворения, поэтому она выделена графически. (В сборнике стихов «О пыли в цветах» Я. Каплинский употребляет заглавия только такого типа.)

Однако разница между двумя поэтами в том, что в оглавлении Руммо дает заглавие строчными, а Каплинский — прописными буквами. Традиция использования одной выделенной строки или одного выделенного слова в качестве заглавия восходит к 1920-ым годам, вот пример из стихотворения Й. Семпера «Urgmets» («Древний лес»).

Ma olen

Urgmets

oksad täis lindude vilet,
soravalt voolavat meloodiid,
millele rähnid taovad takti.

Приводим отрывок из стихотворения А. Каалепа «Legend meister Albrechtist» («Легенда про мастера Альбрехта»), тактоида на двухсложной основе:

Nii umbes käib üks vagajutt,
et tehti kord kaks kirikut.

1 / 1 / 1 / 1 /
1 / 1 / 1 / 2

(исходный полноударный вариант)

Ei tea, kumb sai just uhkem neist
üks üle trumbata tahtis teist.
Ja kui siis altarimaalini jõuti,
ühesse meister Franzu nõuti,
ja kähku teisele telliti pilt
sama tuntud meister Albrechtilt.

1 / 1 / 1 / 1 /
— 1 / 1 / 1 / 1 /
1 / 1 / 2 / 1 /
1 / 1 / 2 / 2 / 1 /
2 / 2 / 1 / 1 / 1 /
1 / 1 / 2 / 2 /
2 / 1 / 1 / 2

(исходный вариант)

Eks pandud mõlema meistri poolt
tõesse palju aega ja hoolt,
sest tollal altaripilte ega
ju tehtud muidu kui südamega.

2 / 1 / 1 / 1 /
1 / 1 / 2 / 1 /
1 / 1 / 2 / 1 /
1 / 1 / 2 / 1 / 1 /
1 / 1 / 2 / 2 / 3

(исходный вариант)

Nad üpris korraga valmis said.
Vaatama mindi mõlemaid.

1 / 1 / 2 / 1 /
1 / 1 / 2 / 1 /
2 / 1 / 2

(исходный вариант)

2 / 1 / 1 /

Мы не будем здесь более детально определять место тактоида в эстонском стихосложении. Укажем только на один дополнительный прием, который может помочь в классификации не только эстонских, но и некоторых других (например, русских) тонических систем стихосложения. Так как эстонские силлабо-тонические стихотворения допускают самое различное число «дефектных» стоп, то среднее число безударных слогов между метрическими ударениями можно представить в виде непрерывной совокупности, расположенной между числами 0,5 и 3. В таком случае получится следующее распределение всех когда-либо написанных эстонских стихотворений, принадлежащих к тоническим системам (см. табл. 10).

На основе этих соображений, между прочим, кажется более обоснованной классификация верлибра А. Квятковского¹⁴, нежели А. Жовтиса¹⁵

Чтобы уложиться в отведенный данной статье объем, ограничимся только указанием на остальные формы акцентного стиха.

Чисто-акцентный стих допускает в междударных интервалах 1, 2, 3 или 4 безударных слога.

Saabub taas aeg, kus unustame piinu,
sädelev päike kui kuumendavalt helgib,
ühtki kui kündmata pole meil tiinu,
majadeks muutund kui ajutised telgid.

2 / 1 / 3 / 1 /
2 / 2 / 3 / 1 /
2 / 2 / 2 / 1 /
2 / 2 / 3 / 1 /

(Й. Барбарус, «На фронтовых дорогах»).

Логаэды, допускающие интервал в 0 и 1 слогов

1

— «Правильные» двухсложники

Переходные формы между силлабо-тонической и акцентной системой («неправильные» двухсложники) и логаэды, в которых преобладают двухсложные стопы

Тактонды и т. н. тактондный свободный стих (т. е. свободный стих, в котором в междуударных интервалах 1 или 2 слога)

Переходные формы между силлабо-тонической и акцентной системой («неправильные» трехсложники) и логаэды, в которых преобладают двухсложные интервалы

2

— «Правильные» трехсложники

Чисто-акцентный стих и верлибр, не регулирующий число безударных слогов между словоударениями

Среднее число
междуударных
слов

Kes kündis, see kündis meile võitu,	1/2/3/1
relvaks sõjaajal muutub ka sahk.	2/3/2/
Jaamast jaama juhtis rindele sõitu	2/3/2/1
punarattaline vedurite vahk.	2/3/3/

Kas külis, see elu meile külis,	1/2/3/1
mis vaenlasele tähendab surma.	1/3/2/1
Hõõgahjude otsatumas lülis	1/2/3/1
käed valasid kättemaksu, turma.	1/2/3/1

Kes terase automaadiks voolis,	1/2/3/1
sedä juhtis küll sisemine hääl:	2/2/3/
lahingõpilasel et surmakoolis	2/4/1/1
parim hinnang oleks testide pääl.	2/3/2/

(И. Барбарус, «Деловая весна»)

И, наконец, самой интересной и проблематичной является форма акцентного стиха, построенная на счете смысловых ударений. Так как число смысловых ударений совпадает с числом синтагм, мы называем такой стих синтагмоидом. В качестве примера приводим отрывок из стихотворения М. Ундер и отметим соответствующие смысловые ударения (расположение которых, конечно, является условным, так как каждый воспринимающий может его переставить — но только в пределах синтагмы, так что число от этого не изменится) и границы синтагм.

A rebours 1.

Ja nii olnd i'kka, | et u'nd ei iial | mu la'ude vahele | pa'ju mahu.
 Ja nii jääb i'kka: | mul pole r'ahu, | mul r'ahu pole, | mul pole r'ahu.

Ma rüüpan r'õõmu, | ent mi'ski minus, | see tahab k'annatada | nõn'da,
 See ka'valam | kui mina i'se: | filtreerib õ'nnest | vaid piü'na mõnda.

Mus aeva süüdetud | kõik tu'led | kui oleks p'üha, | kui oleks pi'du,
 Kuid pi'gemini: | see tu'likahju! | see le'ekiv häving! | see to're kidu!

¹⁴ А. Квятковский, Русский свободный стих, Вопросы литературы, 1963, № 12, стр. 60—77.

¹⁵ А. Жовтис, Границы свободного стиха, Вопросы литературы, 1966, № 5, 105—123.

Распределение тактоидов по числу метрических ударений

	Стихотворений		Стихов	
	число	%	число	%
2-ударных	7	3,5	167	3,4
3-ударных	74	37,2	1542	31,6
4-ударных	54	27,1	1373	28,2
5-ударных	4	2,0	61	1,2
6-ударных	5	2,6	74	1,5
Всего равноударных	144	72,4	3217	65,9
4-3-ударных	38	19,1	1246	25,5
4-3-3-ударных	1	0,5	66	1,4
4-4-3-ударных	1	0,5	10	0,2
4-4-4-3-ударных	2	1,0	44	0,9
4-3-4-4-3-ударных	1	0,5	15	0,3
4-3-4-3-4-3-ударных	1	0,5	125	2,6
3-4-4-3-ударных	2	1,0	28	0,6
3-3-4-4-3-3-ударных	1	0,5	12	0,2
Всего комбинаций 4- и 3-ударных	47	23,6	1546	31,6
Прочих неравноударных	8	4,0	124	2,5
Всего неравноударных	55	27,6	1670	34,1
Всего	199	100	4887	100

Таблица 2.

Распределение тактоидов по характеру анакруз (в % от числа стихов)

Анакруза \ Число ударений	Равноударные						Неравноударные				Всего
	2	3	4	5	6	Всего	4—3	Проч. комб. 4 и 3	Прочие	Всего	
0	14,4	23,2	53,8	50,8	18,9	36,2	21,6	11,3	8,0	18,7	30,3
1	0	5,6	7,3	0	0	5,8	3,9	76,7	0	16,7	9,5
2	0	0,3	0	0	0	0,1	0,9	0	0	0,7	0,3
Всего с постоянной анакрузой	14,4	29,1	61,1	50,8	18,9	42,1	26,4	88,0	8,0	36,1	40,1
0—1	32,8	5,0	10,6	0	45,9	9,7	7,7	0	37,1	8,5	9,3
0—2	0	0	0,6	0	0	0,3	0,8	0	0	0,6	0,4
1—2	0	25,4	3,1	0	0	13,5	31,2	4,0	18,6	25,4	17,6
0—1—2	52,8	40,5	24,6	49,1	35,2	34,4	33,9	8,0	36,3	29,4	32,6
Всего с переменной анакрузой	85,6	70,9	38,9	49,1	81,1	57,9	73,6	12,0	92,0	63,9	59,9
Всего	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100

Таблица 3

Ритмические варианты трехударного тактоида

Полноударные			Неполноударные			
№ фор- мы и ее шифр	№ вари- анта	запись варианта	с пропуском 2-го уд.		с пропуском 3-го уд.	
			№ вари- анта	запись варианта	№ вари- анта	запись варианта
1	2	3	4	5	6	7
I (2.2)	I ₁	2-2-2-2	I ₁₂	2-5-2		Нет
	I ₂	2-2-2-1	I ₂₂	2-5-1		
	I ₃	2-2-2-0	I ₃₂	2-5-0		
	I ₄	1-2-2-2	I ₄₂	1-5-2		
	I ₅	1-2-2-1	I ₅₂	1-5-1		
	I ₆	1-2-2-0	I ₆₂	1-5-0		
	I ₇	0-2-2-2	I ₇₂	0-5-2		
	I ₈	0-2-2-1	I ₈₂	0-5-1		
	I ₉	0-2-2-0	I ₉₂	0-5-0		
II (1.2)	II ₁	2-1-2-2	II ₁₂	2-4-2		Нет
	II ₂	2-1-2-1	II ₂₂	2-4-1		
	II ₃	2-1-2-0	II ₃₂	2-4-0		
	II ₄	1-1-2-2	II ₄₂	1-4-2		
	II ₅	1-1-2-1	II ₅₂	1-4-1		
	II ₆	1-1-2-0	II ₆₂	1-4-0		
	II ₇	0-1-2-2	II ₇₂	0-4-2		
	II ₈	0-1-2-1	II ₈₂	0-4-1		
	II ₉	0-1-2-0	II ₉₂	0-4-0		
III (2.1)	III ₁	2-2-1-2		Совпа- дает со II-ой формой	III ₁₃	Нет
	III ₂	2-2-1-1			III ₂₃	2-2-3
	III ₃	2-2-1-0			III ₃₃	2-2-2
	III ₄	1-2-1-2			III ₄₃	Нет
	III ₅	1-2-1-1			III ₅₃	1-2-3
	III ₆	1-2-1-0			III ₆₃	1-2-2
	III ₇	0-2-1-2			III ₇₃	Нет
	III ₈	0-2-1-1			III ₈₃	0-2-3
	III ₉	0-2-1-0			III ₉₃	0-2-2
IV (1.1)	IV ₁	2-1-1-2	IV ₁₂	2-3-2	IV ₁₃	Нет
	IV ₂	2-1-1-1	IV ₂₂	2-3-1	IV ₂₃	2-1-3
	IV ₃	2-1-1-0	IV ₃₂	2-3-0	IV ₃₃	2-1-2
	IV ₄	1-1-1-2	IV ₄₂	1-3-2	IV ₄₃	Нет
	IV ₅	1-1-1-1	IV ₅₂	1-3-1	IV ₅₃	1-1-3
	IV ₆	1-1-1-0	IV ₆₂	1-3-0	IV ₆₃	1-1-2
	IV ₇	0-1-1-2	IV ₇₂	0-3-2	IV ₇₃	Нет
	IV ₈	0-1-1-1	IV ₈₂	0-3-1	IV ₈₃	0-1-3
	IV ₉	0-1-1-0	IV ₉₂	0-3-0	IV ₉₃	0-1-2

Таблица 4.

Распределение стихов трехударного тактоида по ритмическим формам (в %)

Полноударных форм		Неполноударных				Всего
№ формы и ее шифр	%	С пропуском 2-го удара		С пропуском 3-го удара		
		№ формы	%	№ формы	%	
I (2.2)	30,7	I	0,3	I	0,1	31,1
II (1.2)	20,2	II	0,7	—	—	20,9
III (2.1)	30,0	—	—	III	2,4	32,4
IV (1.1)	7,4	IV	1,0	IV	0,4	8,8
Всего	88,3		2,0		2,9	93,2
Прочее						6,8

Таблица 4а

Распределение стихов четырехударного тактоида по ритмическим формам (в %)

Полноударных		Неполноударных								Всего
№ формы и ее шифр	%	с пропуском 2-го удар.		с пропуском 3-го удар.		с пропуском 4-го удар.		с пропуском 2 и 4 удар.		
		№ ф.	%	№ ф.	%	№ ф.	%	№ ф.	%	
I(2.2.2)	18,4	I	0,1	I	0,1	—	—	—	—	18,6
II(1.2.2)	11,2	II	0,2	II	—	—	—	—	—	11,4
III(2.1.2)	9,6	—	—	III	0,3	—	—	—	—	9,9
IV(2.2.1)	14,6	IV	0,2	—	—	IV	2,6	IV	0,1	17,5
V(1.1.2)	6,1	V	0,1	V	0,4	—	—	V	0,1	6,7
VI(1.2.1)	14,2	VI	0,4	—	—	VI	2,0	VI	0,1	16,7
VII(2.1.1)	5,7	—	—	VII	0,3	VII	1,8	—	—	7,8
VIII(1.1.1)	1,5	VIII	0,1	VIII	0,4	VIII	0,5	VIII	0,2	2,7
Всего	81,3		1,1		1,5		7,0		0,5	91,4
Прочее										8,6

Таблица 5

Распределение вариантов ритма трехударного тактоида с переменными анакрузами по анакрузам (в %)

Анакруза	Полноударные стихи	Неполноударные		Всего
		с пропуском 2 уд.	с пропуском 3 уд.	
0	21,4	0,5	0,6	22,5
1	44,4	1,6	1,6	47,6
2	22,2	0,2	1,0	23,4
Всего:	88,0	2,3	3,2	93,5
Прочих стихов				6,5

Таблица 5а

Распределение вариантов ритма четырехударного тактоида с переменными анакрузами по анакрузам (в %)

Анакрузы	Полноударные стихи	Неполноударные стихи				Всего
		с пропуском 2 уд.	с пропуском 3 уд.	с пропуском 4 уд.	с пропуском 2 и 4 уд.	
0	28,5	0,4	0,6	4,9	0,2	34,6
1	33,5	0,5	1,1	2,4	0	37,7
2	14,4	0,2	0,4	1,3	0	16,3
Всего	76,4	1,1	2,1	8,6	0,2	88,4
Прочих стихов						11,6

Таблица 6

**Распределение ритмических вариантов трехударного тактоида по
клаузулам (в %)**

Клаузула	Полноударные	Неполноударные		Всего
		с пропуском 2 уд.	с пропуском 2 уд.	
Мужских	27,0	0,2	1,7	28,9
женских	58,2	0,8	1,3	60,3
дактилических	10,0	0,8	0	10,8
	95,2	1,8	3,0	100

Таблица 6а

**Распределение ритмических вариантов четырехударного тактоида по
клаузулам (в %)**

Клаузулы	Полноударных	Неполноударных				Всего
		с пропуском 2 уд.	с пропуском 3 уд.	с пропуском 4 уд.	с пропуском 2 и 4 уд.	
Мужских	37,0	0,3	0,4	6,1	0	43,8
женских	45,6	0,6	0,7	1,5	0,2	48,6
дактилических	6,6	0,4	0,5	0,1	0	17,6
	89,2	1,3	1,6	7,7	0,2	100

Примечания: 1. За 100% в данных таблицах принимаются только тактоидные стихи (т. е. исключен материал, помещенный в графу «прочее»).

2. В тактоидах с пропущенным последним ударением мы считали клаузулу, начиная с последнего побочного ударения.

Ритмические варианты

Полноударные			Неполноударные	
№ формы и ее шифр	с пропуском 2-го ударения			
	№ вари- анта	запись варианта	№ вари- анта	запись варианта
1	2	3	4	5
I (2.2.2.)	I ₁	2-2-2-2-2	I ₁₂	2-5-2-2
	I ₂	2-2-2-2-1	I ₂₂	2-5-2-1
	I ₃	2-2-2-2-0	I ₃₂	2-5-2-0
	I ₄	1-2-2-2-2	I ₄₂	1-5-2-2
	I ₅	1-2-2-2-1	I ₅₂	1-5-2-1
	I ₆	1-2-2-2-0	I ₆₂	1-5-2-0
	I ₇	0-2-2-2-2	I ₇₂	0-5-2-2
	I ₈	0-2-2-2-1	I ₈₂	0-5-2-1
	I ₉	0-2-2-2-0	I ₉₂	0-5-2-0
II (1.2.2.)	II ₁	2-1-2-2-2	II ₁₂	2-4-2-2
	II ₂	2-1-2-2-1	II ₂₂	2-4-2-1
	II ₃	2-1-2-2-0	II ₃₂	2-4-2-0
	II ₄	1-1-2-2-2	II ₄₂	1-4-2-2
	II ₅	1-1-2-2-1	II ₅₂	1-4-2-1
	II ₆	1-1-2-2-0	II ₆₂	1-4-2-0
	II ₇	0-1-2-2-2	II ₇₂	0-4-2-2
	II ₈	0-1-2-2-1	II ₈₂	0-4-2-1
	II ₉	0-1-2-2-0	II ₉₂	0-4-2-0
III (2.1.2)	III ₁	2-2-1-2-2	Совпадает со II формой	
	III ₂	2-2-1-2-1		
	III ₃	2-2-1-2-0		
	III ₄	1-2-1-2-2		
	III ₅	1-2-1-2-1		
	III ₆	1-2-1-2-0		
	III ₇	0-2-1-2-2		
	III ₈	0-2-1-2-1		
	III ₉	0-2-1-2-0		
IV (2.2.1)	IV ₁	2-2-2-1-2	IV ₁₂	2-5-1-2
	IV ₂	2-2-2-1-1	IV ₂₂	2-5-1-1
	IV ₃	2-2-2-1-0	IV ₃₂	2-5-1-0
	IV ₄	1-2-2-1-2	IV ₄₂	1-5-1-2
	IV ₅	1-2-2-1-1	IV ₅₂	1-5-1-1
	IV ₆	1-2-2-1-0	IV ₆₂	1-5-1-0
	IV ₇	0-2-2-1-2	IV ₇₂	0-5-1-2
	IV ₈	0-2-2-1-1	IV ₈₂	0-5-1-1
	IV ₉	0-2-2-1-0	IV ₉₂	0-5-1-0

четырёхударного тактоида

с пропуском 3-го ударения		с пропуском 4-го ударения		с пропуском 2 и 4 ударения	
№ вари- анта	запись варианта	№ вари- анта	запись варианта	№ вари- анта	запись варианта
6	7	8	9	10	11
I ₁₃ I ₂₃ I ₃₃ I ₄₃ I ₅₃ I ₆₃ I ₇₃ I ₈₃ I ₉₃	2-2-5-2 2-2-5-1 2-2-5-0 1-2-5-2 1-2-5-1 1-2-5-0 0-2-5-2 0-2-5-1 0-2-5-0		Нет		Нет
II ₁₃ II ₂₃ II ₃₃ II ₄₃ II ₅₃ II ₆₃ II ₇₃ II ₈₃ II ₉₃	2-1-5-2 2-1-5-1 2-1-5-0 1-1-5-2 1-1-5-1 1-1-5-0 0-1-5-2 0-1-5-1 0-1-5-0		Нет		Нет
III ₁₃ III ₂₃ III ₃₃ III ₄₃ III ₅₃ III ₆₃ III ₇₃ III ₈₃ III ₉₃	2-2-4-2 2-2-4-1 2-2-4-0 1-2-4-2 1-2-4-1 1-2-4-0 0-2-4-2 0-2-4-1 0-2-4-0		Нет		Нет
Совпадает с III формой		IV ₁₄ IV ₂₄ IV ₃₄ IV ₄₄ IV ₅₄ IV ₆₄ IV ₇₄ IV ₈₄ IV ₉₄	Нет 2-2-2-3 2-2-2-2 Нет 1-2-2-3 1-2-2-2 Нет 0-2-2-2 0-2-2-2	IV ₁₆ IV ₂₆ IV ₃₆ IV ₄₆ IV ₅₆ IV ₆₆ IV ₇₆ IV ₈₆ IV ₉₆	Нет 2-5-3 2-5-2 Нет 1-5-3 1-5-2 Нет 0-5-3 1-5-2

1	2	3	4	5
V (1.2.2)	V ₁	2-1-1-2-2	V ₁₂	2-3-2-2
	V ₂	2-1-1-2-1	V ₂₂	2-3-2-1
	V ₃	2-1-1-2-0	V ₃₂	2-3-2-0
	V ₄	1-1-1-2-2	V ₄₂	1-3-2-2
	V ₅	1-1-1-2-1	V ₅₂	1-3-2-1
	V ₆	1-1-1-2-0	V ₆₂	1-3-2-0
	V ₇	0-1-1-2-2	V ₇₂	0-3-2-2
	V ₈	0-1-1-2-1	V ₈₂	0-3-2-1
	V ₉	0-1-1-2-0	V ₉₂	0-3-2-0
VI (1.2.1)	VI ₁	2-1-2-1-2	VI ₁₂	2-4-1-2
	VI ₂	2-1-2-1-1	VI ₂₂	2-4-1-1
	VI ₃	2-1-2-1-0	VI ₃₂	2-4-1-0
	VI ₄	1-1-2-1-2	VI ₄₂	1-4-1-2
	VI ₅	1-1-2-1-1	VI ₅₂	1-4-1-1
	VI ₆	1-1-2-1-0	VI ₆₂	1-4-1-0
	VI ₇	0-1-2-1-2	VI ₇₂	0-4-1-2
	VI ₈	0-1-2-1-1	VI ₈₂	0-4-1-1
	VI ₉	0-1-2-1-0	VI ₉₂	0-4-1-0
VII (2.1.1)	VII ₁	2-2-1-1-2	совпадает с VI формой	
	VII ₂	2-2-1-1-1		
	VII ₃	2-2-1-1-0		
	VII ₄	1-2-1-1-2		
	VII ₅	1-2-1-1-1		
	VII ₆	1-2-1-1-0		
	VII ₇	0-2-1-1-2		
	VII ₈	0-2-1-1-1		
	VII ₉	0-2-1-1-0		
VIII (1.1.1)	VIII ₁	2-1-1-1-2	VIII ₁₂	2-3-1-2
	VIII ₂	2-1-1-1-1	VIII ₂₂	2-3-1-1
	VIII ₃	2-1-1-1-0	VIII ₃₂	2-3-1-0
	VIII ₄	1-1-1-1-2	VIII ₄₂	1-3-1-2
	VIII ₅	1-1-1-1-1	VIII ₅₂	1-3-1-1
	VIII ₆	1-1-1-1-0	VIII ₆₂	1-3-1-0
	VIII ₇	0-1-1-1-2	VIII ₇₂	0-3-1-2
	VIII ₈	0-1-1-1-1	VIII ₈₂	0-3-1-1
	VIII ₉	0-1-1-1-0	VIII ₉₂	0-3-1-0

Индексы означают № варианта; в двузначном индексе первая цифра показывает порядковый номер соответствующего полноударного варианта, из которого получен неполноударный; вторая цифра показывает пропущенное метрическое ударение, 6 (= 4 + 2) показывает, что пропущено второе и четвертое ударение.

6	7	8	9	10	11
V ₁₃ V ₂₃ V ₃₃ V ₄₃ V ₅₃ V ₆₃ V ₇₃ V ₈₃ V ₉₃	2-1-1-2 2-1-4-1 2-1-4-0 1-1-4-2 1-1-4-1 1-1-4-0 0-1-4-2 0-1-4-1 0-1-4-0		Нет		Нет
Совпадает с V формой		VI ₁₄ VI ₂₄ VI ₃₄ VI ₄₄ VI ₅₄ VI ₆₄ VI ₇₄ VI ₈₄ VI ₉₄	нет 2-1-2-3 2-1-2-2 нет 1-1-2-3 1-1-2-2 нет 0-1-2-3 0-1-2-2	VI ₁₆ VI ₂₆ VI ₃₆ VI ₄₆ VI ₅₆ VI ₆₆ VI ₇₆ VI ₈₆ VI ₉₆	нет 2-4-3 2-4-2 нет 1-4-3 1-4-2 нет 0-4-3 0-4-2
VII ₁₃ VII ₂₃ VII ₃₃ VII ₄₃ VII ₅₃ VII ₆₃ VII ₇₃ VII ₈₃ VII ₉₃	2-2-3-2 2-2-3-1 2-2-3-0 1-2-3-2 1-2-3-1 1-2-3-0 0-2-3-2 0-2-3-1 0-2-3-0	VII ₁₄ VII ₂₄ VII ₃₄ VII ₄₄ VII ₅₄ VII ₆₄ VII ₇₄ VII ₈₄ VII ₉₄	нет 2-2-1-3 2-2-1-2 нет 1-2-1-3 1-2-1-2 нет 0-2-1-3 0-2-1-2		Совпадает с VI формой
VIII ₁₃ VIII ₂₃ VIII ₃₃ VIII ₄₃ VIII ₅₃ VIII ₆₃ VIII ₇₃ VIII ₈₃ VIII ₉₃	2-1-3-2 2-1-3-1 2-1-3-0 1-1-3-2 1-1-3-1 1-1-3-0 0-1-3-2 0-1-3-1 0-1-3-0	VIII ₁₄ VIII ₂₄ VIII ₃₄ VIII ₄₄ VIII ₅₄ VIII ₆₄ VIII ₇₄ VIII ₈₄ VIII ₉₄	нет 2-1-1-3 2-1-1-2 нет 1-1-1-3 1-1-1-2 нет 0-1-1-3 0-1-1-2	VIII ₁₆ VIII ₂₆ VIII ₃₆ VIII ₄₆ VIII ₅₆ VIII ₆₆ VIII ₇₆ VIII ₈₆ VIII ₉₆	нет 2-3-3 2-3-2 нет 1-3-3 1-3-2 нет 0-3-3 0-3-2

СЛОВАРЬ ТРЕХСТОПНОГО ЯМБА ПОЭМЫ НЕКРАСОВА «КОМУ НА РУСИ ЖИТЬ ХОРОШО»¹

С. А. Рейсер

1

Хотя «все просодические элементы языка в какой-то степени участвуют в образовании стихотворного ритма»,² но основными являются ударение и словораздел.

Как и ударение, словораздел всегда ощутим на слух, и при метрическом сходстве различие в реальном звучании стихов определяется словоразделами. Кажется, можно утверждать, что словораздел, в большей степени, чем интонация, определяет различие в ощущении изоритмичных стихотворных строк. В то время как интонация, в известной степени, зависит от манеры произнесения и даже поддается нарочитому искажению, словораздел является фактором объективным.

И. Н. Голенищев-Кутузов устанавливает, что в русском языке семисложное слово — «природная граница слова, входящего в ритмический строй русского языка. За пределом семи слогов начинается проза (вернее, слова, пригодные лишь для прозы)»³.

Сорок семь типов слов, наличествующих в русском языке, следующие:

1. × (11)⁴ день
2. × — (21) город
3. × — — (31) Ладога
4. × — — — (41) радостные
5. × — — — — (51) милостивые
6. × — — — — — (61) папоротниками
7. × — — — — — — (71) складывающиеся
8. — × (22) рука
9. — — × (33) берега́
10. — — — × (44) Волоколамск
11. — — — — × (55) означенать
12. — — — — — × (66) интернационал
13. — — — — — — × (77) полупролетариат

¹ Фрагмент исследования — Стих поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо».

² К. Тарановский, Основные задачи статистического изучения славянского стиха, в сб.: Poetics. Poetyka. Поэтика. т. II, Варшава, 1966, стр. 173.

³ И. Н. Голенищев Кутузов, Словораздел в русском стихосложении, — «Вопросы языкознания», 1959, № 4, стр. 20—34.

⁴ Здесь и дальше первая цифра обозначает число слогов в слове, вторая место ударения.

14. — × — (32) великий
 15. — × — — (42) излучина
 16. — × — — — (52) довольствоваться
 17. — × — — — — (62) воинствующие
 18. — × — — — — — (72) притягивающая
 19. — × — — — — — — (82) воспитывающиеся
 20. — — × — (43) однозвучный
 21. — — × — — (53) перевозчики
 22. — — × — — — (63) соотечественник
 23. — — × — — — — (73) изумительнейшие
 24. — — × — — — — — (83) выговаривающиеся
 25. — — × — — — — — — (93) выворачивающиеся
 26. — — — × — (54) Елизавета
 27. — — — × — — (64) великолеpie
 28. — — — × — — — (74) преподавательница
 29. — — — × — — — — (84) высококачественные
 30. — — — × — — — — — (94) незаволакиваемые
 31. — — — × — — — — — — (104) невыворачивающиеся
 32. — — — — × — (65) перепроизводство
 33. — — — — × — — (75) словосочетание
 34. — — — — × — — — (85) военнообязанные
 35. — — — — × — — — — (95) акклиматизированные
 36. — — — — × — — — — — (105) самоустанавливающие
 37. — — — — × — — — — — — (115) самопрокидывающиеся
 38. — — — — — × — (76) экзаменационный
 39. — — — — — × — — (86) взаимоотношения
 40. — — — — — × — — — (96) глубокоуважаемому
 41. — — — — — × — — — — (106) самоусовершенствование
 42. — — — — — × — — — — — (116) неакклиматизировавшиеся
 43. — — — — — × — — — — — — (126) но непристанавливаю-
 щиеся
 44. — — — — — — × — (87) товаропроизводящий
 45. — — — — — — × — — (97) лугомелиоративные
 46. — — — — — — × — — — (107) человеконенавистнический
 47. — — — — — — × — — — — (117) самооплодотворяющиеся

В этой схеме не учтены добавочные ударения, возникающие в многосложных словах, то есть в словах, начиная от пятисложных.

Из названных здесь 47 видов — 22, как установил исследователь, почти не поддаются «стихотворной гармонизации»⁵, во всяком случае, в обычном русском стихе не встречаются.

Это а) №№ 25, 31, 35, 36, 37, 41, 42, 43, 45, 46, 47 — они не могут войти ни в двухстопный, ни в пятистопный ямб и, значит, в классические размеры вообще, б) еще одиннадцать видов, которые являются редчайшими и лишь с большим трудом могут войти в одну—две ритмические комбинации. Это №№ 7, 13, 19, 23, 24, 29, 30, 34, 39, 40, 44.

Из остающихся 25 видов — 12 все же относительно редкие (№№ 5, 6, 11, 12, 17, 18, 22, 27, 28, 32, 33, 38).

Таким образом, основной фонд русского классического стиха составляют №№ 1—4, 8—10, 14—16, 20, 21, 26 — всего 13 типов слов:

- × (11) день
 × — (21) город
 × — — (31) Ладога
 × — — — (41) радостные
 — × (22) рука
 — × — (32) великий

⁵ Цит. раб., стр. 24.

— × — — (42) излучина
 — × — — (52) довольствоваться
 — — × (33) берега
 — — × — (43) однозвучный
 — — × — — (53) перевсзчики
 — — — × (44) Волоколамск
 — — — × — (54) Елизавета

Словоразделов в строке стиха всегда столько, сколько в ней сильных слогов минус единица. В шести основных типах трехстопного ямба теоретически возможны следующие двадцать комбинаций.

Для типа: —× —× —× (22-22-22)
 —× —× —× (22-22-22)
 —× —× — — (22-32-11)
 —× — — —× (32-11-22)
 —× — × — — (32-21-11)
 Для типа: — — —× —× (20-22-22)
 — — —× —× (44-22)
 — — —× — — (54-11)
 Для типа: —× — — —× (22-20-22)
 —× — — —× (22-44)
 —× — — —× (32-33)
 —× — — —× (42-22)
 —× — — — — (52-11)
 Для типа: —× —× —× — — (22-22-22-20)
 —× —× — × — — (22-32-31)
 —× —× —× — — (22-22-42)
 —× — × — × — — (32-21-31)
 —× — — —× — — (32-11-42)
 Для типа: — — —× —× — — (20-22-22-20)
 — — —× —× — — (44-42)
 — — —× — × — — (54-31)
 Для типа: —× — — —× — — (22-20-22-20)
 —× — — —× — — (22-64)
 —× — — —× — — (32-53)
 —× — — —× — — (42-42)
 —× — — — × — — (52-31)

Все варианты, таким образом, существуют в двух модификациях: для мужского и для дактилитического окончания⁶. Вид —× — — —× — — (32-11-42; Сладка ли жизнь поповская . . . Ч. I, 527)⁷ встречается очень редко — 50 раз на протяжении всей поэмы (0,63%), а его мужской аналог —× — — —× (32-11-22) не встречается вовсе. Примеры, во всяком случае, невыразительны:

⁶ В 22 случаях словоразделы мужские, в 13 — женские, в 11 — дактилические и в двух случаях — гипердактилические. Комбинация — — —× —× (44-22) встречается дважды, но в разной последовательности.

⁷ Все ссылки по изданию: Н. А. Некрасов, Полное собрание стихотворений в трех томах. Л., 1967 (Библиотека поэта. «Большая серия». «Кому на Руси жить хорошо» составляет большую часть тома III-го. В работе приняты следующие сокращения: Ч. I — «Часть первая», Посл. — «Последыш», Кр. — «Крестьянка», Пир — «Пир на весь мир».

К народу речь держал . . . (Ч. I, 2425)

Причина заключается в том, что односложное слово в середине строки атонируется и, примыкая, в качестве проклитики или энклитики, к своему соседу справа или слева, приобретает вид — X — — — X (42-22; Поскрипывал пером . . . Кр., 1447) либо же — X — — — X (32-33; Злодея накажи . . . там же, 1432). Лишь в немногих случаях, относительно четкое ударение заставляет выделить односложное слово в середине строки:

Приехал князь молоденький . . . (Ч. I, 2246)

или:

Порвалась цепь великая . . . (Там же, 3089)

Стало быть, трехстопный ямб в поэме Некрасова фактически осуществляется комбинациями девятнадцати вариантов словоразделов.

Теоретически возможны и практически употребляются слова следующих видов:

В стихах мужского окончания — девять видов:

	X	11	друг
	X —	21	слово
	— X	22	друзья
	— X —	32	забава
	— — X	33	тишина
	— X — —	42	решительный
	— — — X	44	нарисовать
	— X — — —	52	кочующие
	— — — X —	54	неумолимый

В стихах дактилического окончания — дополнительно еще три вида:

	X — —	31	ласковый
	— — X — —	53	простирается
	— — — X — —	64	непререкаемый

Совпадение — в восьми случаях (виды: 11, 21, 22, 32, 42, 44, 52, 54). Только в стихах мужского окончания возможен вид: 33; только в стихах дактилического окончания возможны виды: 31, 53, 64. Любопытно, что этот вид: — — — X — —, который И. Н. Голеннишев-Кутузов считает относительно редким, в поэме Некрасова встретился 214 раз (1.11%):

Идут — перекоряются (Ч. I, 55)

Кричат — не образуются . . . (Там же, 56)

«Куда? . . .» — Переглянулись . . . (Там же, 71)

Что шаг, то натыкались (Кр., 155)

Крестьян-руководителей (Пир, 73)

2

Конкретный анализ словаря поэмы должен начаться с подсчета составляющих поэму слов.

Однако, этот подсчет целесообразно произвести сначала по всем возможным 19 комбинациям словоразделов трехстопного ямба. Нам совсем не безразлично — какая форма употреблена сколько раз; нам важно знать, в каких именно комбинациях словоразделов она употреблена.

Из возможных девятнадцати сочетаний — одиннадцать можно считать частыми, а восемь — редкими. В нашей таблице это №№ 16, 9, 5, 18, 10, 17, 1, 14 — всего они составляют 769 стихов (9,8%). Значит, основной репертуар сочетаний — это одиннадцать видов, составляющих 90,2%.

Данные табл. 1 позволяют представить себе словарный состав поэмы, раздельно для стихов мужского и дактилического окончания.

Таблица 1

Словарь «Кому на Руси жить хорошо» по комбинациям словоразделов

№ №	Комби- нация	Ч. I	Посл.	Кр.	Пир	Всего	%%	Тип стиха
1	22-44	69	18	41	24	152	1,91	М
2	22-64	74	32	74	35	215	2,68	Д
3	22-22-22	96	35	75	27	233	2,92	М
4	22-22-42	334	152	248	139	873	11,08	Д
5	22-32-11	35	10	20	16	81	1,02	М
6	22-32-31	301	125	191	121	738	9,26	Д
7	32-33	360	167	330	141	998	12,53	М
8	32-53	464	201	414	211	1290	16,18	Д
9	32-11-42	28	2	15	5	50	0,62	Д
10	32-21-11	38	14	18	22	92	1,15	М
11	32-21-31	288	124	251	166	829	10,38	Д
12	42-22	149	55	141	49	394	4,97	М
13	42-42	337	165	270	133	905	11,34	Д
14	44-22	81	39	48	10	178	2,22	М
15	44-42	171	86	105	55	417	5,22	Д
16	52-11	20	2	7	4	33	0,42	М
17	52-31	43	17	23	17	100	1,25	Д
18	54-11	41	18	16	8	83	1,04	М
19	54-31	120	70	81	33	304	3,81	Д
		3049	1332	2368	1216	7965 Из них: Д-5721 М-2244	100,00	

Итак, на первом месте (в обоих случаях, а значит, и в сумме) идут трехсложные слова, на втором месте — двусложные, на третьем, четвертом и шестом местах — четырех-, пяти-, и шестисложные.

Иначе говоря: короткие слова (одно-, двух- и трехсложные) составляют 69%, а длинные (четырёх-, пяти- и шестисложные) в два раза меньше — 31%.

Относительно редкими в поэме являются следующие типы слов (в возрастающем порядке):

— × — — — (52)	— 134 раза	—0,65%	(довольствоваться)
— — — × — — (64)	— 214 раз	—1,13%	(великолепие)
— — — — × (11)	— 343 раза	—1,81%	(сон)
— — — × — (54)	— 371 раз	—1,96%	(Елизавета)
— — — × (44)	— 747 раз	—3,84%	(Волоколамск)
— — — — × (21)	— 922 раза	—4,91%	(город)
— — × (33)	— 1001 раз	—5,29%	(лавочка)

Всего же — 7 видов редких слов (3732) составляют 20,59%, а 5 видов частых (15191) — 79,41%.

Мы знаем, что словарь поэта «формируется ритмическими тенденциями, которые необходимо отыскать»⁸ Как видим, ритм поэмы вынуждает поэта использовать, в сущности, очень небольшой репертуар видов слов, во всяком случае, несравненно меньший, чем в неритмизованной речи.

⁸ П. А. Руднев, О некоторых проблемах современного советского стиховедения, Вопросы романо-германского языкознания, Уч. зап. Коломенского пед. ин-та, Фак. ин. яз. Коломна, 1966, стр. 91.

Словарь «Кому на Руси жить хорошо»

Таблица 2

Тип слова	Ч. I			Посл.			Кр.			Пир			Всего		Всего Д	Итого		
	М	Д	Всего	М	Д	Всего	М	Д	Всего	М	Д	Всего	М	%%				%%
11	138	30	168	42	2	44	61	15	76	50	5	55	291	5,91	52	0,37	343	1,81
21	38	289	327	14	124	138	18	251	269	22	166	188	92	1,88	830	5,28	922	4,91
22	614	1053	1667	227	461	688	475	761	1236	180	434	614	1496	30,55	2709	19,38	4205	22,32
31	—	750	750	—	336	336	—	546	546	—	337	337	—	—	1969	14,11	1969	10,46
32	432	1079	1511	191	452	643	368	976	1344	179	503	682	1170	23,72	3010	21,52	4180	22,08
33	363	—	363	167	—	167	330	—	330	141	—	141	1001	20,42	—	—	1001	5,29
42	150	1207	1357	55	570	625	141	908	1049	49	465	508	395	8,06	3150	22,62	3545	18,73
44	140	181	321	57	86	143	89	105	194	34	55	89	320	6,25	427	3,14	747	3,84
52	21	43	64	2	17	19	7	23	30	4	17	21	34	1,66	100	0,71	134	0,65
53	—	464	464	—	203	203	—	414	414	—	211	211	—	—	1292	9,28	1292	6,82
54	37	108	145	18	70	88	16	81	97	8	33	41	79	1,60	292	2,07	371	1,96
64	—	72	72	—	32	32	—	74	74	—	35	35	—	—	214	1,52	214	1,13
Всего	1933	5277	7210	773	2353	3126	1505	4154	5659	667	2261	2928	4878	100	14045	100	18923	100

Для мужских стихов эту таблицу можно суммировать так:

Таблица 3

Типы слов	Общее число слов	Место
Односложн. слова	291	4
Двусложн. „	1588	2
Трехсложн. „	2171	1
Четырехсл. „	715	3
Пятисл. „	113	5
Всего	4878	

Для дактилических стихов таблица будет выглядеть так:

Таблица 4

Типы слов	Общее число слов	Место
Односложн. слова	52	6
Двусл. „	3539	3
Трехсл. „	4979	1
Четырехсл. „	3577	2
Пятисл. „	1684	4
Шестисл. „	214	5
Всего	14045	

А в сумме:

Таблица 5

Типы слов	Общее число слов	Место	%%
Односложн. слова	343	5	1,89
Двусл. „	5127	2	67,11
Трехсл. „	7150	1	
Четырехсл. „	4292	3	31,00
Пятисл. „	1797	4	
Шестисл. „	214	6	
Всего	18923		

В частности, мы можем теперь уточнить обычные утверждения о том, что Некрасов тяготеет к длинным словам⁹ Длинные слова (т. е. от четырех-

⁹ См. например, И. Ю. Твердохлебов, Поэма Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», М., 1954, стр. 180; К. И. Чуковский, Собр. соч., т. IV, М., 1966, стр. 612—613. Подсчет К. И. Чуковского, произведенный на ста строках «Кому на Руси жить хорошо» охватывает примерно 1,25% общего числа стихов и не показателен. Но главное — сто строк романа Пушкина

сложных) составляют немногим менее одной трети общего числа слов. Из помещенной ниже таблицы 6 видно, что многосложные слова в словаре других поэтов, у прозаиков и в нашей современной разговорной речи составляют от 12,3% до 29,2% — значит, тяготение к длинным словам в поэме Некрасова можно, казалось бы, считать установленным. В «Евгении Онегине», по подсчетам Б. В. Томашевского, их 14,44%¹⁰, то есть у Некрасова в два с половиною раза больше, чем у Пушкина.

Однако, есть веские основания полагать, что на эти цифры повлияли многосложные слова дактилических окончаний. Они, в таком случае, отражают не личное предпочтение поэта, а являются механическим следствием построения данной формы стиха. Важно знать — не является ли это предпочтение длинных слов особенностью того, что Вяч. Вс. Иванов назвал недавно «персональной филологией»¹¹, а Л. Гальди «личной метрикой»¹² поэта.

Для документированного ответа на этот вопрос необходимо произвести полный подсчет словарного состава стихов Некрасова, написанных другими размерами. Эта работа не сделана. Если учесть, что трехсложные слова у других авторов и в практической речи стоят в русском языке на втором месте и лишь в трехстопном ямбе выдвигаются на первое место (см. табл. 8) — то кажется более вероятным предположение о требованиях стиха. С. П. Бобров, в аналогичном случае, для анапеста Некрасова, Фета, Полонского и Блока в категорической форме разрешает этот вопрос в пользу принципов данного стиха, а не индивидуальных свойств поэта¹³. Но тогда все же естественно возникает другой вопрос, ответить на который сейчас невозможно: а в чем же, в таком случае, и в какой степени проявляются индивидуальные словарные особенности? Ответ можно быть дан только при сравнении произведений нескольких авторов, написанных одним размером. Сложность в данном случае состоит в том, что трудно подобрать параллельный текст другого поэта.

3

Приведенные выше данные приобретут значение и интерес в том случае, если они смогут быть сопоставлены со словарным составом «обычной» речи, с одной стороны, и других художественных произведений (поэзии и прозы), с другой. Тогда можно будет сделать выводы относительно широты отбора слов в том или ином виде, о соотношении речи поэтической и практической.

В литературе есть некоторые данные для того, чтобы такое сравнение было произведено:

1. Г. А. Шенгели (Трактат о русском стихе, ч. I, Органическая метрика, «Евгений Онегин», с которым исследователь сравнивает сто строк «Кому на Руси жить хорошо» несоизмеримы. Сто строк «Онегина» — это семь онегинских строф плюс две строки. В каждой строфе четырехстопного ямба романа Пушкина 8 строк мужских и 6 женских, что составляет 118 слогов в строфе, а на сто строк (добавляя еще две строки — одну мужскую и одну женскую) — 840 слогов. Сто строк поэмы Некрасова при соотношении дактилических и мужских окончаний как 3:1 составляют группу 8+8+8+6 слогов, а на 25 раз — 750 слогов. Очевидно, что сравнивать эти две группы неправомерно. Для уравнения к «Кому на Руси...» надо добавить 90 слогов — они заключаются в 12 строках прежнего счета. Значит, сравнивать нужно не по сто строк каждого произведения, а 100 строк «Онегина» с 112 строками «Кому на Руси...».

¹⁰ Б. В. Томашевский, О стихе, Л., 1929, стр. 105.

¹¹ В. В. Иванов, О применении точных методов в литературоведении, — «Вопросы литературы», 1967, № 10, стр. 118.

¹² Л. Гальди, Личность поэта и техника стиха, — «Вопросы языкознания», 1967, № 3, стр. 55. У Б. В. Томашевского есть термин — «навык поэта» (Цит. раб., стр. 131).

¹³ С. П. Бобров, Теснота стихового ряда, — «Русская литература», 1965, № 3, стр. 118.

Изд. 2, Госиздат, 1923 /на обл. 1922/, стр. 20—21) произвел подсчеты, взяв по 5000 строк из следующих произведений: Пушкин «Пиковая дама», Лермонтов «Бэла», Гоголь «Мертвые души», Тургенев «Дворянское гнездо», Л. Толстой «Война и мир», Достоевский «Преступление и наказание», Чехов «Скучная история», Сологуб «Мелкий бес», Бунин «Храм солнца», А. Белый «Петербург» — всего 50 000 слов.

2. Б. В. Томашевский (О стихе, стр. 197) произвел подсчеты всей прозы и поэзии Пушкина.

3. Л. Р. Зиндер (Русские артикуляционные таблицы, Тр. Военной краснознаменной академии связи имени С. М. Буденного, вып. 29—30, Л., 1951, стр. 43) использовал послевоенные произведения советских писателей и газетные статьи — т. е. не только художественные произведения — всего 22 000 слов.

4. В пятой графе следующей далее таблицы приведены результаты моего подсчета данных «Частотного словаря современного русского литературного языка» Э. А. Штейнфельдт (Таллин, 1963). В этом словаре дан перечень 2 500 наиболее употребительных слов. Они установлены на основании подсчетов 400 000 слов современного языка и составлены из следующих источников: художественная литература для детей младшего и среднего школьного возраста (100 000 слов), художественная проза для взрослых (50 000 слов), пьесы (50 000 слов), радиопередачи для молодежи (100 000 слов) и публицистические статьи (100 000 слов; см. цит. раб., стр. 22).

5. Мои подсчеты, как сказано выше, — материал 18923 слов трехстопного ямба «Кому на Руси жить хорошо».

6. Подсчеты М. Л. Гаспарова, произведенные на материале советской прозы — 10 отрывков из 10 прозаиков, по тысяче слов у каждого (Русский трехударный дольник XX в., в сб.: Теория стиха, Л. «Наука», 1968, стр. 66).

Результаты всех подсчетов сведены в следующей таблице.

Несмотря на пестроту и возможное несовершенство методики, несмотря на разные, иногда недостаточные, объемы исследованного материала, таблица дает все же ясное представление о распределении слов русского языка. Дальнейшие, очевидно машинные, подсчеты на большом материале, дифференцированные для различных исторических периодов истории русского языка, вероятно, уточнят приведенные данные, но едва ли существенно изменят картину распределения слов по числу слогов и по месту ударения.

Прежде всего следует заметить, что данные первых пяти граф (проза) оказываются в общем близкими друг к другу, что контрольно подтверждает точность подсчетов. Резкие расхождения касаются односложных слов: они зависят от того, что различные исследователи по-разному расценивают слова — считая их проклитиками или энклитиками и соответственно по-разному оценивая их атонированность.

Данные первых четырех граф прозы дают более близкие друг к другу цифры, чем пятая графа — несколько обособленные цифры частотного словаря Штейнфельдт. Дело, очевидно, в небольшом объеме исследованного материала и в нарочито, так сказать, отборе: он отражает не данные русского языка вообще, а данные наиболее часто встречающихся слов¹⁴

Материалы 6—11 графы таблицы 6 (стих) дают, как и следовало ожидать, очень пестрые цифры.

¹⁴ Было бы важно произвести аналогичные подсчеты и по другому частотному словарю русского языка: Н. Н. Josselson, *The Russian Word Count*, Detroit, 1953. Он исследовал 1 000 000 слов за период 1830—1900. Автор указывает, что расхождения со «Словарем современного русского литературного языка» (Изд. АН СССР) невелики и едва ли превышают 13—14% (цит. по кн.: Э. А. Штейнфельдт, стр. 17). Недавно вышел в свет еще один частотный словарь русского языка: N. P. Vakar, *A Word Count of Spoken Russian. The Soviet Usage*, Ohio State University Press, <1966> — материалы этой книги также остались неиспользованными.

Вид слов	Пример	ПРОЗА					СТИХ					
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
		Проза XIX в. (Шенгели)	Проза Пушкина (Томашевский)	Советская проза (Зиндер)	Советская проза (Гаспаров)	Современный язык (Штейнфельдт)	Двухст. ямб. Пушкина (Томашевский)	Трехст. ямб Пушкина (Томашевский)	Трехст. ямб «Кому на Руси»	Четырехст. ямб Пушкина (Томашевский)	Шест. пятист. ямб Пушкина (Томашевский)	Беседури. пятист. ямб. Пушкина (Томашевский)
11	звук	15,5	8,55	12,6	6,26	11,2	17,81	11,31	1,80	10,84	15,72	14,49
21	буря	15,9	15,43	15,3	15,10	19,4	8,90	8,95	4,90	11,70	7,57	12,70
22	весна	16,4	17,66	15,6	16,60	17,8	40,41	23,46	22,22	26,74	27,06	24,09
31	тысяча	6,8	7,24	6,0	6,68	5,5	—	0,46	10,50	3,60	1,37	2,63
32	веселье	13,5	14,56	15,3	16,94	16,16	19,86	31,63	22,19	26,50	23,76	23,78
33	перевал	8,1	9,45	8,0	9,05	12,0	0,68	6,86	5,29	6,30	4,37	5,50
41	выделенный	0,9	1,30	0,8	1,12	0,40	—	—	—	0,15	1,01	0,19
42	отчаянный	6,2	7,55	6,6	6,92	4,48	—	7,39	18,73	3,32	10,68	5,96
43	перемена	7,7	8,26	8,3	9,53	5,92	2,74	6,54	—	4,51	3,90	3,94
44	величина	1,1	1,60	1,5	1,84	1,20	6,16	1,24	3,84	2,46	3,78	3,38
51	выкарабкались	0,08	0,15	—	0,09	0,04	—	—	—	—	—	—
52	заимствованный	1,05	1,37	—	1,51	0,40	—	0,59	0,70	0,27	0,41	0,48
53	убеждение	3,3	2,56	7,0	3,51	2,96	—	—	6,82	0,16	—	0,27
54	великолепный	1,5	2,03	—	2,27	0,64	3,42	1,56	1,90	2,43	1,33	2,28
55	переворотить	0,09	0,19	—	0,19	0,16	—	—	—	0,02	—	0,10
61	папоротниками	0,004	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
62	неистовствующий	0,09	0,13	—	0,10	—	—	—	—	—	—	—
63	переведавшийся	0,6	0,53	—	0,67	0,08	—	—	—	0,02	—	0,02
64	пересекающий	0,8	0,83	—	1,03	0,58	—	—	1,11	0,92	—	0,17
65	предуготовление	0,2	0,30	3,0	0,14	0,16	—	—	—	—	—	0,02
66	интернационал	0,002	—	—	0,02	—	—	—	—	—	—	—
73	переписывающий	0,01	—	—	0,08	0,76	—	—	—	—	—	—
74	дипломатический	0,07	0,08	—	0,12	—	—	—	—	0,07	—	—
75	предуготовляемый	0,05	0,17	—	0,10	0,16	—	—	—	—	—	—
Прочие		0,054	0,06	—	0,04	—	—	—	—	0,01	0,02	0,01

Цифры этой таблицы станут нагляднее, если (для прозы) свести их так, чтобы они показывали распределение слов по слогам в каждой из подсчитанных групп:

Таблица 7

Виды слов	1	2	3	4	5	Среднее
Односл.	15,50	8,55	12,60	6,26	11,20	10,82
Двусл.	32,30	33,09	30,90	31,79	37,20	33,06
Трехсл.	28,40	31,25	29,30	32,67	33,66	31,06
Четырехсл.	15,90	18,71	17,20	19,41	12,00	16,64
Пятисл.	6,02	6,30	7,00	7,57	4,20	6,22
Шестисл.	1,696	1,79	} 3,00	1,96	0,82	1,57
Семисл.	0,184	0,31		0,34	0,92	0,44

Табл. 6 и 7 позволяют сделать выводы, касающиеся распределения мест слов по количеству слогов.

Таблица 8

В прозе во всех случаях	2, 3, 4, 1, 5
В двухстопном ямбе Пушкина	2, 3, 1, 4, 5
В трехстопном ямбе Пушкина	3, 2, 4, 1, 5
В трехстопном ямбе «Кому .»	3, 2, 4, 5, 1
В четырехстопном ямбе Пушкина	2, 3, 1, 4, 5
В пятистопном цезурованном ямбе Пушкина	2, 3, 4, 1, 5
В пятистопном бесцезурном ямбе Пушкина	2, 3, 1, 4, 5

Таким образом — во всех случаях первое место занимают двусложные слова: только в трехстопном ямбе (Пушкина и Некрасова) трехсложные выходят на первое место. Третье и четвертое место занимают слова одно и четырехсложные: только в трехстопном ямбе Некрасова на четвертом месте стоят пятисложные слова. Пятое место — слова пятисложные, но у Некрасова — односложные.

Стоит привести сравнительные данные, касающиеся распределения слов в среднем в прозе и в «Кому на Руси жить хорошо».

Таблица 9

	2 сл.	3 сл.	4 сл.	1 сл.	5 сл.	6 сл.
В прозе	33,06	31,06	16,64	10,82	6,22	1,57
В «Кому .»	27,20	38,10	22,60	1,80	9,20	1,10

Данные двух первых граф таблицы 6 дают материал, по преимуществу на 30—40 лет предшествующий времени работы Некрасова над поэмой. Цифры трех следующих граф — материал на 40—60 лет более поздний, чем время создания «Кому на Руси жить хорошо».

Выше указывалось на сравнительную близость цифр всех пяти граф между собою. Поэтому в качестве основы дальнейших расчетов взяты средние цифры всех пяти граф. Эти цифры высчитаны для тех слов, которые составляют словарь поэмы.

Табл. 6 дает возможность вычислить, какую часть в общем запасе слов составляют слова каждой данной формы («степень трудности» по формуловке Б. В. Томашевского).¹⁵

Таблица 10

Тип слова	Среднее	Ст. трудности
11	10,82	0,108
21	16,23	0,162
22	16,83	0,168
31	6,45	0,064
32	15,29	0,152
33	9,32	0,093
42	6,35	0,063
44	1,45	0,014
52	1,08	0,010
53	3,08	0,030
54	1,61	0,016
64	0,81	0,008

На основании этих данных умножением определяется степень трудности употребления совокупности слов, составляющих возможные в трехстопном ямбе сочетания. Сумма всех этих данных составляет — 0,059.

Значит, при механическом подборе слов, вне учета смысловых, ритмических и всяких иных факторов, каждое данное сочетание на протяжении 7965 стихов встретится

$$A \cdot \frac{7965}{0,059} = A \cdot 135,000 \text{ раз.}$$

Отсюда вычисляем «характеристику» каждой из форм. Она представляет собою выраженное в процентах «отношение числа действительных употреблений к результату предыдущих вычислений < . >». Характеристика выше ста соответствует предпочитаемому метру, меньше ста — избегаемому» (Б. В. Томашевский, О стихе, стр. 102).

¹⁵ Здесь и дальше использованы принципы, установленные в работе: Б. В. Томашевский, Ритмика четырехстопного ямба по наблюдениям над стихом «Евгения Онегина» (О стихе, стр. 101—102): эти принципы равно применимы ко всем размерам силлабо-тонического стиха. В методику подсчета введена поправка А. Н. Колмогорова; в основу расчета вероятности положен не словарь поэмы, а средние данные по русской прозе.

Характеристика словарного состава поэмы по комбинациям словоразделов

Таблица 11

Вид стиха	Степ. трудности	Фактически	Механически	Характеристика
22—44	0,0024	152	324	47
22—64	0,0013	216	176	123
22—22—22	0,0048	233	648	36
22—22—42	0,0018	873	243	359
22—32—11	0,0003	81	41	198
22—32—31	0,0016	738	216	342
32—33	0,0141	998	1904	53
32—53	0,0046	1290	621	208
32—11—42	0,0010	50	135	38
32—21—11	0,0027	92	365	25
32—21—31	0,0016	829	216	384
42—22	0,0106	394	1431	27
42—42	0,0040	905	540	168
44—22	0,0024	178	324	55
44—42	0,0009	417	122	342
52—11	0,0011	33	149	22
52—31	0,0006	100	81	124
54—11	0,0017	83	230	37
54—31	0,0010	304	135	225
Всего	0,0585	7965		

Перед нами значительный диапазон (от 22 до 384!) «положительных» и «отрицательных» характеристик.

Таблица 12

Вид стиха	Характеристика
Предпочитаемые сочетания	
32—21—31	384
22—22—42	359
22—32—31	342
44—42	342
54—31	225
32—53	208
22—32—11	198
42—42	168
52—31	124
22—64	123

Избегаемые сочетания

44—22	55
32—33	53
22—44	47
32—11—42	38
54—11	37
22—22—22	36
42—22	27
32—21—11	25
52—11	22

Рассматривая все девятнадцать сочетаний трехстопного ямба в «Кому на Руси жить хорошо», нельзя не обратить внимания на то, что фактические и «механические» цифры ни в одном случае не совпадают и даже не проявляют тенденции к сближению. В некоторых случаях расхождения огромны: 233 и 648, 873 и 243, 738 и 216, 1290 и 621, 394 и 1431 и т. д. Только в одном случае (в форме 52—31) цифры несколько, не очень показательно, сближаются: 100 и 81.

Эти данные свидетельствуют о сопротивлении языкового материала, допускающего в данное сочетание лишь слова определенного размера и определенного места ударения.

Анализ словарного состава поэмы, произведенный вне тех или иных комбинаций словоразделов, еще больше подтверждает это наблюдение и контрольно подчеркивает справедливость этих наблюдений.

5

Словарь поэмы (7965 стихов), состоящий из 18923 слов или точнее ударений (49484 слога) реализуется:

на $\frac{1}{3}$ — девятью видами слов: односложным, двумя двусложными одним трехсложным, двумя четырехсложными и двумя пятисложными,

на $\frac{2}{3}$ — одиннадцатью видами слов: односложным, двумя — двух-, трех- и четырехсложными, тремя пятисложными и одним шестисложным.

Всего же стих поэмы использует лишь восемь видов слов в стихах мужского и дактилического окончания, один вид — только в стихах мужского окончания и три вида — только в стихах дактилического окончания. Если из этого перечня исключить слова, встречающиеся очень редко — менее чем в 2% случаях, то окажется, что словарь поэмы Некрасова использует лишь десять видов слов.

Сопоставление трехстопного ямба Пушкина и Некрасова дает очень различные для большинства групп цифры. Более или менее совпадают только ямбические слова (Пушкин — 23,5%, Некрасов — 22,2%) и пятисложные слова с ударением на четвертом слоге («неумолимый»: у Пушкина — 1,6%, у Некрасова — 1,9%.) Убедительность этих сравнений несколько снижается количественной несходностью подсчетов. Для Пушкина — 1285 стихов (приблизительно 8360 слогов), для Некрасова материал в семь раз больший.

Тут же надо для сравнения указать, что в словаре четырехстопного ямба Пушкин использует восемнадцать видов слов, а если исключить редкие — то лишь десять—одиннадцать видов слов, т. е. несколько больше, чем Некрасов в трехстопном ямбе.

Такова «слововместимость» трехстопного ямба данного вида. Выше уже указывалось, что вообще в русском языке насчитывается не менее сорока семи видов слов различной длины — от одного до одиннадцати слогов.

Наша задача была, говоря словами К. Тарановского, показать, «как бы образовалась данная структура, если бы в стихе действовали только те закономерности сочетания типов акцентных единиц, которые действуют в неритмизованном, т. е. в прозаическом тексте»¹⁶

Этот репертуар для каждого размера настолько характерен, что полностью подтверждает недавно предложенную В. А. Никоновым формулировку: «Если рассыпать слова произведения, то при подсчете форм в любом порядке по цифрам можно определить, чем было написано — прозой, ямбом, хореем, анапестом или иным размером».¹⁷ К этому можно добавить, что по статистике словаря поэта можно определить не только размер — ямб, хорей и т. д., но и больше: «стопность» употребленного поэтом метра.

¹⁶ К. Тарановский, Основные задачи статистического изучения славянского стиха, стр. 179.

¹⁷ В. А. Никонов, Место ударения в русском слове, — «International Journal of Slavic Linguistic and Poetics», 1963, № 6, p. 7.

Произведенные подсчеты показывают степень «ограничения» в стихе неритмизованной речи. Б. В. Томашевским были, в свое время, произведены подсчеты, показавшие, что в четырех- и пятистопном бесцезурном ямбах это «ограничение» наименьшее (О стихе, стр. 198).

Как видим, в трехстопном — степень сопротивления языкового материала гораздо бо́льшая. Это совпадает с наблюдениями С. П. Боброва о том, что словарь трехсложных размеров отстоит гораздо дальше от прозы, чем двусложных.¹⁸ Очевидное преобладание в истории русского стиха двусложных размеров наглядно это иллюстрирует.

Таким образом, выбор слов в стихе подчинен не обычным соотношениям неритмизованной речи, а определяется совершенно особой структурой, специфической именно и только для данного размера.

Цифровой учет зависимости словаря от сюжета, естественно, невозможен, но очевидно, что, будучи словарно каждый раз отличным, он все равно подчинялся бы отбору в пределах одних и тех же возможностей.

Со всей настойчивостью хочется подчеркнуть, что тот или иной ритм связан раньше всего с экспрессивными элементами речи, но не находится в какой-либо связи с содержанием самим по себе.¹⁹ Гипотеза о «самовитой» выразительности того или иного ритма едва ли найдет сейчас много приверженцев. Всякие попытки смысловой интерпретации ритма неизбежно субъективны и неизменно импрессионистичны, несмотря на кажущуюся верность отдельных наблюдений.

Нам представляется совершенно правильным не так давно сформулированное современным исследователем положение: «Попытки связать содержание поэтического произведения со стихотворной формой неизменно кончались неудачей, если стихотворный ритм ставился в непосредственную связь от содержания. Между ритмом и содержанием лежит ряд посредствующих звеньев».²⁰ Эта проблема ближайшим образом связана с выдвинутым Ю. Н. Тыняновым в 1924 г. понятием «тесноты стихового ряда». В недавно опубликованной работе С. П. Боброва эти вопросы были продвинуты вперед и нашли свое математическое исследование на материале анапеста. Столкновение метра и живой речи (по формулировке С. П. Боброва) может быть, как оказывается, выражено в определенных формулах, требующих, впрочем, далеко не дилетантского знания высшей математики и статистики.

Оказывается, что слова в стихе связаны самым настоящим «чувством локтя». Они соседствуют одно с другим так, что стихотворная строка «представляет собою очень твердо определенный целостный организм, где все стоит в ряд, незыблемо, плечо к плечу, в великолепной и стройной поэтической *тесноте*» (курсив автора — С. П.).²¹

Задача исследователя — освободить эту формулировку от ее метафорической неопределенности и строгие формулы математики дополнить анализом синтаксиса, семантики и интонации.

«С лингвистической точки зрения, — пишет Вяч. Вс. Иванов, — работа писателя состоит в отборе из всего возможного числа фраз < . . . >, передающих данное содержание, той единственной, которая удовлетворяет неко-

¹⁸ С. Бобров, Теснота стихового ряда, стр. 114.

¹⁹ Ср. очень точную формулировку Б. В. Томашевского: «Оформление фразы связано только с эмоционально-экспрессивными элементами речи, а не с ее темой» (Стих и язык, Л., 1959, стр. 182, ср. 158—159). См. также рецензию А. Карпова на книгу В. Харчевникова, Основы русского силлабо-тонического стихосложения 1962, — «Вопросы литературы», 1963, № 9, стр. 221.

²⁰ В. Е. Холшевников, О типах интонации русского классического стиха, Уч. зап. ЛГУ, серия филологических наук, вып. 58, 1960, стр. 34.

²¹ С. П. Бобров, Цит. ст., стр. 122—123.

²² Вяч. Вс. Иванов, О применении точных методов в литературоведении, стр. 118.

торым эстетическим критериям. Комбинаторная оценка всех возможных языковых текстов, из которых выбирается нужный *поэтический* (курсив Вяч. Вс. Иванова — *С. Р.*), показывает, что большой поэт в своей работе, на протяжении всего своего творчества, решает задачи, которые были бы не под силу целому огромному коллективу вычислительных машин: подлинный поэт (как и прозаик) оказывается настолько «дорогостоящим», что при математически правильном подходе к разным областям человеческой деятельности его следовало бы считать уже поэтому одним из главных национальных достояний. Ни одно сколь угодно сложное вычислительное устройство не может из всего мыслимого запаса текстов выбрать именно тот, который больше всего отвечает поставленной цели». ²²

Пока же остается невыясненным — каким образом происходит, — что мы ни в малейшей степени не ощущаем ограниченности поэта в выборе слов определенной длины и строгой последовательности в их введении в стих. Мы не только не ощущаем этой связанности, но знаем, что стихотворная речь является речью, полноценно выражающей любые оттенки мысли. Более того: стих обладает способностью выражать такие нюансы переживаний, которые в прозе выразить невозможно. Удовлетворительного ответа на эти вопросы мы пока не имеем, но позволительно усомниться в том, что ответ на них может быть дан только цифрами.

Для того, чтобы сделанные здесь наблюдения приобрели общий характер, им недостает еще многого, а прежде всего исследования трехстопного ямба у других русских поэтов, а в более широкой перспективе — сопоставления с произведениями, написанными иными, двух- и трехсложными размерами.

Дополнение.

В течение 1968 г., когда работа уже находилась в производстве, были произведены дополнительные подсчеты.

А. По остальной части творческого наследия Некрасова, написанной трехстопным ямбом.

Обследованию подверглись 1554 строки с мужскими — дактилическими рифмами, 65 строк с мужскими — дактилическими окончаниями (белый стих) и 102 строки с мужскими окончаниями в составе стихов другого типа: всего была просчитана 1721 строка. Результаты подсчета видны из следующей таблицы.

№№	Словоразделы	Всего	%%
1	22-44	78	4,55
2	22-64	83	4,86
3	22-22-22	109	6,51
4	22-22-42	113	6,72
5	22-32-11	30	1,71
6	22-32-31	59	3,42
7	32-33	403	23,28
8	32-53	280	16,12
9	32-11-42	4	0,21
10	32-21-11	40	2,33
11	32-21-31	81	4,76
12	42-22	177	10,21
13	42-42	140	8,11
14	44-22	31	1,80
15	44-42	38	2,22
16	52-11	9	0,52
17	52-31	5	0,29
18	54-11	28	1,62
19	54-31	13	0,76
Итого		1721	100

Сравнение этой таблицы с таблицей (№ 1 в статье) демонстрирует приблизительно сходную последовательность наиболее частых форм словоразделов. Ранее это были №№ 8, 7, 13, 4, 11, а в настоящей таблице наиболее частые формы — №№ 7, 8, 12, 13, 4: совпадение в четырех случаях из пяти. Наиболее редкими формами ранее были №№ 16, 9, 5, 18, 10, 17, 1, 14 — теперь №№ 15, 14, 18, 5, 19, 16, 17, 9: совпадение в шести случаях из восьми.

Следует исследовать причины иной последовательности форм словоразделов: вполне вероятно, что здесь основную роль сыграли рифмы.

Таким образом, мы вправе сделать вывод, что несмотря на различные цифры процентов (не забудем, однако, что материал во втором случае в пять раз меньший!) последовательность форм словоразделов имеет в поэзии Некрасова очень устойчивый характер на протяжении всего его творческого пути.

Б. Аналогичные подсчеты произведены еще и по следующим произведениям — Лермонтов, Молитва («В минуту жизни трудную .»), Свидание; Кольцов, Песня («Но что ты, сердце нежное .»), Пора любви; Мей, Зачем? и Фет, «Уж верба вся пушистая .» — всего 226 строк трехстопного ямба мужских — дактилических окончаний.

№№	Словоразделы	Всего	%%
1	22-44	1	0,44
2	22-64	5	2,21
3	22-22-22	9	3,98
4	22-22-42	49	21,68
5	22-32-11	3	1,33
6	22-32-31	9	3,98
7	32-33	21	9,25
8	32-53	26	11,52
9	32-11-42	3	1,33
10	32-21-11	7	3,11
11	32-21-31	12	5,31
12	42-22	25	11,06
13	42-42	40	17,71
14	44-22	2	0,88
15	44-42	7	3,11
16	52-11	1	0,44
17	52-31	—	—
18	54-11	—	—
19	54-31	6	2,66
Итого		226	100

В этой таблице чаще всего встречаются формы №№ 4, 13, 8, 12, 7: опять-таки — в четырех из пяти случаев совпадение с приведенной в основном тексте таблицей и в пяти случаях из пяти — с дополнительной таблицей. Реже всего в таблице встречаются формы №№ 1, 16, 14, 9, 5, 2, 19, 15, 10. В шести случаях совпадение с основной таблицей, в шести же случаях — с дополнительной.

Все эти совпадения не могут быть случайными: они позволяют (несмотря на незначительность материала в последнем случае) утверждать, что в трехстопном ямбе русских поэтов XIX в. можно установить группы наиболее часто и наиболее редко встречающихся форм словоразделов.

Чаще всего: 32-53 Реже всего: 52-11
 32-33 32-11-42
 42-42 22-32-11
 22-22-42 44-22

Именно эти сочетания наиболее устойчивы.

Словарный состав (в тех же пределах, что указано выше) характеризуется следующими суммарными абсолютными цифрами:

Тип слова	Некрасов	Др. авторы
11	111	14
21	121	19
22	1011	170
31	148	27
32	897	81
33	403	21
42	612	164
44	147	10
52	14	1
53	280	26
54	41	6
64	83	5
Всего	3868	544

Последовательность слов по слоговому размеру в первом случае та же, что и в «Кому на Руси жить хорошо»: это также свидетельствует о том, что словарь поэта в данном ритме, независимо от жанра и других условий, влечет за собою один и тот же определенный подбор словесных групп. По другим авторам материал слишком незначителен, чтобы можно было сделать твердые выводы: здесь на первом месте двусложные слова, далее четырехсложные, трехсложные, пяти- и шестисложные. На преобладание двусложных слов повлияла «Пора любви» Кольцова с большим числом двух и четырехсложных слов в клаузуле.

О СТРУКТУРЕ РУССКОГО КЛАССИЧЕСКОГО СТИХА

Б. Я. Бухштаб

1

Как известно, в XX веке русское стиховедение вступило в полосу жестокого кризиса. Ранее считалось, что русский литературный стих имеет единообразную и очень простую структуру. Стихи состоят из стоп, то есть из слоговых групп, заключающих один ударный слог и один либо два безударных. Стопы различаются количеством безударных слогов и их местом по отношению к ударному. Стихотворные размеры различаются формой стоп и их количеством в стиховой строке. Нарушения правильной последовательности слогов (главным образом, в виде замены ударного слога безударным) допускаются в качестве «поэтической вольности».

Такое понимание русского стиха было расшатано как достижениями новой поэзии, так и стиховедческими исследованиями, предпринятыми в XX веке. Дольник, акцентный стих, логаэд, верлибр новых поэтов не укладывались в стопы, а более пристальное изучение «стопного» стиха (прежде всего, в работах Андрея Белого) выявило, что нет или почти нет стихотворений, в которых ударения во всех строках располагались бы так, как это предусмотрено правилами, — что в ямбе и хорее на месте ударных слогов постоянно оказываются безударные, а в дактиле, амфибрахии и анапесте на месте безударных слогов часто стоят ударные. Подсчеты показали, что подобные явления нет никакой возможности рассматривать как исключения из правил, не оказывающие влияния на теорию стиха. Во всяком случае в двусложных размерах — ямбе и хорее — «правильные», «полноударные» стихи оказались исключением, а «неполноударные» — правилом. По совпадающим вычислениям всех стиховедов, занимавшихся этим вопросом, в самом распространенном размере русской поэзии — четырехстопном ямбе — лишь около четверти строк построено «правильно», то есть осуществляют все схемные ударения; для размеров же большей стопности эта цифра еще уменьшается, доходя для шестистопного стиха в среднем до 10—12%, а у отдельных поэтов опускаясь еще много ниже.¹

Таким образом выяснилось, что русские стихи не состоят сплошь из стоп того размера, которым они написаны, — что с этими стопами соседят иные сочетания слогов. Это открытие противоречило прежнему пониманию русского стиха как состоящего из однородных слогосочетаний и требовало нового взгляда на структуру русского стиха.

¹ У Мея — 3,5%, у Мандельштама в годы 1915—1920 — 0%, в предыдущие годы — 1,9% (К. Гарановский, Стихосложение Осипа Мандельштама, — «International Journal of Slavic Linguistics and Poetics», V, 1962, стр. 107).

Некоторые стиховеды — в особенности Валерий Брюсов — пытались истолковать возникшую проблему примерно следующим образом: если в стихе, расчлененном на стопы, оказываются отрезки, не являющиеся стопами данного размера, — это значит, что в русском стихе стопы основного размера могут заменяться стопами иных размеров. Как известно, наиболее част случай, когда на месте ямбической или хорейческой стопы стоят два безударных слога. Казалось бы, отрезок речи из двух безударных (или двух ударных) слогов нельзя признать стопой, если стопа есть сочетание ударного слога с безударным или двумя безударными. Но у теории «замен» (или «ипостасов») нет другого выхода как признать и подобные слогосочетания стопами. Приходится постулировать в русском стихе огромное количество разных стоп, не образующих размеров, а существующих только в качестве суррогатов основных стоп. Им присваиваются названия, заимствованные из античной метрики: помимо пиррихия и спондея появляются бакхий, антибакхий, амфимакр, тримакр, трибрахий и т. д. и т. п.

Несостоятельность «стопозаменной» теории была показана еще в 20-е годы. Эта теория не может дать ответ на кардинальный вопрос: на чем же зиждется единство стиховой строки, если считать ее составленной из ряда разнородных отрезков? «Не только любая стихотворная строчка, — справедливо замечает В. Жирмунский, — но даже отрывок газетной прозы может быть записан как «смешанный» размер, образованный «сочетанием» ямбов, хореев, спондеев и пиррихийев, следующих друг за другом в произвольном порядке»².

На последнее замечание можно было бы, правда, возразить, что в отрывке газетной прозы нет деления на равносложные строки, — но, если бы в этом заключалось все различие, — тогда классический равностопный стих надо было бы трактовать как силлабический стих, что очевидно нелепо.

Выход из явного кризиса был предложен в виде теории, разработанной преимущественно В. Жирмунским и отчасти Б. Томашевским. Основой этой теории является резкая дифференциация конкретного ритма стихотворных произведений и абстрактного метра, лежащего в основе ритма. Закономерность, порядок в бесконечное разнообразие индивидуальных ритмов вносится подчинением ритма метру, который «может быть выражен в идеальной схеме»³. При этом «реальная звуковая форма стиха подчиняется метрической композиции лишь в некоторых своих элементах, и стихотворный ритм всегда является компромиссной формой, возникающей в результате сопротивления материала закону художественной композиции»⁴. Реальный стих, слушаемый или читаемый, как бы накладывается на метрическую «сетку», с которой совпадает лишь частично, — и от этого наложения только и приобретает свою метрическую квалификацию, свою стиховую закономерность. Фактические отклонения стиха от заданной схемы создают на фоне абстрактного метра конкретный ритм стиха. Закону идеального метра противостоит действительность реального ритма.

Такая теория позволяет, с одной стороны, признать, что в конкретном стихотворном тексте нет правильной повторности ударных и безударных слогов, нет стоп, — ибо стопа не является «элементом реального звучания стиха» и даже «самый способ измерения стиха по стопам в этом смысле — условность, установившаяся под влиянием античной теории»⁵. Однако то, чего нет в эмпирическом ритме, — есть в его идеальном метрическом корреляте. Эмпирически стихи, скажем, четырехстопного ямба в большинстве случаев не имеют четырех ударных слогов, каждому из которых предшествовал

² В. М. Жирмунский, Введение в метрику. Теория стиха, Л., 1925, стр. 73.

³ В. М. Жирмунский, Введение в метрику, стр. 17.

⁴ Там же, стр. 18.

⁵ В. М. Жирмунский, Стихосложение. Энциклопедический словарь бр. Гранат, 7-е изд., т. 41, ч. IV. стлб. 606.

бы безударный слог, — но в метрическом задании состав строки четырех-стопного ямба таков. Значит, в русском классическом («силлабо-тоническом») стихе есть и стопы, и равноударность (в равностопных стихах), и неуклонная последовательность ударных и безударных слогов, — но все это есть не в самом эмпирическом стихе, а в его схеме, с которой реальный стих должен быть соотнесен для того, чтобы восприниматься как классический русский стих, даже, собственно, вообще как стих.

Так эта теория возвращает русскому стиху всё то, что считалось присущим ему в XIX веке, не уклоняясь в то же время от признания открытий XX века.

Изложенная теория, если и не получила всеобщего признания, то во всяком случае заняла и занимает с 20-х годов до наших дней господствующее положение в нашей литературе — как научной, так и учебной. Теория эта не имеет определенного названия. Ее можно было бы назвать теорией неполного воплощения метра в ритме, или теорией создания ритма метром, или — вкратце — теорией метра-регулятора. Примем условно последнее название.

Теория эта вызывает ряд вопросов. Почему классический русский стих как бы не существует сам по себе, а возникает лишь от наложения на транспарант метрической схемы, признаки которой мы не можем считать атрибутами эмпирического стиха? Почему метрическая схема столь недостаточно воплощается в стихе, в основе которого она лежит? Почему вообще появляется и как образуется в сознании слушателя или читателя стихов этот контрфорс, поддерживающий здание, неспособное держаться без его помощи?

Начнем с последнего вопроса. Сторонники теории «метра-регулятора» отвечают на него согласно: метрическая схема создается ритмической инерцией. «В. Жирмунский и Б. Томашевский подчеркивали, — читаем в вузовском учебнике В. Холшевникова, — что слух читателя воспринимает не ритм одного изолированного стиха, а ритмическую инерцию ряда стихов в стихотворении». И, дав затем пример ямбического восьмистишия, В. Холшевников комментирует его так: «Приблизительно на 80% сильных мест, как обычно в четырехстопных ямбах, падают ударения: ударные стопы значительно преобладают. Пиррихии расположены неупорядоченно, и если в первом стихе пропущено ударение на третьей стопе, то во втором она — ударная, а пиррихий появляется на второй, в третьем стихе налицо все четыре ударения и т. д. Таким образом, в ряде стихов каждое сильное место неоднократно оказывается под ударением. Ожидание пропуска ударения не может возникнуть — для этого пиррихий слишком мало и они не упорядочены. Напротив, возникает ожидание ударений на сильных местах, иначе говоря — ритмическая инерция ямба»⁶

Рассуждение это, повторяющее обычную аргументацию сторонников рассматриваемой теории, представляется мне неубедительным и даже неясным. Что, собственно, утверждает В. Е. Холшевников? Что слушатель русского стиха вообще не замечает «пропусков ударений» и принимает стих за полноударный? Но 20% — это заведомо не тот порог, на который сознание не реагирует⁷

Учтем при этом, что речь должна идти не о двадцати процентах, а о большей цифре. Сознание слушателя стихов по-разному воспринимает последнее ударение стиха и предыдущие ударения. Ухо слушателя прежде всего научается выделять последнее ударение, строго обязательное, марки-

⁶ В. Е. Холшевников, Основы стиховедения. Русское стихосложение, Л., 1962, стр. 29.

⁷ Ср. сказанное А. Н. Колмогоровым по поводу другого типа русского стиха: «17% исключений, надо думать, не позволяют воспринимать на слух четырехударность в качестве отчетливого закона». (А. Н. Колмогоров, К изучению ритмики Маяковского, — «Вопросы языкознания», 1963, № 4, стр. 70).

рующее конец стиха, рифменное, предгаузное, с особым каталектическим счетом слогов, дающее основу стиха вообще, в любой стиховой системе. Оно не может смешиваться с внутренними ударениями, имеющими в стихе совсем иное структурное значение, в том или ином отношении неустойчивыми, — в данной системе в особенности. Если же мы дифференцируем конечные и внутренние ударения и будем учитывать пропущенные ударения по отношению ко всем иктам, на которых они могут пропускаться, — процент пиррихий повысится. Для четырехстопного ямба разных эпох XIX века он составит от 20,8% до 28,8%; для четырехстопного хорей эти цифры повышаются до 33,5%⁸.

Если же слушатель замечает, что ударения нет там, где он его ждал, у него должен появиться так называемый «момент обманутого ожидания», — и, если ожидание постоянно обманывается, оно никак не может оставаться незбылемым. Утверждая, будто у слушателя русского стиха имеется ожидание полноударности, мы должны признать, что чтение или сбухание русских стихов сопровождается почти непрерывным ощущением беспрестанно обманываемого ожидания. Неужели наш опыт не говорит нам, что ничего подобного не происходит?

Но главный дефект вышеприведенных рассуждений состоит в том, что вообще методологически неправильно оперировать процентным соотношением «правильных» и «неправильных» стоп при анализе возникновения в сознании самого понятия стопы. Раз понятия стопы еще нет в сознании воспринимающего, раз это понятие еще только должно возникнуть из сопоставления стихотворных строк, — надо, очевидно, исходить не из статистики тех или иных стоп, а из статистики тех или иных строк. Схема полноударной строки, лежащая в основе понятия стопы, могла бы появиться в сознании воспринимающего, если бы строки были полноударными по преимуществу. Но статистические исследования русского двусложного стиха показывают, как уже сказано выше, что полноударные строки в нем — не правило, а исключение.

Если в основе метра лежит инерция наиболее часто встречающегося ритмического типа, то для четырехстопного ямба таким типом очевидно должен быть трехударный, а не четырехударный стих, ибо свыше $\frac{3}{5}$ (по Тарановскому, для XIX века — 63,7%) стихов четырехстопного ямба трехударны. Если же считать, что ритм обязательно опирается на конкретный эталон, — таким эталоном, очевидно, должна являться форма с пиррихией на третьей стопе, ибо это наиболее частая форма (по Тарановскому, для XIX века — 54% всех случаев). Мысль эта, кстати, совсем не нова. Еще в 1917 году В. Чудовский предлагал считать «нормальной схемой» четырехстопного ямба схему $\cup - \cup - \cup \cup - (\cup)$ ⁹.

Таким образом, на основе статистики пиррихий нельзя доказать, будто из чтения или слушания стихов, фактически не состоящих из стоп и, как правило, неполноударных, должна рождаться схема стиха полноударного и делящегося на стопы. Доказательство этого тезиса (если бы оно было возможно) должно было бы, очевидно, базироваться на данных, более непосредственно относящихся к восприятию стиха.

В 20-е годы были сделаны две попытки эмпирически подтвердить тезис, что неударные слоги в «сильном» положении воспринимаются как принци-

⁸ Проценты вычислены на основе таблиц в книге: К. Тарановский, Руски дводелни ритмови, Београд, 1963. Цифры здесь и далее для простоты даются лишь по XIX веку. Цифры XVIII века менее типичны; формы русского стиха в XVIII веке еще недостаточно установились. Впрочем, резких отклонений XVIII век не дает; в данном случае для четырехстопного ямба имеем 24,6%, для четырехстопного хорей — 30,8%. Данные по XX веку недостаточно разработаны.

⁹ В. Чудовский, Несколько мыслей о русском стихе, — «Аполлон», 1917, № 4—5, стр. 59.

пильно ударные. Одна из этих попыток — так называемая «теория интенс», выдвинутая Г. Шенгели в книге «Трактат о русском стихе» (1921). Согласно этой теории в русском языке кроме ударений наличествуют «полуударения» — второстепенные голосовые усиления, — а русский стих тяготеет к располножению этих полуударений на метрически сильных местах.

Подтвердить свою теорию данными экспериментальной фонетики Г. А. Шенгели, видимо, не смог, таких данных он не привел ни в своем основном труде, ни в более поздних работах, в которых об этой теории уже нет упоминаний. Как справедливо указал В. М. Жирмунский, побочные ударения могут отчетливо ощущаться лишь в составных словах, но таких слов в русском языке крайне мало¹⁰. Притом даже по теории Г. А. Шенгели, полуударения не падают, а лишь имеют тенденцию падать на «сильное время» стопы.

Другая попытка подкрепить регулятивное значение традиционной метрической схемы была сделана Б. В. Томашевским, выдвинувшим (в статье «Проблемы стихотворного ритма», впервые напечатанной в 1923 году) тезис о том, что значение доказывается фактом скандирования стихов, то есть такого чтения их, которое применяется для определения неясного на слух стихотворного размера. Б. В. Томашевский пишет: «Конкретная метрическая система, регулирующая композицию классического стиха, сводится к учету ожидаемых канонизованных (метрических) ударений. Как всякий метод учета, она с ясностью обнаруживается не в нормальном чтении стихов, не в декламации, а в особом чтении, проясняющем закон распределения ударений, в скандовке. Это «прояснение» метра, скандовка, вызывается самими функциями метра — канонизованной системой учета звуковой «емкости» стиховых единиц. Однако эта искусственная скандовка не есть акт произвола, ибо она лишь обнаруживает вложенный в стихи закон их построения»¹¹

Однако, не получается ли здесь то, что мы реализуем условность, а на основании полученного результата объявляем эту самую условность реальностью?

Скандовка деформирует стихи не только в отношении акцентуации. При скандовке стихи читаются так, как если бы они состояли не из слов, как всякая речь, а из стоп; словоразделы заменяются «стопоразделами». Но ведь это не дает права говорить, что «в схеме», «в норме» русский классический стих состоит из равносложных слов с ударением на одном и том же слоге, но практически разрешаются отклонения от нормы и рядом с правильными стихами, вроде:

И месяц / и звезды / и тучи /толпой
Внимали / той песне / святой —
допускаются и неправильные стихи, вроде:
По небу / полуно / чи ангел / летел
И тиху / ю песню / он пел.

А ведь такое выведение «нормы» стиха из его скандовки было бы ничуть не менее правомерно, чем то, которое выдвигается в защиту идеи метра-регулятора.

Но главный недостаток аргумента «от скандовки» состоит в том, что он доказывает либо слишком много, либо слишком мало. Что, собственно, он призван утвердить? Что стопа не условна, а реальна? Но Томашевский всегда отрицал это, понимая стопы как «слоговые группы, на которые искусственно разлагается стих»¹². Значит, скандовка доказывает только то, что традиционная схема не есть нечто, ни на чем не основанное и ни с чем реальным не связанное, — что имеются объективные основания, по которым одни стихи мы считаем написанными, допустим, четырехстопным хореем, а

¹⁰ См.: В. М. Жирмунский, Введение в метрику, стр. 123—124.

¹¹ Б. В. Томашевский, О стихе, Л., 1929, стр. 12. Ср. в его книге: Русское стихосложение. Метрика. П., 1923, стр. 13.

другие трехстопным дактилем? Правда, Томашевскому пришлось доказывать и это, ибо, скажем, Л. И. Тимофеев утверждал, что, поскольку «пресловутое скандирование представляется несक्रываемым насилием над языком, поскольку мы получаем право ставить ударения там, где их нет, постольку мы — логически рассуждая — можем вообще любую строку подгонять («скандировать») под любой размер: «возлюбленная тишина» принципиально ничем не отличается от чтения «вóзлюбленная тиш́ина»¹³. Вряд ли можно не согласиться с Б. В. Томашевским и другими авторами, указывающими, что скандовка имеет свои законы, что в скандовке слово может потерять свое естественное ударение, может приобрести дополнительное, — но что действительное его ударение не может быть перемещено¹⁴. Однако, что же это доказывает? Только то, что между принятой схемой метра и реальным ритмом существует какое-то постоянное соотношение, природу которого, очевидно, надлежит выяснить. Но такое скромное утверждение вполне доказывается уже тем, что мы однозначно и общеобязательно определяем стихотворные размеры в терминологии классической метрики, — а как их определяем — посредством ли скандовки, другими ли способами, рекомендуемыми школьными методистами, или просто на слух, — это в данном случае безразлично, так что скандовка к аргументам теории «метра-регулятора» ничего не прибавляет.

Б. В. Томашевский, уже в 20-е годы отказавшийся (как увидим дальше) от теории «метра-регулятора», в конце жизни отвергнул и прежнее свое утверждение о теоретическом значении скандовки. В рецензии на книгу Б. О. Унбегауна, где мысли рецензента изложены, к сожалению, очень кратко и без конкретных ссылок, он пишет: «Обычно утверждали, что каждый четный слог ямба ударен, вопреки тут же приводимым примерам, противоречившим подобной формулировке. Правда, в качестве оговорки указывали иногда, что эти ударения существуют только при скандовке, но ведь скандовка — явление производное, один из способов обнаружения метрической схемы, который вряд ли сам по себе может служить теоретическим основанием для определения метра; кроме того, вообще не сообщалось, какое соотношение существует между нормальным чтением и скандовкой»¹⁵.

В последней своей статье «Стих и язык» Б. В. Томашевский писал: «... на слух чувствуется, что в пиррихии участвуют абсолютно неударные слоги и, читая соответствующие стихи, мы голосом никак не отличаем слога сильного от слога слабого, если на сильном месте стоит неударный слог»¹⁶.

Если нет никаких признаков ударности в безударных слогах «сильного» положения, — нельзя говорить о них как об ударных в принципе, в задании, в схеме и т. д.

На вопрос о причинах резкого отклонения ритма русского классического стиха от его метра теория «метра-регулятора» отвечает, исходя из идеи ритма как компромисса между требованиями метра и возможностями языка. В свете этой идеи и «пропуски» ударений в двусложных размерах, и «отягчения» лишними ударениями в трехсложных объясняются общим соотношением ударных и неударных слогов в русском языке, определяемым примерно как отношение 1:1,8, в то время как метрическая схема двусложного стиха требует отношения 1:1, а трехсложного — 1:2. Чтобы не слишком жестко ограничивать отбор слов, могущих войти в ямбический или хорейский стих, приходится «пропускать» много метрических ударений, а в трехсложных — «добавлять» некоторое количество неметрических ударений.

¹² Б. В. Томашевский, Русское стихосложение, стр. 146.

¹³ Л. И. Тимофеев, Проблемы стиховедения, М., 1931, стр. 61.

¹⁴ Б. В. Томашевский, Теория литературы, 4-е изд. М.—Л., 1928, стр. 101.

¹⁵ Б. В. Томашевский, Рец. на кн.: В. О. Unbegaun, Russian versification, — «Вопросы языкознания», 1957, № 3, стр. 128.

¹⁶ Б. В. Томашевский, Стих и язык. Филологические очерки, М., 1959, стр. 51.

Это объяснение можно найти в любом современном учебнике стиховедения, хотя еще в 20-е годы оно было оспорено Б. В. Томашевским. В статье «Стих и ритм», впервые напечатанной в 1928 году, Б. В. Томашевский доказывал, что, по сравнению с теми ограничениями в выборе слов, которые вообще необходимы для построения стиха, добавочные ограничения, которых потребовало бы выполнение метрической схемы, не так уж велики и стеснительны¹⁷ и, во всяком случае, не в них причина «невыполнения метрического задания». «Не потому, — писал Б. В. Томашевский, — допускаются пиррихии, что язык не позволяет чистой формы, а потому, что соблюдение всех ударений в двусложных размерах вовсе не нужно для поэтов»¹⁸. Томашевский отвергает самую идею ритма как компромисса «между идеальной метрической формой и реальным речевым сопротивляющимся материалом» (48); напротив, утверждает он, законы ритма могут мыслиться и должны формулироваться лишь как законы языка. «Ритмические явления не есть результат несовершенного воплощения в слове абсолютных норм отвлеченного ритма, — они представляют собою свойства самого речевого ритма» (51). «Если бы, — указывает Томашевский, — пиррихии были уступкой языку, своего рода несовершенством, то у лучших поэтов они бы встречались реже, чем у плохих» (50), чего на самом деле нет. Вообще невозможно сочетать взгляд на ритм как на вынужденно неполноценное воплощение метра с признанием особенной эстетической ценности ритмического разнообразия, создаваемого именно несопадением ритма с метром.

Учение о ритме как компромиссе между метрическим заданием и возможностями языка является базой теории «метра-регулятора», и, отвергнув это учение, Томашевский отказывается и от основанной на нем теории, «отправляющей от зыбких принципов абсолютного ритма, будто бы приносимого в речевую стихию» (54).

Теория, выдвинутая В. М. Жирмунским и (первоначально) Б. В. Томашевским, не раз подвергалась критике, но ошибочность ее усматривалась в самой дифференциации понятий ритма и метра, в дуализме, который считали возможным преодолеть, вовсе исключив понятие метра из теории стиха, как фиктивное. Так, Л. И. Тимофеев предлагал «решительно отказаться от противопоставления ритма и метра и ограничиться сохранением только понятия ритма, понимаемого как конкретная и в каждом данном случае своеобразная система ритмического выражения данного стиля»¹⁹.

Но отбросив понятие метра и оставшись лишь при понятии конкретного ритма отдельного стихотворения, Л. И. Тимофеев лишается оснований для какой бы то ни было классификации размеров, для изучения структурных особенностей различных видов русского стиха; самая проблема систематики и даже структуры русского стиха оказывается при его подходе вне пределов досягаемости²⁰.

¹⁷ В развитие этого аргумента Томашевского замечу, что в основе отвергаемой им концепции лежит мысль, будто из возможных стихотворных систем избираются те, которые обеспечивают наиболее широкий выбор слов. Но едва ли можно сомневаться в том, что рифмованный стих более стесняет поэта в выборе слов, чем белый стих, а метрически урегулированный более, чем свободный; между тем, на всем протяжении истории русской поэзии рифмованный стих предпочитается безрифменному, а урегулированный стих верлибру.

¹⁸ Б. В. Томашевский, О стихе, стр. 49. Дальше страницы этой статьи указываются в тексте — цифрой в скобках после цитаты.

¹⁹ Л. И. Тимофеев, Проблемы стиховедения, стр. 66—68.

²⁰ См. рецензии Б. В. Томашевского («Литературный критик», 1940, № 7—8, стр. 273) и В. М. Жирмунского («Звезда», 1941, № 3, стр. 189—192) на книгу Л. И. Тимофеева «Теория стиха» и статью В. Никонова «Стиховедение сегодня» — «Литературная учеба», 1941, № 2, стр. 47—48.

Несостоятельность теории «метра-регулятора», очевидно, не в том, что конкретное ритмическое разнообразие она стремится свести к схеме, пытаясь установить общие закономерности. Таков метод научного познания вообще.

Критика теории «метра-регулятора», данная Б. В. Томашевским в статье «Стих и ритм», представляется гораздо более глубокой и убедительной. Понятие метра нельзя исключить из метрики, но метр должен пониматься как обобщение закономерностей всех ритмических вариантов, охватываемых им, а не как регулятор, извне навязанный стиху и даже вызывающий сопротивление.

В отношении русского классического стиха неудовлетворительность теории «метра-регулятора» проявляется в том, что она поддерживает старую схему, не соответствующую реальности в большинстве случаев, доходящих для некоторых форм до 90 процентов. Очевидно, такая схема меняет местами правило и исключение, норму и отступление от нормы, постулирует «метрическое задание», которое, как правило, не выполняется.

Теория «метра-регулятора», согласно которой стопы, равноударность, постоянство в чередовании ударных и безударных слогов и существуют, и не существуют, — эта теория является результатом того, что реальность стопы отвергнута, но в то же время без идеи стопы понять структуру русского классического стиха не удается. Как всякий результат компромисса в науке, эта теория внутренне противоречива. Если стопа — фикция, имеющая лишь номенклатурное значение, — она не может выступать в качестве основного метрического закона, регулирующего русское стихосложение; закон, если это подлинный закон, всегда является реальностью, а не фикцией.

Нельзя при этом сослаться и на то, что понимание стопы как фикции, имеющей лишь номенклатурное значение, и стопы как реального регулятора лежат в разных плоскостях. Ведь в сфере ритма понятие стопы просто не существует; это следует и из высказываний В. М. Жирмуского и других защитников теории «метра-регулятора», и из того, что проблема номенклатуры относится лишь к области метра, а не ритма; значит, противоречие в понимании стопы не может быть отнесено к функционированию этого понятия на разных уровнях.

А. Н. Колмогоров определяет метр как «закономерность ритма, обладающую достаточной определенностью, чтобы вызвать: а) ожидание ее подтверждения в следующих стихах, б) специфическое переживание «перебоя» при ее нарушении»²¹.

Это, очень точное, определение свидетельствует против теории «метра-регулятора», против того, что метр русского ямба или хоря «полноударен»: «ожидания» полноударной строки (как уже сказано выше) не может быть там, где такие строки попадают лишь в небольшом числе случаев, и ощущение «перебоя» при появлении пиррихия у слушателя русских стихов заведомо не возникает.

Говоря общёе, — по законам соотношения абстрактного и конкретного, общего и частного, метр не может воплощаться в ритме не полностью: в ритме может быть то, чего нет в метре, но в метре не может быть того, чего нет в ритме; в частности, в метре не может быть обязательной полноударности, если ее нет в ритме.

Мне хочется закончить эту главу энергичными словами К. Ф. Тарановского: «Нужно раз навсегда покончить с теорией ритма как нарушения метрической схемы. К несчастью нашей науки, мы унаследовали схоластическую теорию стиха, в чьих понятиях и в чьей терминологии все еще путаемся.»²²

²¹ А. Н. Колмогоров, К изучению ритмики Маяковского, — «Вопросы языкознания», 1963, № 4, стр. 64.

²² К. Тарановский, Основные задачи статистического изучения славянского стиха, — В кн.: Poetics. Poetyka. Поэтика. II. Warszawa, 1966, стр. 186.

В цитированной статье 20-х годов «Стих и ритм» Б. В. Томашевский выдвинул одну конкретную задачу, решение которой, по его мнению, лежит на пути создания метрической теории, более соответствующей действительным свойствам русского стиха. «Свойствами ритма двусложного и трехсложного, — писал Томашевский, — должно объяснять, почему двусложная группа (стопа) может быть безударной, — т. е. объективный акцент не является необходимой приметой единства группы, в то время как трехсложная группа требует объективного акцента, без которого единство не воспринимается отчетливо. <...> Очевидно, это — свойство, связанное с природой двух- и трехсложной метрической группы, и с фактом этим не приходится спорить, необходимо лишь уметь его объяснить свойствами самого стихового ритма, а не какими-то вольностями, пронстекающими от зыбкой прозаической, а не стиховой речи»²³.

В самом деле. Неполноударен не классический («силлабо-тонический») стих вообще, а только двусложный стих — ямб и хорей. Вопрос о несовпадении метра и ритма всегда поднимается по поводу ямбов и хореев; если бы в русской поэзии существовали только трехсложные размеры, — вопрос этот, вероятно, вообще не возник бы.

Русский трехсложный стих (я пока буду брать его в «классической» форме XIX века) почти не знает пропусков схемных ударений, — значит, в нем нет «несовладений метра и ритма». Идея неполной реализации метра в ритме возникла из-за того, что в русском двусложном стихе отсутствуют и ничем не восполняются ударения, которые должны там быть по заимствованной из немецкой метрики схеме; к трехсложнику это не относится. Правда, — говорят обычно — зато в трехсложнике часты лишние, сверхсхемные ударения. Но отсутствие схемных ударений и наличие сверхсхемных — вещи совсем не аналогичные. Нельзя сравнивать то, что есть, с тем, чего нет. Ударений на сильных безударных слогах нет; ударения на слабых ударных слогах есть, и мы можем сравнивать их с ударениями на сильных ударных слогах. Такое сравнение показывает их ритмическую разноприродность. Ударения на слабых местах метрически инертны, даже при частой повторяемости.

В. М. Жирмунский, говоря о частоте «отягчения первого неударного слога в анапесте», полагает, что «проведенное более или менее последовательно через целое стихотворение, такое сильное начало становится как бы элементом метрической схемы»²⁴. Так ли это? В. М. Жирмунский приводит в пример стихотворение Пушкина «Пью за здравие Мери», в котором «отягчение» на первом слоге имеет большая часть строк. Я думаю, что в экспериментальных целях это стихотворение можно было бы даже акцентировать так (выделив в обособленный оборот «один, без гостей», подчеркнув перечислительные «ни» в двух предпоследних стихах, дав интонацию отточия, перерыва перед неожиданным продолжением, после «но» в 9-ом стихе), чтобы ударение на первом слоге слышалось в каждой строке стихотворения. Но разве от этого мы перестанем воспринимать стих как двустопный анапест, а воспримем как логоэд с равноправными ударениями на первом, третьем и шестом слогах (— ◡ — ◡ — ◡)? Очевидно, нет. А если нет, — значит «отягчающие» ударения — это ударения другой категории, не влияющие на восприятие метра стиха, хотя, конечно, они определяют конкретную звуковую форму стиха наряду с такими элементами его как клаузулы, слово-разделы, звуковые повторы, ритмо-синтаксические соотношения и т. д.

Вряд ли иначе обстоит дело с «отягчениями» и в двусложных размерах. Б. В. Томашевский еще в 1919 году писал: «< . > добросовестный стати-

²³ Б. В. Томашевский, О стихе, стр. 51—52.

²⁴ В. М. Жирмунский, Введение в метрику, стр. 55.

стический и качественный анализ приводит меня решительно к выводу об особой природе нечетных ударений (в ямбе. — Б. Б), не имеющих ничего общего с ударениями четных слогов. Как бы сильно сравнительно с нормальными ударениями они ни звучали, все же они звучат иначе и дают не новые ударные конфигурации, а видоизменение основных конфигураций четных ударений»²⁵

Основной принцип русского классического стиха — это, несомненно, принцип закономерного распределения ударений, закономерного чередования ударных и безударных слогов. Но единый ли это принцип?

Несхожесть русских двусложных и трехсложных размеров всегда привлекала к себе исследовательский интерес Б. В. Томашевского. Еще в книге «Русское стихосложение» он подчеркнул их коренные различия²⁶. Тенденция к дифференциации этих размеров все яснее сказывалась в дальнейших работах Томашевского, а в последней своей, посмертно напечатанной, статье «Стих и язык» он уже прямо объявил двусложник и трехсложник разными системами русского стиха. Не ставя себе здесь задачи изложения и критики этой значительной, но во многих отношениях очень спорной статьи, отмечу лишь некоторые ее мысли, прямо относящиеся к разбираемому вопросу и, в основном, как мне представляется, верные.

«Ямб отличается от амфибрахия не только известной схемой положения ударений в стихе, — пишет Б. В. Томашевский, — но и речевой природой самого стиха. Ямбы читаются иначе, чем амфибрахии»²⁷. Необязательность ударения на сильных слогах «позволяет в ямбах и хорях сильно варьировать <. > силу ударений и тем видоизменять интонационный рисунок. Поэтому ямбы и хорей в каждом размере имеют несколько типов стиха в зависимости от расположения ударений и группировки словесных соединений внутри стиха» (47).

В трехсложных размерах «вся структура стиха иная» (56). «Каждая слоговая группа обязательно состоит из одного ударного, к которому прижимают два неударных» (56). «На сильных местах не может стоять неударный слог» (49); если же это, в виде редкого исключения, все же случается, то, в отличие от альтернирующего ритма, «мы в соответственных случаях обязательно усиливаем произношение неударного слога, попавшего на сильное место, чтобы этим голосовым нажимом восполнить отсутствующее ударение» (51)²⁸. «Язык этих стихов основан на другом стиле произношения. В стихе трехсложных размеров резко противопоставлены ударные и неударные слоги. Ударения трехсложных размеров гораздо ровнее, чем двусложных. Мы не найдем в них сложной градации ударных слогов. Этим объясняется, между прочим, почему трехсложные размеры употребительны в тех случаях, где требуется создать впечатление песенности» (57). «В трехсложных размерах мы сплошь и рядом встречаем стихи, в которых попадают неполные стопы в два слога. Наличие ударения спасает положение» (56).

Идея разноприродности размеров двухсложника и трехсложника до сих пор не получила в советском стиховедении никакой оценки, никакого отклика. Между тем эта идея в несколько иной плоскости развита в работах зару-

²⁵ Б. В. Томашевский, О стихе, стр. 195.

²⁶ Б. В. Томашевский, Русское стихосложение, стр. 41.

²⁷ Б. В. Томашевский, Стих и язык. Филологические очерки, М.—Л., 1959, стр. 40. Далее страницы статьи указываются в тексте цифрой в скобках после цитаты.

²⁸ Таким образом, в трехсложнике, в отличие от двусложника, возможны интенсы. — Б. Б.

бежных исследователей русского стиха: Р. О. Якобсона²⁹, Н. С. Трубецкого³⁰ и К. Ф. Тарановского. Размеры настоящей статьи позволяют мне лишь вкратце остановиться на аргументации К. Ф. Тарановского, опирающегося на своих предшественников.

Тарановский не ставит вопроса о разной природе ударений на сильных и на слабых слогах: он исходит лишь из общей статистики ударений в двухсложных и в трехсложных размерах.

В пример распределения ударений в двухсложнике Тарановский дает следующую таблицу ударности различных слогов стиха в «Медном всаднике».

Слоги:	1	2	3	4	5	6	7	8
% ударений:	8,8	85,5	1,3	96,4	1,1	40,7	0,4	100
Икты:		I		II		III		IV

«Этот стих, — комментирует приведенную таблицу Тарановский, — имеет лишь одну метрическую константу: восьмой слог всегда ударный. Нечетные слоги являются метрической доминантой: они тяготеют к абсолютной безударности; несколько выделяется лишь первый слог. < . > Четные слоги обладают только ритмической тенденцией: они тяготеют к преимущественной ударности; но они тяготеют к ней не в равной мере: например, второй икт почти в два с половиной раза сильнее третьего. Только 32% стихов имеют все четыре икта; это значит, что остальные 68% приносят момент обманутого ожидания. Между тем, около 90% стихов имеют все нечетные слоги безударные. Поэтому в ямбе нечетные, метрически безударные (слабые) слоги образуют тоническую основу ритма. < . > То же, mutatis mutandis, действительно и для хорей»³¹

Распределение ударений в трехсложных размерах Тарановский демонстрирует на примере «Рыцаря на час», приводя следующую таблицу:

Слоги:	1	2	3	4	5	6	7	8	9
% ударений:	42	1,4	100	6,8	7,3	99,5	2,3	2,7	100
Икты:			I			II			III

«Метрически ударные слоги, — пишет автор, — здесь являются константой, а метрически безударные доминантой — тенденцией: следовательно: мы видим картину почти противоположную двудольным размерам. Тоническую основу ритма здесь составляют метрически ударные слоги»³²

«Как видим из всего этого, — резюмирует исследователь, — утверждение традиционной метрики, что русские размеры основаны на чередовании ударных и безударных слогов, не вполне точно. В двудольных размерах безударные, как правило, слоги чередуются с необязательно ударными слогами. В трехдольных размерах ударные, как правило, слоги повторяются через промежуток в два необязательно безударных слога»³³

Формулировка К. Ф. Тарановского должна быть принята как констатация бесспорных и глубоких различий между разными видами русского стиха, — но не как формулировка принципов их организации. Вряд ли можно видеть принцип русского классического стиха то в организации ударных, то в организации безударных слогов. В основе русского стиха лежит соотношение тех и других. Очевидно, что в двухсложном стихе оно менее

²⁹ R. Jakobson, *Metrika*, — *Ottův Slovník Naučný Nové Doby*, Dodatky IV, 1935, стр. 216.

³⁰ Н. С. Трубецкой, К вопросу о стихе «Песен западных славян» Пушкина. — Белградский пушкинский сборник, Белград, 1937, стр. 32—33. Перепеч.: N. S. Trubetzkoy, *Three philological Studies*, Ann Arbor, 1963 (*Michigan Slavic Materials*, N 3), стр. 56—57.

³¹ К. Тарановски, *Руски дводелни ритмови*, стр. 4.

³² Там же, стр. 6.

³³ Там же, стр. 6.

ясно, чем в трехсложном, но мы должны искать формулу этого соотношения, а не объявлять «необязательным» один из его членов, — притом в трудном случае двусложного ритма более важный член. Слово, синтагма, предложение объединяются в русском языке ударениями, — и это относится и к такому виду русской речи, как стиховая речь. Она основана на распределении ударений, а не на распределении безударных слогов.

Между тем, в зарубежной литературе о русском стихе идея определенности русского двусложника расположением безударных слогов едва ли не считается общепризнанной истиной. Так, виднейший болгарский стиховед М. Янакиев пишет: «Сейчас в стихознании подход к ямбическим и хорейским размерам как к размерам, в которых урегулированы лишь появления безударных слогов, является столь широко распространенным, что его обоснования можно здесь не приводить»³⁴

В известном курсе Б. О. Унбегауна читаем: «Действительно, если в ямбическом стихе сильные (четные) слоги могут быть или не быть ударенными, слабые (нечетные) слоги всегда безударны. Точно так же, *mutatis mutandis*, обстоит дело с хорейским стихом. Здесь заключено наиболее простое определение русского двудольного метра»³⁵

Идея бинарности русского классического стиха сулит открыть путь к правильному пониманию структуры этого стиха и заслуживает самого внимательного и точного анализа. Прежде всего, как мне представляется, требует проверки самая постановка оппозиции: насколько точно очерчены границы двух противопоставляемых ритмических типов.

Все ученые, постулирующие наличие двух типов, определяют их как ритм двусложника и ритм трехсложника.

Двусложник отличается от трехсложника 1) иным соотношением сильных и слабых слогов: в двусложнике на один сильный слог приходится один слабый, в трехсложнике — два; 2) иным соотношением сильных и ударных слогов: в трехсложнике, как правило, все сильные слоги являются ударными, в двухсложнике — не все.

Как очевидно из всего сказанного выше, только второе различие релевантно для дифференциации двусложника и трехсложника как двух ритмических систем. Но можно ли утверждать, что это второе различие является всегда и только различием двусложного и трехсложного стиха? Для разрешения этого вопроса нам надо описать и назвать два типа ритма независимо от различия в числе слабых слогов. Тогда окажется, что один тип ритма образуется, как правило, только из полноударных стихов, другой же — из сочетания полноударных и (главным образом) неполноударных стихов. Ритм, основанный на сочетании полноударных стихов, условимся называть полноударным ритмом; ритм, основанный на сочетании полноударных и неполноударных (в редких случаях только неполноударных) стихов, будем называть альтернирующим ритмом, — вслед за Томашевским, который так называл ритм двусложника (и понимая всю условность такого термина при моей постановке вопроса).

Установив терминологию, сформулируем вопрос так: тождественны ли по объему понятий ритм трехсложника с полноударным ритмом, а ритм двусложника с альтернирующим? Полагаю, что это понятия перекрещивающиеся.

Никак не отрицая очевидной связи в русском стихе полноударного ритма с трехсложником, а альтернирующего — с двусложником, я хочу обратить внимание на то, что связь эта не является исключительной и неразрывной. Хорошо известно, что Ломоносов писал сперва не альтернирующим, а полноударным ямбом типа:

³⁴ М. Янакиев, Некоторые перспективы точного сравнительного изучения стиха в славянских языках, — «Славянска филология», т. 4, София, 1963, стр. 166.

³⁵ В. О. Унбегаун, *La versification russe*, Paris, стр. 59.

Лице свое скрывает день;
Поля покрыла влажна ночь,
Взошла на горы черна тень;
Лучи от нас прогнала прочь.
Открылась бездна, звезд полна:
Звездам числа не, бездне дна.³⁶

С другой стороны, если до XX века трехсложник в русской поэзии существовал только полноударный, — в XX веке появляется альтернирующий трехсложник.

Проанализируем для примера стихотворение Пастернака «Душа»:

О, вольноотпущенница, если вспомнится,
О, если забудется, пленница лет.
По мнению многих, душа и паломница,
По-моему — тень без особых примет.

О, в камне стиха, даже если ты канула,
Утопленница, даже если — в пыли
Ты бьешься, как билась княжна Тараканова,
Когда февралем залило равелин.

О, внедренная! Хлопоча об амнистии,
Кляня времена, как клянут сторожей,
Стучатся опавшие годы, как листья,
В садовую изгородь календарей.

Из двенадцати строк этого стихотворения, написанного четырехстопным амфибрахийем, — четыре строки неполноударны, причем в трех случаях это трехударные строки (6-я, 9-я и завершающая 12-я), а в одном случае — двухударная строка — и именно та, которая начинает стихотворение, дает основной ритмический импульс, ритмическую установку. Неполноударность трети строк стихотворения дает твердую основу альтернирующего ритма — и поэт сделал все возможное, чтобы ритм воспринимался и воспроизводился как альтернирующий. Это стихотворение просто невозможно прочесть с ударениями равной силы и с интенсами на неударенных сильных местах.

Проследим, как создается в этом стихотворении градация силы ударений — характерный признак альтернирующего ритма.

«Если забудется» во 2-м стихе связано с «если вспомнится» в 1-м — и, естественно, читается с параллельной интонацией, — но «если» в 1-м стихе, не находящееся под метрическим ударением, атонируется; поэтому «если» во 2-м стихе либо тоже атонируется, либо, во всяком случае, слабоударно. Два параллельных «если» в 5-м и 6-м стихах входят в сочетание «даже если», в котором «даже» обычно имеет более сильное ударение, чем «если»; здесь же «даже» в обоих случаях атонируется, не попадая под метрическое ударение амфибрахия — и тем самым ослабляет и ударение в слове «если» — так что оба слова примыкают к сильным последующим ударениям на «ты канула» и «в пыли». Такие фразеологические сочетания, как «по мнению многих» и «без особых примет», и в стихе естественно читаются с неравной силой ударений; основные ударения упадут на «многих» и «примет». В сочетании титула с фамилией («княжна Тараканова») оба слова также ударяются с разной силой. «Февралём» в стихе 8 должно быть прочитано с относительно слабым ударением для того, чтобы быть воспринятым как обстоятельство времени; в связи с этим атонируется или ослабляется предыдущее «когда».

³⁶ Анализ первоначального стиха Ломоносова и его эволюции см. в статье В. М. Жирмуцкого «О национальных формах ямбического стиха» (в кн.: «Теория стиха», Л., 1968, стр. 7—23).

В сущности, в интонации полноударного трехсложника в этом стихотворении могли бы быть прочтены лишь две предпоследних строки, если бы все предыдущие не диктовали иного ритма, иной интонации.

При сильной градации ударений в альтернирующем трехсложном стихе средняя сила ударения здесь, очевидно, бо́льшая, чем в двусложнике, поскольку за ударением следует большее количество безударных слогов. Это придает ритму особую экспрессивность, столь характерную для поэзии Пастернака.

Однако, и альтернирующий трехсложник пока мало распространен в русской поэзии. Для выявления специфики и соотношения альтернирующего и полноударного ритмов априорно представляется особенно плодотворным исследование четырехсложных размеров — пеонов. Ритм пеона, очевидно, полноударный ритм: ведь пропуск схемного ударения в пеоне означал бы междуударный интервал в семь слогов, что, как увидим дальше, в русском стихе является чрезвычайной редкостью. Но в то же время пеон настолько связан с альтернирующим двусложником, что авторитетнейшие исследователи русской метрики считают пеон вообще несуществующим в русском стихе и сводят его к хорю или ямбу.

При таком положении дела прежде, чем анализировать ритм пеона, надо еще выяснить, существует ли самый объект анализа.

Не углубляясь в историю вопроса о пеоне, насчитывающую более столетия, обратимся прямо к современному состоянию проблемы и прежде всего рассмотрим взгляды и аргументы Б. В. Томашевского. Этот исследователь на протяжении всей своей деятельности категорически отвергал существование пеона в русской метрике, так что, если мы признаем его аргументацию основательной, — тем самым вопрос о структуре пеона будет снят.

В своем раннем курсе Б. В. Томашевский писал: «Была попытка ввести в номенклатуру еще четырехсложные стопы, называемые пеонами (которые делятся на первый, второй, третий и четвертый по месту, занимаемому ударением в стопе). < .> Однако нет ни одного безукоризненного примера на пеонические стихи. Скандуя мимо пеонические стихи — мы невольно четырехслоговой период разбиваем на два двусложных». Пеоны «скандуются как обыкновенные ямбы и хорей».

Б. В. Томашевский приводит несколько образцов пеонов, взятых из книги Н. Н. Шульговского «Теория и практика поэтического творчества» (СПб. — М., 1914) и ставит над ними знаки ямбической или хорейской скандовки, например:

Я чувствую какие-то прозрачные пространства.

«Всякий период, — продолжает Томашевский, — который можно разложить на равные части, в скандовке всегда разлагается. Поэтому ударный период всегда исчисляется простым числом слогов, т. е. двумя или тремя слогами»³⁷

А в последнем, посмертно изданном курсе Б. В. Томашевский утверждает: «То, что называют пеонами, — это на самом деле или обыкновенные ямбы (второй и четвертый пеоны), или хорей (первый и третий пеоны). И это именно потому, что четыре — число не простое, а разлагающееся на две группы по два слога»³⁸

Защитники пеонов исходят обычно из того, что пеоны звучат иначе, чем обыкновенные хорей или ямбы. «В последних, — читаем в учебнике В. Е. Холшевникова, — пиррихии расположены без всякой системы, асимметрично. В «пеонических» ямбах и хорях (если мы их будем так называть) пиррихии преобладают на определенных местах, упорядоченно чередуясь: ударная стопа — пиррихий — ударная стопа и т. д. Не столь существенно, являются ли пеоны самостоятельными размерами или разнообразно-

³⁷ Б. В. Томашевский, Русское стихосложение, стр. 15—16.

³⁸ Б. В. Томашевский, Стилистика и стихосложение, Л., 1959, стр. 404.

стями хорей и ямба; важнее то, что эти размеры обладают определенным ритмическим своеобразием. При этом, хотя, например, пеоны первый и третий родственны хорюю, звучат они неодинаково»³⁹.

В. Е. Холшевников несомненно прав в своих утверждениях, но он оставляет открытым тот вопрос, который в данном случае интересует нас: существуют ли пеоны как самостоятельные четырехсложные размеры или только как одна из ритмических тенденций двусложника. Для разрешения этого вопроса обратимся к разбору аргументации Томашевского.

Б. В. Томашевский утверждает, что «нет ни одного безукоризненного примера на пеонические стихи». Но что собственно называть безукоризненным примером? Такое стихотворение, в котором ни в одной строке нет ни одного отступления от метрической схемы? Но, применив такой критерий, мы должны будем признать, что прежде всего нет ни одного безукоризненного примера на ямбические или хорейские стихи. Нетрудно убедиться в том, что пеоны гораздо ближе к схеме четырехсложника, чем ямбы и хорей к схеме двусложника. Только в скандовке любой хорейский или ямбический, а также и любой пеонический стих становится «безукоризненным» двусложником. Но скандовка, как показано выше, не является способом исследования структуры стиха, — и, поскольку Томашевский в посмертно напечатанной работе сам признал это, он — мне представляется — в дальнейшем должен был бы изменить и свою позицию в вопросе о пеоне.

Отмечу попутно, что приведенный выше пример из Бальмонта («Я чувствую какие-то прозрачные пространства Далеко в безпредельности, свободной от всего»), если считать его ямбом, — будет семистопным ямбом так же, как семистопным хореем будут стихи того же Бальмонта:

Спите, полумертвые увядшие цветы,
Так и не узнавшие расцвета красоты,

и т. д.

Но можно ли назвать «обыкновенным хореем» семистопный хорей?

Для демонстрации фиктивности пеона Б. В. Томашевский избирает известное стихотворение Мятлева «Фонарики» («Фонарики-сударики, Скажите-ка вы мне. .» и т. д.) и указывает на то, что в некоторых строках этого стихотворения имеются не два, а все три ударения («Ужель никто не жалится»), а в других ударение отсутствует не на четвертом слоге, как должно быть по схеме второго пеона, а на втором слоге («Нетерпеливо ждет»). «Отсюда мы заключаем, — пишет Томашевский, что это вовсе не особый пеон, а самый обыкновенный трехстопный ямб»⁴⁰. Однако, надо учесть, что случаев первого рода в стихотворении, состоящем из 108 строк, всего 12, а случаев второго рода — 6; серьезно нарушить инерцию второго пеона они не могут. Все же возьмем лучше в пример стихи, в которых подобных сдвигов нет. Вот стихотворение Клюева «Слободская», написанное третьим пеоном:

Как во нашей ли деревне —
В развеселой слободе,
Был детина, как малина,
Тонкоплеч и чернобров;

Он головушкой покорен,
Сердцем — полымем ретив,
Дозволения ожениться
У родителя просил.

³⁹ В. Е. Холшевников, Основы стиховедения, стр. 34.

⁴⁰ Б. В. Томашевский, Стилистика и стихосложение, стр. 404.

На кручинное моление
Не отвечивал отец, —
Тем на утреннем пролете
Сиза голубя сгубил;

У студеного поморья,
На пустынном берегу,
Сын под елью в темной келье
Поселился навсегда.

Иногда из кельи строгой
На уклон выходит он
Посмотреть, как стелет море
По набережью туман,

Как плывут над морем тучи,
Волны буйные шумят,
О любви, о кручине,
О разлуке говорят.

Ритм этого стихотворения отличается прежде всего тем, что «пеоническое» ударение на третьем слоге в нем так же константно, как на седьмом — в клаузуле. Ни одного случая пропуска ударения на третьем слоге нет. Ритмическую четкость придает стихотворению и то, что в нем нет ни одного случая ударения на четном слоге. Но как обстоит дело с ударениями на нечетных слогах, «сильных» по схеме хорей, но «слабых» по схеме третьего пеона, то есть на первом и пятом слогах? Здесь, прежде всего, имеется ряд слогов, которые в иной ритмической ситуации могли бы произноситься как ударные, но тут, из-за сильной ритмической инерции третьего пеона, безусловно атонируются. Рассмотрим порознь первые и пятые слоги. На первых слогах в ряде строк (1, 3, 5, 11, 21) стоят односложные слова несамостоятельного значения (как, был, он, тем), легко атонируемые. В других случаях (ст. 6, 12, 22) стих начинается фразеологическим сращением фольклорного типа, в котором, по традиции устной поэзии, главное ударение падает на второе слово (здесь на третий слог), а на первом слове (и слоге) имеется лишь подчиненное ударение (сердцем — полымем, сиза голубя, волны буйные). В сущности, как с имеющим самостоятельное ударение, приходится считаться едва ли не только со словом «сын» в стихе 15, да и то односложное слово под влиянием такой мощной ритмической инерции легко становится полуударным.

На пятом слоге до 15-го стиха нет ни ударений, ни полуударений, что, понятно, создает очень стойкую ритмическую инерцию. На основе этой инерции ударение в 15-м стихе на слове «темной» естественно подчиняется следующему ударению («келье»). Но в 5-й строфе ритмический рисунок несколько меняется, поскольку здесь ударения на пятом слоге даны в трех смежных стихах. Они и здесь слабее, чем схемные ударения пеона, тем более, что (как и в стихе 15) синтаксически все эти слова непосредственно связаны со словом, замыкающим стих — словом с наиболее сильным ударением, легко поглощающим предыдущее. Как бы то ни было, здесь ощущается ритмическая вариация, которая, однако, не может разрушить пеонический ритм. Ударение на 5-м слоге имеется еще в стихе 21.

Рассмотренное стихотворение Клюева написано, как мне представляется, именно «безукоризненным пеоном», наличие которого отрицал Б. В. Томашевский. Различие между пеоном и двусложником в том, что пеон — стих полноударный, осуществляющий сто процентов схемных пеонических ударений (то есть ударений на четвертом слоге после предыдущего схемного ударения). Сходство же его с двусложником в том, что в пеоне допускаются добавочные ударения на вторых слогах после (или до) схемных ударений пеона: однако, возможность появления таких ударений ограничена и коли-

чественно, и качественно. Количество не безусловно атопированных ударений на первых и пятых слогах в приведенном стихотворении — 8 из 48 возможных, по 24 на первых и пятых слогах), то есть только 16,6%. Качественно же эти ударения имеют ясно выраженный второстепенный, подчиненный характер. Как и в народном русском стихе (для которого очень характерны пеонические ритмические ходы), в пеоне четко различаются сильные и слабые, главные и подчиненные ударения, причем только первые имеют метрическое значение. В разобранным стихотворении такая метрическая структура прямо связана с имитацией устнопоэтического строя стиха.

Но особенность народного стиха, в котором метрическое значение имеют не все ударения, а только главные ударения, основана на акцентных свойствах русского языка, различающего ударения разной значимости, силы и степени. «Развернутое высказывание, выраженное более или менее сложным по своей структуре предложением, имеет сложную иерархическую систему ударений — главного и более или менее второстепенных: фразового ударения, тактовых ударений, словесных ударений»⁴¹

В стихе, где синтаксическая структура слов сложно сочетается и соотносится с ритмической, градация ударений, очевидно, не столь разветвлена, но, во всяком случае, существует, поскольку стиховая речь есть все-таки вид речи.

Какую же роль в классическом русском стихе играет дифференциация ударений по силе и значению? По-видимому, она играет разную роль в разных стихотворных размерах: менее всего в полноударном трехсложнике с его тенденцией к монотонии; в двусложнике она имеет большое значение в плане ритмической индивидуализации стиха; но только в четырехсложнике (как и в ряде видов народного стиха) дифференциация ударений получает метрическое значение.

Пеон может быть ориентирован и не на устную поэзию, а на интонации живой разговорной речи, для которой так существенна дифференциация силы ударений.

В пример такого пеона приведу стихотворение А. Кушнера «Гофман»:

Одну минуточку, я что хотел спросить:
Легко ли Гофману три имени носить?
О, горевать и уставать за трех людей
Тому, кто Эрнст, и Теодор, и Амадей.
Эрнст — только винтик, канцелярии юрист,
Он за листом в суде марает новый лист,
Не рисовать, не сочинять ему, не петь —
В бюрократической машине той скрипеть.
Скрипеть, потеть, смягчать кому-то приговор.
Куда удачливее Эрнста Теодор.
Придя домой, превозмогая боль в плече,
Он пишет повести ночами при свече.
Он пишет повести, а сердцу всё грустней.
Тогда приходит к Теодору Амадей,
Гость удивительный и самый дорогой.
Он, словно Моцарт, машет в воздухе рукой
На Фридрихштрассе Гофман кофе пьет и ест.
«На Фридрихштрассе», — говорит тихонько Эрнст.
«Ах нет, направо!» — умоляет Теодор.
«Идем налево — оба слышат, — и во двор».
Играет флейта еле-еле во дворе,
Как будто школьник водит пальцем в букваре.
«Но все равно она, — вздыхает Амадей, —
Судебных записей милей и повестей».

⁴¹ Р. И. Аванесов, Ударение в современном русском литературном языке, Изд. 2-е. М., 1958, стр. 8—9.

Стихотворение это с метрической точки зрения интересно, прежде всего, тем, что оно написано четвертым пеонем — размером, который считают несуществующим в русской поэзии даже стиховеды, вообще признающие пеон и очень эрудированные в поэзии. «Пеон же 4-го вида пока совсем не встречается как самостоятельный метр», — писал Н. Н. Шульговский⁴² «Пеон 4-й как самостоятельный размер в практику не вошел», — читаем у Г. А. Шенгели⁴³.

Те, для кого пеон — это «обыкновенный ямба» или «обыкновенный хорей», — должны, очевидно, считать приведенное стихотворение написанным «обыкновенным» шестистопным ямбом; однако, такая квалификация может быть дана лишь на основе скандовочного подсчета; на слух ритм стихотворения совсем не похож на ритм шестистопного ямба. Для русского шестистопного ямба, как известно, характерна медиана (цезура, делящая стих на равные полустишия); тем самым, он двухчастен. Двенадцатисложник Кушнера, четко оформленный сплошными мужскими клаузулами, трехчастен. Это зависит прежде всего от наличия либо трех ударений, либо трех главных ударений в каждом стихе. Основной признак пеона — полноударность — соблюден стопроцентно: ни в одном стихе нет пропуска схемного ударения четвертого пеона (то есть, на четвертом, восьмом и, разумеется, двенадцатом слоге). Ввиду ясно выраженной трехчленности — в каждой строке не один главный словораздел, а два. Места их варьируются: первый приходится чаще всего после пятого слога (9 случаев), после шестого (8) или четвертого (6), второй — после девятого слога (12 случаев) или десятого (8); наиболее частое сочетание двух словоразделов — после пятого и девятого слога (5 случаев) — по типу «Тогда приходит | к Теодору | Амадей». Можно заметить, что словораздел на месте медианы имеется все-таки в восьми случаях; но во-первых, это только треть всех случаев, а во-вторых, и в этих случаях наличие двух главных словоразделов дает иную структуру, чем при единой цезуре. Так стих «Он пишет повести ночами при свече» не может быть прочтен как двучленный стих, хотя и имеет глубокий словораздел в середине стиха, — ибо не только ритмическая инерция, но и построение фразы требует второго глубокого раздела между словами «ночами» и «при свече».

В создании ритмической инерции трехчастного пеонического стиха значительную роль играет интонация начального стиха, определяемая его лексикой. Рецензент сборника Кушнера «Ночной дозор» справедливо отметил, что стихотворение «Гофман» начато с подчеркнутой небрежностью современного разговорного обращения: «Одну минуточку, я что хотел спросить...»⁴⁴ Думается, что такое начало, едва ли необходимое со смысловой точки зрения, избрано поэтом именно для создания четкого ритмического импульса. В стихе этом формально пять ударений и есть словораздел на шестом слоге, — и все же прочесть его как шестистопный ямба с медианой и метрически действительными пятью ударениями невозможно. Бытовое «Одну минуточку» сливается в одно слово (с ударением на четвертом слоге), а на слово «что» падает ударение такой силы, что ударение на «хотел» заведомо скрадывается. Оборот «Я что хотел спросить» вне разговорной интонации с сильным ударением на слове «что» — вообще теряет смысл и становится синтаксически неясным.

Во втором стихе есть непенеоническое ударение на слове «легко» и спондеическое на слове «три». Но спондеические ударения на односложных словах вообще атонируются, а ударение на впервые введенном в стих основном имени перевешивает ударение на слове «легко».

⁴² Н. Н. Шульговский, Теория и практика поэтического творчества. Технические начала стихосложения, СПб. — М., 1914, стр. 183.

⁴³ Г. Шенгели, Техника стиха, М., 1960, стр. 143.

⁴⁴ С. Владимиров, Стих прекрасно так устроен — В кн.: День поэзии 1966. Ленинград. Л., 1966, стр. 40.

Третий и четвертый стихи особенно укрепляют инерцию пеона. В них главные словоразделы сопровождаются пеоническими ударениями, чем особенно подчеркивается трехчастность стиха:

О, горевать /и уставать/ за трех людей,
Тому, кто Эрнст, /и Теодор, /и Амадей.

Дальше поэт избегает подобной постановки словоразделов, повторение которой могло бы сделать стих монотонным.

В стихе «Тому, кто Эрнст, и Теодор, и Амадей» ощущение трехчастности создается и синтаксическим параллелизмом (ср. стих.: «Не рисовать, не сочинять ему, не петь»).

Второстепенных ударений, сильных по схеме ямба, но слабых по схеме пеона, в этом стихотворении больше, чем в рассмотренном стихотворении Клюева, причем, помимо ударений, второстепенных в любом положении, здесь есть немало ударений, второстепенных лишь в данной ритмической ситуации. Таких ударений я насчитал четырнадцать («за трех» в стихе 3, «в суде», «новый» в ст. 6, «скрипеть, смягчать» в ст. 9, «боль» в ст. 11, «машет» в ст. 16, «Гофман» в ст. 17, «тихонько» в ст. 18, «нет» в ст. 19, «оба» в ст. 20, «водит» в ст. 22, «она» в ст. 23, «судебных» в ст. 24). Четырнадцать случаев — это по отношению ко всем возможным случаям ударения на 2-м, 6-м и 10-м слогах составляет 19,4%.

Имеются и ударения на слабых по схеме двусложника слогах. За исключением двух ударений на 7-х слогах (1-м и 2-м стихах), все они падают на первые слоги стихов. Первый слог в русском стихе вообще склонен, как известно, принимать добавочные, сверхсхемные ударения. В «Слободской» подобных ударений нет, так как по схеме хорей первый слог — сильный. Но эти ударения почти все безусловно атонируются. Это ударения на односложных несамостоятельных словах («о», «ах», четыре раза «но»); лишь в двух случаях они — на знаменательных словах, но тоже односложных («Эрнст», «гость»). Как бы то ни было, основные признаки пеона здесь налицо.

Можно, я полагаю, считать доказанным наличие в русской поэзии пеонов как самостоятельных размеров. Об их соотношении с двусложными размерами речь пойдет дальше.

Существует ли в русской поэзии пятисложный стих — пентон? Пентон как будто пользуется большим признанием, чем пеон. Б. В. Томашевский, не признававший четырехсложника, поскольку 4 — число не простое, а составное, не отрицал пятисложника, ибо 5 — число простое. Томашевский приводит стихотворение А. К. Толстого «Кабы знала я, кабы ведала...» как «пример действительного двустопного стиха пятисложного размера»⁴⁵. Можно было бы привести из А. К. Толстого в пример еще более «правильного» пятисложного стиха стихотворение «Ты не спрашивай, не распытай...» По-видимому, пентон в еще большей степени, чем пеон, и по тем же причинам, связан с народным стихом.

Какие выводы вытекают из всего этого?

Во-первых, противопоставление альтернирующего стиха полноударному оказывается несовпадающим с противопоставлением двусложного стиха трехсложному: первое — шире, общее; притом второе не включается целиком в первое как его часть, поскольку возможны и альтернирующий трехсложник, и полноударный двусложник.

Во-вторых, оказывается, что в основе стихотворного размера может лежать не только простое число (как думал Томашевский), но и составное: число 4, лежащее в основе пеона, — составное.

Оба эти вывода ведут к постановке дальнейших вопросов. Прежде всего, если разделение русского классического стиха на альтернирующий и полноударный так универсально, — значит, любую метрическую проблему в этой

⁴⁵ Б. В. Томашевский, *Стилистика и стихосложение*, стр. 405.

сфере надо ставить дифференциально — порознь для альтернирующего и для полноударного стиха.

Такое требование вновь возвращает нас к вопросу о реальности стопы. Ведь эта реальность отвергнута на основании данных об альтернирующем стихе: в нем ударные и безударные слоги явно распределяются несоответственно традиционной схеме. Но в полноударном стихе распределение ударений не отступает от этой схемы. Так быть может для полноударного стиха традиционное понимание и схема действительны?

Полагаю, что это не так, — что стопа фиктивна и в полноударном стихе. Полноударный русский стих это, как правило, трехсложник. Но и в трехсложнике стопный принцип нарушается, только нарушается иначе, чем в двусложнике. Б. В. Томашевский еще в «Русском стихосложении» отметил те свойства трехсложника, которые отклоняют его от классической схемы. Во-первых, в нем двусложный междударный интервал легко «меняется» односложным: еще в XVIII веке был создан русский гекзаметр, истолкованный тогда же как «дактило-хореический» размер; впоследствии же это свойство трехсложника открыло широкий путь русскому долнику XX века. Во-вторых, строки любого трехсложного размера могут «заменяться» строками других трехсложных размеров. Так, из 22 строк тютчевского «Сна на море» 17 амфибрахических, 4 анапестических и одна дактилическая. Признав трехсложник стихом, состоящим из стоп, мы должны будем считать, что в нескольких строках амфибрахий, которым написано стихотворение, заменяется анапестом или дактилем; тем самым, мы опять окажемся во власти стопозаменной теории, лишаящей нас возможности понять стихотворный размер как метрическое единство. Томашевский считал, что именно совместность трехсложных размеров в особенности выявляет «иллюзорность классической метрической схемы». «Т. к. вопрос метра есть вопрос о совместности стихов, то ясно, что амфибрахий и анапест суть строки одинаковой метрической структуры. Иначе говоря, нельзя их разрезать на трехсложные отрезки, начиная с первого слога стиха, как это требовалось классической школой русской метрики. Выходом из положения является допущение принципа анакрузы»⁴⁶. Томашевский вводит понятие метрического ряда, начинающегося с первого метрического ударения и кончающегося последним; за последним ударением находится клаузула, перед первым — анакруза. «Метрический ряд начинается с первого метрического ударения, и анакруза на его строй не влияет»⁴⁷.

Различие между ямбом и хореем ощутимее, чем между трехсложными размерами; ямб и хорей не совмещаются. Все же различие это — того же типа, что и в трехсложнике. «Ямб и хорей, — пишет Томашевский, — с точки зрения внутренней структуры совершенно одинаковы. Достаточно отбросить слог от ямбических стихов, чтобы получить хорей. Достаточно отбросить слог от хорей, чтобы получить ямб»⁴⁸.

Томашевский сводит классические размеры к двум метрическим рядам — тресложному и двусложному. Ликвидация идеи стопы как структурного принципа очевидно и должна привести к объединению двусложных размеров, как и трехсложных.

Если то чередование ударных и безударных слогов, на котором основан русский классический стих, не улавливается стопным принципом, не регулируется полноударной схемой, — то в чем же принцип этого чередования?

Выше я сказал, что в основе русского классического стиха может лежать любое число (конечно, в пределах возможностей русской просодии). Но что это, собственно, значит? Какое значение имеет для двусложника число 2, для трехсложника число 3 и т. д.? Поскольку номенклатура размеров русского классического стиха основана на понятии стопы (хотя бы в деформированном виде), эти числа обозначают количество слогов в стопе.

⁴⁶ Б. В. Томашевский, Русское стихосложение, стр. 442.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Там же, стр. 45.

Но мы должны подойти к этому вопросу, элиминируя понятие стопы и дифференцируя полноударный и альтернирующий стих.

В полноударном стихе указанные числа имеют значение порядкового номера ударного слога в метрическом ряду. То есть в полноударном двусложном стихе ударение падает на второй слог после предыдущего ударного слога данной стиховой строки, в трехсложном — на третий, в пео́не — на четвертый, в пентоне — на пятый.

Альтернирующий стих, в отличие от полноударного, характеризует не одно какое-либо число, а числовой ряд. На каких местах после предыдущего стоят ударения в альтернирующем стихе? Возьмем для примера самый распространенный размер русской поэзии — четырехстопный ямб. Ударения в нем падают, как правило, либо на второй, либо на четвертый слог после предыдущего. В очень редких случаях ударение стоит на шестом месте. Такие случаи могут встретиться только в 5-й форме четырехстопного ямба⁴⁹. По Тарановскому, эта форма дает лишь 0,2% всех обследованных им строк четырехстопного ямба XIX века⁵⁰, хотя теоретически эта форма (тип: «И клáнялся непринуждѣнно») безукоризненна и равноправна со всеми остальными формами. Получаем ряд чисел: 2, 4, 6 — то есть ряд чисел, кратных первому из них и определяющему полноударную форму данного размера. Если так, — следующими в этом ряду должны быть числа 8 и 10. Существуют ли стихи двусложных размеров, в которых ударение упало бы на восьмой слог после предыдущего? В дореволюционной русской поэзии безукоризненных примеров такого рода (то есть, таких, в которых не приходилось бы подозревать добавочное ударение на второй основе, на предлоге, приставке или союзе), видимо, нет; но в советской поэзии мы находим их как раритет: в пятистопном хорее («Вытянувшаяся в провода» — Баграцкий) и несколько чаще в пятистопном ямбе («У выписавшегося из больницы» — Пастернак). Так, в небольшом сборнике А. Тарковского мы находим три примера такого стиха:

По лестнице, как головокруженье
Оказывается, что ни полслова.
Посвистывали милиционеры

Стихов, в которых ударение падало бы на десятый слог после предыдущего, видимо, не бывает, хотя в эксперименте они возможны, — скажем:

Признáтельностью переобременѣнный .

или

Рáдостнейшая из неаполитáнок

и т. п.

В альтернирующем трехсложнике ударение падает либо на третий, либо — изредка — на шестой слог после предыдущего:

Закрѳй их, любѳмая! Запорошѳт!
Вся стѳпь, как до грехопадѣнья:
Вся мѳром объята, вся — как парашѳт,
Вся — дѳбѳщащееся видѣнье!

(Пастернак).

Следующее теоретически возможное ударение должно, очевидно, быть на 9-м слоге после предыдущего. В эксперименте:

Сѳгрывающиеся музыкáнты
Из полковой музыкантской команды.

⁴⁹ Нумерацию форм («фигур», «вариаций») даю по Тарановскому.

⁵⁰ К. Тарановски. Руски дводелни ритмови, стр. 90.

⁵¹ А. Тарковский. Земле — земное. Вторая книга стихов. М., 1966. стр. 40, 158, 166.

Но таких стихов не бывает.

Итак, для альтернирующего стиха порядковый номер ударения выражается либо тем же числом, что и для полноударного стиха того же размера, либо числом, кратным ему. Русский классический стих основан на принципе кратности ударных слогов.

Эта кратность ясна сама собой, когда каждое ударение приходится на кратном месте, то есть в полноударном стихе. Наличие пеона показывает что ухо слушателя легко различает кратность даже четвертого (в пентоне и пятого) ударного слога. В альтернирующем стихе, как правило, знающее мало исключений, ударение падает либо на второй, либо на четвертый слог после предыдущего. Ощущение кратности четырех двух (то есть ощущение четности) достаточно доступно нормальному ритмическому слуху. Кратность же шести, двум или трем воспринимается, видимо, труднее и лишь на твердом фоне привычного ритма; поэтому и двусложник, и трехсложник с пятислженным междударным интервалом так редки; ударение же на восьмом слоге после предыдущего, как мы видели, принадлежит уже только нашему времени и является редчайшим «изыском».

«Ритмическое ожидание» слушателя не является, как показано выше, ожиданием ударения на каждом сильном слоге; оно является ожиданием обязательного ударения в клаузуле и возможного ударения на сильных слогах — как правило, вторых или четвертых после предыдущего или перед заключительным. Если же надо все-таки прояснить, где чет, где нечет (или где ударения, кратные трем), — тут можно прибегнуть к искусственному методу скандовки, состоящему в том, что сильные места вывешивают, делая ударения на всех слогах, стоящих на четных (или кратных трем) местах по отношению к наличным ударениям.

Естественно возникает вопрос о слогах, предшествующих первому ударению в стихе. В полноударном стихе их число постоянно: ямб и амфибрахий имеют односложную анакрузу, анапест — двусложную; хорей и дактиль анакрузы не имеют. Но Томашевский, говоря об анакрузе, вводит и понятие «вольнударной анакрузы» — двусложной в хорее, трехсложной в дактиле, поскольку в этих размерах первое метрическое ударение нередко пропускается⁵². Если мы будем понимать анакрузу в расширенном смысле, как совокупность слогов, предшествующих первому фактическому ударению, — основным нашим выводом будет, что в ямбе анакруза так же выражается нечетным числом слогов, как и междударные интервалы, в то время как в хорее это числа противоположных рядов: анакруза четносложная, междударные интервалы (как в любом двусложнике) нечетносложные.

Поставим теперь вопрос более общего характера: каково соотношение двух ритмических видов русского классического стиха — полноударного и альтернирующего? Являются ли они двумя замкнутыми, ограниченными друг от друга ритмическими системами или это разновидности единой системы? Томашевский и другие упомянутые авторы склоняются, как мы видели, к первому решению. Но такое решение вопроса было, мне думается, обусловлено тем, что эти исследователи сравнивали альтернирующий двусложник с полноударным трехсложником. Расширив постановку проблемы и получив возможность сравнивать полноударные и альтернирующие ритмы в одинаковых стихотворных размерах, мы приходим к более «умеренному» выводу.

Альтернирующий двусложник — основной вид альтернирующего стиха — имеет, как правило, порядковые номера ударений 2 и 4. Полноударный четырехсложник имеет номер ударения 4, а полноударный двусложник — номер 2. Таким образом, цифровые показатели альтернирующего двусложника пересекаются с показателями пеона и полноударного двусложника. Поэтому альтернирующий двусложник может приближаться то к пеону, то к полноударному двусложнику — то в большей, то в меньшей мере, может

⁵² Б. В. Томашевский. Русское стихосложение, стр. 47.

НЕЯЗЫКОВЫЕ КОММУНИКАТИВНЫЕ СИСТЕМЫ

О ГРАММАТИКЕ НЕЯЗЫКОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ

Т. М. Николаева

Очевидная строгость и логичность метода описания, предлагаемая структурной лингвистикой для описания естественных языков, уже давно оказалась крайне привлекательной для исследований более широких — унифицированного изучения всех средств человеческой коммуникации. Средства эти крайне разнообразны и специфичны как по средствам выражения, так и по составу, типу и функционированию знаков — современная семиотика по существу нуждается только в своде знаний, в компендиуме нового типа. Наиболее удобным из достижений собственно лингвистических явилось выделение уровней, внутри которых единицы высшего уровня складываются из единиц низшего уровня, а для каждого уровня как такового — выделение инвариантных единиц, манифестирующихся в непосредственном общении — в виде некоторых аллоединиц, выбор которых определяется их окружением — дистрибуцией. Стройная система инвариантов, аллоединиц и уровней оказалась универсальной и пригодной для более широких обобщений. Именно на этом построена классическая книга К. Пайка¹ Пафос этой книги — не в определении специфики языка «в отношении к общей теории структуры человеческого поведения», — напротив, автор ставит естественный язык в один ряд с другими коммуникативными системами и показывает сходство этих структур. Таким образом, вводится общая идея различения эмического и этического в системе коммуникации, идея различения аллоединиц, манифестирующих единицы эмического уровня, а также идея различения трех аспектов (modes) коммуникативных единиц — субстанционального, манифестационного и дистрибутивного. Таким образом, языки, совпадающие по типу дистрибуции, могут отличаться по субстанции и т. д.

Многочисленные описания разных систем и аспектов человеческой коммуникации, построенные на базе общей теории знаков, оказались успешными и сопоставимыми.² Однако во всех этих исследованиях делались ссылки на собственную языковую систему как наиболее изученную и изначальную (как объект исследования). Между тем именно теперь, может быть, было бы целесообразно поставить вопрос о специфике естественного языка как коммуникативной системы sui generis и в дальнейшем — искать различия в коммуникативных системах не только по их субстанции, но и по различию в системах. При этом не исключается заранее возможность общего противо-

¹ К. I. Pike, *Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior*, p. 1, Glendale, 1954.

² Из советских исследований такого рода см. Труды по знаковым системам II, Тарту, 1965, а ранее — Симпозиум по структурному изучению знаковых систем, М., 1962.

поставления языка, с одной стороны, и неязыковых коммуникативных систем, с другой.³

Каково может быть значение таких исследований? Прежде всего — необходимо знать, все ли выразительные возможности, существующие в естественном языке, возможны и допустимы для «языков» иного плана. Если ответ окажется отрицательным, то сама идея грамматики неязыковых коммуникаций окажется модифицированной, а непрменные поиски аналогий с естественным языком заранее излишними. Таким образом грамматика естественного языка не будет являться системой — эталоном, через которую описываются другие системы, а представит собой особый случай, крайний по сложности модифицированный вариант этой ещё не выведенной грамматики коммуникаций.

О специфичности грамматик неязыковых систем коммуникации писал ещё Э. Сепир: «По своей структуре они (т. е. средства человеческой коммуникации — *T. H.*) значительно менее сложны, чем собственно язык». ⁴ Позднее об этом свойстве писалось неоднократно,⁵ однако в самом общем виде.

Более конкретно вопрос о принципиальном различии системы естественного языка и других человеческих коммуникаций был поставлен Ч. Фёгелином⁶. Это различие Фёгелин видит прежде всего в соотношении грамматики и словаря. Если в естественном языке словарь есть «собственно, аппендикс грамматики, список основных исключений», то в языке знаков наблюдается обратное — грамматика как таковая является аппендиксом (т. е. неким необязательным добавлением) к словарю. Минимальным уровнем в знаковой системе Ч. Фёгелин считает морфемный.

Аналогия между языком и неязыковыми средствами коммуникации в грамматическом строе основаны, как представляется, на некотором, быть может, бессознательном упрощении понятия грамматики. Рассмотрение семиотических описаний показывает, что грамматика при разного рода семиотических типологиях фигурирует иерархически упрощенной в виде трех совокупностей:

- 1) совокупностей минимальных незначащих единиц (нечто вроде фонем, но, по существу, это не фонемы);
- 2) совокупности значащих единиц, строящихся из минимальных незначащих единиц — т. н. «морфем»;
- 3) совокупности правил сочетания и выбора единиц обеих уровней — нечто вроде дистрибуционного синтаксиса.

Разумеется, это трехаспектное представление грамматики выведено нами интуитивно, в явном виде оно не сформулировано, и потому в известной степени его существование бездоказательно.

Если опираться на такое, до предела обобщенное представление о грамматике естественного языка, то разница между языковыми и неязыковыми системами человеческой коммуникации не будет ощутимой. Именно таковы фонемы и морфемы, выделяемые в книге Пайка (см. выше).

Однако естественный язык представляет собой неизмеримо более сложное явление. Прежде всего это относится к двум его особенностям — наличию специальных реляционных единиц, не передающих единицы окружающей действительности, но лишь отношения одной значащей единицы к другой и,

³ Разумеется, системы, представляющие лишь перекодирование собственно языковых высказываний (азбука Морзе) в данном случае не учитываются. Речь будет идти об автономных по отношению к естественному языку средствах коммуникации.

⁴ E. Sapir, *Communication*. In: *Selected writings of E. Sapir*. Berkeley. Los Angeles, 1951.

⁵ См. E. Benveniste, *Die menschliche Sprache und die Mitteilung der Tiere*.

⁶ C. F. Voegelin, *Sign language analysis: one level of two?*, — *«International Journal of American linguistics»*, v. 1. 1958.

во-вторых, наличие параллельных способов выражения: 1) комбинацией значащих единиц и 2) комбинацией значащих единиц и реляционных.

Эти реляционные единицы прежде всего выражаются в морфологии: посредством их передаются категории числа, времени, падежа и т. д. Однако сами они, взятые изолированно, не имеют значения по своей самой сущности. Широкое употребление слова «морфема» в применении к единицам неязыковых коммуникативных систем привело к некоторому смещению основных понятий. А именно — представляется необходимым, (чтобы избежать опасности разночтения одних и тех же терминов), различать морфемку и морфологию и, соответственно, их исходные единицы. Так, можно считать морфему минимальной единицей языка⁷ (как это было принято в так называемой дескриптивной лингвистической традиции), тогда морфемка — есть совокупность этих значащих единиц графемы или фонемы — низший уровень, а высказывание — высший уровень точнее, последовательность морфем. В этом смысле естественный язык может не отличаться от неязыковых систем коммуникаций.

Однако, в другом понимании, морфема есть единица морфологии, выражающая определенные грамматические (морфологические) категории — в этом случае вся грамматическая система смещается: высказывание есть последовательность слов, а не морфем, словообразование выделяется как самостоятельная часть грамматики и т. д. Сомнительно, чтобы морфология, понимаемая в этом последнем смысле, была представлена в неязыковых системах коммуникации. Морфемы как единицы метаязыка являются абстракциями высшего порядка — путь многих языков есть путь грамматикализации первоначально лексических единиц. Характерно, что так называемые корневые морфемы, собственно и передающие элементы действительности, не представляют центрального интереса в сфере морфологии. Это неразличение морфемы как единицы морфемки (см. выше) и морфемы как единицы морфологии ведет уже к неясностям и при собственно лингвистическом описании. Так, считая морфему единицей морфологии, трудно принять существование так называемых интонационных морфем; не различая же морфемку и морфологию, с таким терминологизированием спорить трудно.

Таким образом, представляется, что грамматика неязыковых коммуникаций должна быть упрощенной — в частности, не различать морфологию и словообразование: т. е. не обладать особыми словоизменительными и деривационными морфемами.

Иначе говоря, анализируя язык и грамматику несобственно лингвистической системы коммуникации, возможно исходить из презумпции, что этот «язык» не может быть флективным, точнее, что ему неизвестна фузия.

Не различаются в таких грамматиках и специальные классы слов указателей и актуализаторов типа предлогов, артиклей и т. д. Таким образом, если идти далее, в грамматике неязыковых коммуникаций не должны различаться грамматические классы слов, подобные частям речи в естественном языке. Возможное различие в знаках, напоминающее классификацию рода, будет аналогией классификации по частям речи лишь в том случае, когда части речи рассматриваются лишь как семантические классы. Однако при отсутствии собственно грамматических признаков оформленности слова как выразителя некоторой грамматической формы, необходимость в различении классов слов — частей речи — исчезают, и знаки «делать», «хороший» «стол» и т. д. становятся грамматически равными.

Итак, какой же представляется грамматика неязыковых коммуникаций, рассматриваемая а priori?

1. Существуют некоторые минимальные исходные незначащие элементы. «фигуры» (по Ельмслеву).

2. Существуют исходные значащие единицы, комбинации незначащих единиц. К этим значащим единицам, быть может, крайне осторожно нужно применять слово «морфемы». Слово «бехевиоремы» также не является при-

⁷ L. Bloomfield, Language, N—Y., 1933.

годным в данном случае, поскольку речь идет о системах коммуникации, т. е. об обусловленных знаках, а не об элементах человеческого поведения. Так, *закуривание сигареты* слагается из бежеовиорем, но не морфем (кроме случаев особых криптограмм).

3. Сочетание этих значащих единиц составляет высказывание, передающее отношение к действительности и отношение значащих единиц друг к другу.

4. Сочетание этих значащих единиц может обозначать единицу той же системы (но не высказывание). Таким образом различаются первичные, минимальные единицы и единицы составные.

В грамматике такого рода различаются два основных грамматических способа — слово (или морфо) сложение и словорасположение. Т. е. должны существовать способы различать «водопровод» и «воду проводят».

Однако, рассмотренные таким образом грамматики неязыковых коммуникаций могут эволюционировать во времени. Эволюция должна происходить в появлении все более обобщенных значений у ряда значащих единиц — т. е. должна иметь место грамматикализация. Эта грамматикализация может привести к появлению собственно грамматических классов — иероглифов в отличие от первичных пиктограмм. Полученный язык нового типа может приближаться к аналитическому языку, но не к флективному. Последнее объясняется принципиальной особенностью звучащей речи — сукцессивный поток минимальных незначащих единиц под воздействием факторов самой системы плана выражения оказывает влияние на перераспределение, разложение и комбинацию этих единиц — звуков, в результате чего создаются сложные сочетания значащих единиц (см. объяснение этих процессов в работах Бодуэна де Куртене — Крушевского).

Анализ типов жестовой коммуникации, в частности, показывает близость имеющихся отношений к предложенным гипотетически выше. Так, Кребер, описывая язык жестов индейцев Америки, приводит примеры грамматических конструкций:⁸ так, множественное число выражается добавлением «всё», время выражается лексически, отрицание выражается специальным знаком, третье лицо отсутствует, императив как категория отсутствует.

Интересно в данном случае, выражение абстрактных понятий. Так, «злой» выражается как сумма понятий «мозг» + «вращаться», «осень» — «—» — «—» — «—» — «дереву» + «лист» + «падать», «холостяк» — «—» — «—» — «—» — «—» — «человек» + «жениться» + «нет». «пушка» — «—» — «—» — «—» — «—» — «ружье» + «большой», «развод» — «—» — «—» — «—» — «—» — «—» — «—» — «—» — «—» — «—» — «женщина» + «выбрасывать» + «прочь», «отсутствовать» — «—/—» — «—» — «—» — «—» — «—» «сидеть» + «нет» и т. д.

Принципиально внутренняя форма сложного слова — абстрактного понятия не обусловлена. Так, одно и то же понятие в одной коммуникативной системе может быть сложным, производным, а в другой простым, производным. Например, понятие «массы» в языке монахов-траппистов складывалось из знака хлеба + знак вина + знак креста, а в жестовом языке монахов-бенедиктинцев просто выражалось знаком креста.⁹ Таким образом, при передаче собственно языкового высказывания средствами других человеческих коммуникативных систем происходит принципиальное перекордирование с переводом грамматики на содержательном уровне. Так, например, выглядит перевод английской фразы на языке жестов: While you were dancing there I was weeping here alone — «вне» + «Вы», + «танцевать» + «одна» + «я» + «здесь» + «плакать».¹⁰

⁸ A. L. Kroeber, IYAL., 1, 1958.

⁹ Critchley, The language of gesture; R. Paget, Sign language as a form to speech, 1935.

¹⁰ M. Critchley, The language of gesture.

В связи с этим уместно поставить вопрос — не является ли естественный язык специфическим, принципиально отличным по своей грамматике от любых средств человеческой коммуникации, по своей грамматике в свою очередь совпадающим: так, «язык науки» в принятом его понимании и в применении к любой абстрактной или конкретной науке также обладает лишь средствами сложения и расположения элементов. Именно по структуре выражения элементов отличается система родства, не располагающая иными средствами отношения элементов.¹¹

Различие в грамматике делает в свою очередь весьма сложным семиотическое определение высказываний, состоящих из смешанных кодов — собственно языкового и сопровождающего его или пересекающегося с ним кода другой коммуникации. А именно — это может быть речевое высказывание, комбинируемое с жестом — знаком,¹² письменное высказывание, комбинируемое с формулой, или сопровождающим рисунком, речевые команды, сопровождаемые флажками, знаками и т. д. Вероятно, в таком случае такое креолизованное высказывание, части которого суть представители знаковых систем с принципиальной грамматикой, будет приравнено не к языковой, но к неязыковой коммуникативной системе и иметь грамматику по типу, гипотетически выведенному выше.

¹¹ С. Levy-Strauss.

¹² О различении знаковой и незнаковой функций явлений, сопровождающих речь, см.: Т. М. Николаева, Б. А. Успенский, Языкознание и паралингвистика, в сб.: Лингвистические исследования по общей и славянской типологии, М., 1966.

ВНЕСИСТЕМНАЯ СЕМИОТИКА ЖЕСТА И ЗВУКА В АРАБСКИХ ДИАЛЕКТАХ МАГРИБА

1. ЖЕСТЫ

Ю. Н. Завадовский

Жест как коррелят речи

Из школы мы вынесли представление о знаках препинания как об остатках в речи различной временной протяженности. Но интересно, что в работе Ж. А. Акилины о структуре мальтийского языка (являющегося одним из арабских диалектов Магриба)¹ тексты разделены вертикальными чертами там, где можно было бы ожидать точку или запятую.

Автор объясняет, что в этих местах говорящий субъект подчеркивает свою речь *жестом*. Мы этого нигде не видели для других диалектов арабского языка, но полагаем, что таким обозначением можно было бы воспользоваться и для остальных диалектов Магриба. Речь в них неразрывно связана с жестом и сопровождается ими подобно тому, как пунктуация сопровождает письменный текст.

* *
*

Семитские народы в особенности развили значение жеста как коррелята речи, и жестикация у них, видимо, играет большую роль, чем у других народов.

Напротив, отсутствие жестов, сопровождающих речь, семитским народам кажется чем-то противоестественным.

«Есть народы, — пишет Л. Успенский, — особенно из числа южан, которые вообще не умеют разговаривать, не размахивая руками: в одном романе 20-х годов молодой египтянин или сириец Гоха, по прозвищу Дурак, впервые столкнувшись с европейцами, составил себе о них очень нелестное представление: его раздражало, что те, даже споря, совсем не производили никаких жестов; ему было тяжело, неудобно беседовать с ними, — эта неподвижность казалась ему противоестественной».²

Арабы, подобно другим семитским народам, часто пользовались и пользуются нефонологическими заменителями или усилителями фонологических сигналов, которые могут быть не только звуковыми, но и зрительными и тактильными. Это могут быть звуки, жесты или комбинации: звук + жест и реже всего одни жесты, хотя их обыкновенно называют «язык жестов».

Бедуины Аравии по поводу этих сигналов говорили, что такой-то «ведет разговор» с помощью руки, пальцев, палки, камней и т. п.

¹ J. A. Aquilina, *The structure of Maltese*, Valetta, 1959.

² Л. Успенский, *Слово о словах*, Л., 1962, стр. 88.

В арабской поэзии, когда кто-нибудь принимает на себя нерасторжимое обязательство говорится «он вложил свою руку в мою руку». Обратный жест, выражающий разрыв зависимости, сопровождался конкретным отвязыванием части одежды и обрасыванием ее в сторону. В му'аллаке Имрулкайса поэт говорит возлюбленной: «Отвяжи мое сердце от своего, как ненужную одежду» (строка 20) (перевод автора — рукопись).

Знаменитый арабский писатель и филолог IX в. ал-Джахиз, считая жесты одним из способов выражения мысли, указывал, что основатель ислама Мухаммад согласно традиции, передаваемой Сунной, прибегал к жестам во время своих речей. Но и сама мусульманская молитва, возникшая на арабосемитской почве, состоит из объединения слов и ритуальных жестов.

Значение жеста в древности часто связывалось с магией; считалось, что произнесение некоторых особенно важных или страшных слов, например, проклятия, клятвы и т. п., сопровождаемое определенным жестом действует убедительнее, подобно тому, как определенные жесты помогают гипнотизеру³. В этнографической литературе и в криминалистике известны даже случаи убийства на расстоянии при помощи психического воздействия жеста⁴.

Жест руки как коррелят речи сохранился у современных ораторов высокоцивилизованного общества; он часто сопровождает обывательскую речь для подчеркивания аффекта, для создания настроения убедительности.

В первобытном обществе рука играла вспомогательную роль, не только как коррелят речи, но и как коррелят самой мысли, например, при счете на пальцах. В примитивной кибернетике она была первой «счетной машиной».

Отсюда и ее двойное значение в древних иероглифических системах письма⁵.

Предметная семиотика и письмо

Помимо руки, такими же коррелятами речи и мысли служили всевозможные media — предметы, окружающие человека.

Камни, может быть даже раскрашенные, какие находили в пещерных стоянках древнего человека (Mas d'Azil), служили также «счетными машинами» как зерна разных плодов, раковины и т. п. Палки, применяемые в ритмическом фехтовании феллахов Египта (laeb an-nabbūt) или негров Туниса и, напоминающие бумеранг, дубинки бедуинов используются для выражения некоторых сигналов.

Конечно, отсюда вряд ли можно еще заключить, что письмо родилось непосредственно из «языка жестов», как то делают Ван Гиннекен, Чжан Чжен-Мин, Г Миллери и др.⁶

Связь жеста с письмом все же в какой-то степени реальна, но опосредована через предметы — media.

До ислама бедуины тоже пользовались палочками для выражения некоторых своих мыслей. Было ли это нечто среднее между языком и письмом? Буквы южноарабского письма рунического типа похожи на палочки, как на них похожи и знаки туарегов.

³ Б. Сидис, Психология внушения, СПб., 1902, стр. 62.

⁴ Й. Бьерре, Затерянный мир Калахари, М., 1963, стр. 64; Л. Леви Брюль, Первобытное мышление, М., 1930, стр. 183—184.

⁵ М. Korostovtzev, La main dans l'écriture et la langue de l'Égypte ancienne, — ВЕ, t. 28, 1947, стр. 1—10; М. А. Коростовцев, Введение в египетскую филологию, М., 1963, стр. 33.

⁶ В. А. Истрин, Развитие письма, М., 1961, стр. 44.

Трудность и неточность древнейших систем письма именно и состоит в том, что они прежде всего преследовали мнемонические цели и, конечно, отражают тот период, когда человек знал наизусть и помнил длинные тексты, а письмом пользовался для самоконтроля больше, чем для сообщения.

Можно полагать вообще, что письмо было открыто человеком не в целях непосредственной передачи сигналов, а в целях помочь своей собственной памяти⁷. На наш взгляд, письмо в своей древнейшей стадии следует рассматривать как заменителя *gawī*, т. е. того человека, профессиональная память которого использовалась поэтами Аравии как запас на случай своей собственной забывчивости. Ведь когда Колумб открывал Америку, он не думал о том, что делает новое открытие, а что лишь находит западную дорогу в Индию. И так было с большинством великих открытий.

Язык жестов

В терминологии Н. Я. Марра способ сообщения при помощи жестов назывался «кинетической речью», самостоятельное значение которой им чрезвычайно преувеличивалось⁸.

У бедуинов Палестины была, например, обнаружена система жестов, позволившая говорить о тайном языке жестов. Портер, который их изучал, заключает: «Signs they consider more impressive than words», т. е. знаки, которые они считают более выразительными, чем слова⁹.

Однако, как и у других кочевых народов, их тайный язык был просто беззвучной сигнализацией, которой пользовались во время охоты и войны, т. е. он представлял собой систему сигналов, построенную на основе языка, а не наоборот. Это было, следовательно, своего рода бессловесное аргю.

Все сигналы с помощью жеста или предметов обусловлены, как это остроумно показал американец Б. Л. Уорф, языковыми нормами и только в этом смысле они, конечно, связаны с языком¹⁰.

Язык должен всегда предшествовать или в крайнем случае сопутствовать сигналу, который ни в коем случае не может предшествовать языку, ибо теряет тогда свое основное свойство.

Произвольный характер жеста

Для социальной психологии «язык жестов» имеет особое значение, которое в последнее время подчеркнули работы упомянутого Бенджамена Л. Уорфа.

Часто приходится слышать, что «язык жестов» интернационален, что с его помощью можно объясниться в разных концах земного шара.

Есть, в самом деле, некоторые жесты, которые получили широкое распространение у разных народов.

Так, в своем старании подчеркнуть размеры описываемых предметов, жест неизменно преувеличивает или преуменьшает их до крайности¹¹. Но во многих важных частных случаях это совершенно не так.

⁷ И. Ю. Крачковский говорит относительно текста Корана: «Возможность чтения только при знании наизусть». Коран, русск. пер., Приложение, стр. 674.

⁸ Н. Я. Марр, Язык и письмо, Изв. ГАИМК, т. 6, вып. 6. Л., 1931, стр. 17.

⁹ I. Goldziher, Etudes islamologiques, trad. G. Bousquet, «Arabica» 1961, p. 269.

¹⁰ Новое в лингвистике I, М., 1960, стр. 135 и след.

¹¹ В. Г. Богораз приводит следующие примеры из быта палеоазиатских народов: «Толстый — указывается жестом широким и круглым — толстый, как бочка. Маленький — крошечный, как ноготь, с отмериванием на собственном ногте. Высокий — высокий, как сосна. Бородатый — борода до пояса. Лохматый — голова, как кудель и т. п.» (Эйнштейн и религия, М.—Пг., 1923, стр. 101).

Геродот, описывая древних египтян, заметил, что их жесты противоположны жестам греков. И. Гольдциэр пишет, что путешествуя по Востоку может убедиться вочую в том, что между жестом и его значением нет необходимой связи, ибо для того, чтобы сказать «да» или «нет», пользуются жестами противоположными тем, к которым привыкли на Западе. Французская писательница Симон де Бовуар наблюдала в Афинах, когда спрашивала у торговцев какой-нибудь товар, которого у них не было, как они делали жест головой, во Франции означающий «да»¹².

По одному древнему хадису, чтобы сказать просто «нет» арабы поднимают голову (турки при этом прищелкивают языком), а чтобы выразить абсолютное отрицание кусают ногу на большом пальце правой руки, и затем быстро выбрасывают руку вперед; так, по крайней мере поступают дамаскинцы и алжирские еврейки¹³.

Нам приходилось наблюдать, как для того, чтобы подозвать кого-нибудь, европейцы протягивают согнутый указательный палец к себе, держа его повернутым кверху. Магрибинцы в этом случае поступают наоборот: они держат пальцы согнутыми книзу и делают жест как если бы они что-то скребли.

Значение жеста, следовательно, не совпадает у всех народов и изучение жестикюляции у народа, язык которого исследуют, представляет интерес.

Можно полагать, что многие жесты, хотя и очень древние, подвергаются эволюции, переосмыслению, изменению. Так известно, что арабы в древности хлопали в ладоши, чтобы выразить испуг, а теперь таким способом подзывают слугу. Жест в данном случае, вероятно, не изменился, но смысл его подвергся эволюции: хозяин, оставшийся один, показывает этим слуге, что он встревожен, например, приходом гостя, которому надо открыть дверь или принести кофе и т. д.

Жест, следовательно, изменяется в зависимости от надобности, моды, обычаев, и может исчезнуть совсем, или быть заменен другим жестом и т. д., подобно тому, как изменяются и исчезают слова.

Разнообразие жестов у того же народа приводит нас к убеждению, что жесты могут иметь такие же диалектальные различия, как и слова обыкновенной речи.

Наконец, мы убеждены, что жесты, как и слова, могут служить объектом заимствования и переходить от одного народа к другому, как слова из одного говора, диалекта или языка в другой говор, диалект или язык.

На арабском Востоке «битье по рукам» выражало закрепление сделки, как политической (присяга новому эмиру), так и торговой. В Магрибе при встрече друзья бьют теперь часто друг друга по рукам. Барышники в до-революционной России вместе с обычаем магарыча (из арабск. *maḥāriḡ* «расходы»), вероятно, заимствовали этот жест с Востока. Вышеуказанный жест головой у афинских торговцев заимствован у турок и т. д.

Жест, таким образом, по своему произвольному характеру уподобляется лингвистическому знаку, в определении женевской школы (Ф. де Соссюр)¹³. Определив выше жест, как коррелят речи, здесь уместнее всего считать его взвзвукным продолжением фонем (и даже морфем), своего рода как мы бы сказали «ультразвук».¹⁴

¹² Ср. аналогичный жест у болгар.

¹³ См.: Weston La Barre, *Paralinguistics, Kinesics and Cultural Anthropology*, в кн.: *Approaches to Semiotics, Transactions of Indiana University Conference on Paralinguistics and Kinesic*, Mouton et Co, 1964.

¹⁴ Т. М. Николаева, Б. А. Успенский, *Языкознание и паралингвистика*, в сб.: *Лингвистические исследования по общей и славянской типологии*. М., 1966.

Мимика Магриба

В Магрибе роль мимики велика. Она, видимо, имеет два основных источника: один — бедуинский, связанный с традициями древней Аравии и исламом, другой — морской, связанный со средиземноморской лексической зоной.

Основные жесты делаются (а) головой, (б) одной рукой или (в) двумя руками, (г) указательным или средним пальцами. Они комбинируются с прирагиванием глаза, рта, виска, подбородка, бороды, груди и т. д.

Жесты выражают чувства, как, например, удивление, испуг, досаду, душевные состояния, такие как покорность, безразличие, неучастие, незаинтересованность, сожаление и т. д.

Они служат для бессловесного сообщения, приветствия, подзывания, призыва на помощь, предупреждения или предостережения, напоминания, угрозы, клятвы, магического заклинания, проклятия, оскорбления, отталкивания, обвинения, счета, указания меры и проч.

Бывшие магические жесты древнего Средиземноморья, которые первоначально применялись против «дурного глаза»¹⁵, сейчас все больше превращаются в оскорбительные жесты, подобные итальянской фиге. Они все выражают презрение, насмешку, вызов и, вероятно, не были известны в древней Аравии¹⁶.

«Лирический каталог» средиземноморских рук в жесте составляли поэты¹⁷, а ученые предлагали молодежи составить «корпус» североафриканской мимики¹⁸, однако ничего научно определенного в этом отношении пока для Магриба нет.

Вот перечень нескольких наиболее распространенных жестов:

а) жесты головой

1. Голова слегка отбрасывается назад. При этом щелканьем языка издается звук (t' t' t' t'). Выражает отрицание¹⁹.

б) жесты одной рукой

2. Рука кладется на рот. Сопровождается звуком (ро-ро-ро-ро). Выражает удивление. Специфически алжирский жест.

3. Правую руку крутят на высоте плеча. Сопровождается звуком (eh!). Выражает незаинтересованность.

4. Пальцы собраны, согнуты и повернуты книзу (подзывание).

5. Правая рука вытягивается, пальцы раскрываются. Магический жест, сопровождаемый словами (hamsa f — ein-эк) «пять тебе в глаз». Делается, когда боятся «сглаза».

6. Рука вытянута вперед, пальцы загибаются поочередно (счет)²⁰

7. Выбрасывание правой руки вперед, при этом дотрагиваясь до подбородка (глагол *dāggaṅ* или *dāppag*) составляет оскорбительный жест²¹.

¹⁵ См. мою ст.: Note sur l'origine magique de Dhou l'Faqaṅ., ETI, 1943

¹⁶ W. Marçais, Textes arabes de Takrouna, Paris, 1925, далее — Тагруна: 330.

¹⁷ Gabriel Audisio, Héliotrope, Geste méditerranéenne, Paris, 1928.

¹⁸ G. Hardy, Pour une étude de la mimique. — «Revue africaine», 79 (3 et 4 trim.), 1936, p. 147.

¹⁹ G. Hardy, Op. cit., p. 147.


²⁰ G. Hardy, Op. cit., p. 143—150.

²¹ G. Boris, Lexique du parler arabe de Marazig, Paris, 1958, далее — Маразиг: 176.

²² Маразиг: 633.

²³ Маразиг: 176.

²⁴ W. Marçais, Textes arabes de Tanger, Paris, 1911, далее — Танжер: 165.

8. Схватывание рукой своей бороды подчеркивает угрозу. Сопровождается междометием *h̄ha* ! Означает клятву отрезать бороду, если не будут слушать²²

9. При клятве «бородой пророка» хватаются за бороду, также при словах «если я лгу, пусть мне отрежут бороду с обеих сторон подбородка»²³.
в) жесты двумя руками

10. При чтении фāтихи поднимают обе руки с раскрытыми ладонями, обращенными к небу на высоту плеч. Этот жест воспроизводят, когда хотят выразить покорность судьбе²⁴

11. Обе руки вытянуты на высоту плеч, голова наклонена (безразличие, неучастие).

12. Одна рука, как бы оmyвает другую (безответственность. Жест Пилата?).

13. Обе руки приложены к груди (отталкивание обвинения: я? мне? — нет!)²⁵

14. Оскорбление рукой — *fāqūsa* (собственно: «огурец» в Тунисе, *tedrīe* в Алжире, *dūktī* в Аннабе, *ṭerwil* в Марокко; в Джиджелли глагол *tozz* также означает «сделать оскорбительный жест рукой кому-либо», жест этот сопровождается словами *tozz ealī-k* «на. получай!»²⁶

Оскорбительные жесты несколько видоизменяются в разных частях Магриба. В Тунисе: правая рука движется сверху вниз, имея три последних пальца сложенными, а большой и указательный пальцы соединены колечком. В Такруне: правая ладонь скользит сперва сверху вниз по концам опущенных пальцев левой руки и затем хлопает по левому предплечью, которое тогда резко поднимается вверх²⁷.

В Марокко: ладонью правой руки ударяют по верхней части левой закрытой руки. Жест первоначально оскорбительный, сопровождающий ругательства в женских ссорах²⁸



г) жесты пальцами

15. Движения вытянутого указательного пальца сопровождают сильные устные угрозы в Магрибе.

Указательный палец, до того как ислам присоединил его к «шахāде» (*ṣboe eš-šhāda* «палец символа веры»), в древней Аравии служил для мимики оскорбления и подтверждения проклятий. Он носил название *sabbāba* «палец оскорбления»²⁹.

16. Указательный палец прикладывается к виску и слегка поворачивается в разные стороны (сумасшествие).

17. Палец правой руки прикладывается к глазу (визуальное воспоминание)³⁰.

18. Указательным пальцем оттягивают нижнее веко, сопровождая жест междометием *h̄ha* ! Так выражают предостережение. Например: *h̄ha*  *iḏi bābā-k* «вот, придет твой отец .!»³¹

19. Указательным пальцем правой руки трут губы, потом делают жест переноса его на шею собеседника. При этом произносится формула: *tīḥ ol-eaḡra fi-grāḡa* m-əḵ «слюна десяти (компаньонов пророка, которым был

²⁵ G. Hardy, Op. cit., p. 143—150.

²⁶ Ph. Maḡçais, Textes arabes de Djidjelli, Paris, 1954, далее Джиджелли: 225.

²⁷ Такруна: 329.

²⁸ Танжер: 444.

²⁹ Такруна: 329.

³⁰ См. жесты 16—17.

³¹ Маразиг: 633.

обещан рай), да попадет в горло тебе». Так женщины и дети заклинаят собеседника сохранить тайну или быть верным обещанию³².

20. Средний палец служит в Магрибе для «оскорбления пальцем» *tāṣṣīe* — жест женщин и детей. Он состоит в повторном поднятии и опускании пальца над открытой ладонью, при согнутых остальных пальцах. Для Аравии он не описывался, но поскольку в Риме средний палец назывался *impudicus* мы относим этот жест к средиземноморской специфике³³.

II ЗВУКИ

Имитация звуков природы

Воспроизведение речевым аппаратом человека звуков окружающей природы не составляет настоящей имитации этих звуков, а лишь стремится передать совершенно условное представление о них.

Вот, что говорит об этом А. А. Леонтьев: «Большая часть имеющихся данных по междометиям касается не настоящих междометий, характеризующихся специфическим фонетическим обликом, а их языковых эквивалентов. В русском языке исследуется, скажем, не губно-губной звук, употребляемый для остановки лошадей, а его «перевод на язык фонем» — тпру, не протяжный носовой звук, разделенный смычкой небной занавески и обозначающий «понятно!», а его эквивалент «ага» и т. д., причем это нигде специально не оговаривается»³⁴. Эта условность подтверждается различными диалектальными формами для одного и того же звука.

Смех: *hā — hā — hā*³⁵

Лай собаки: *hābb — hābb*³⁶ (артикулируется с сильной эмфазой).

Падение капель дождя: *ṭa ṭa ṭa ṭa*³⁷

Треск ломающегося дерева: *katt, katt, katt*³⁸.

Жужжание пчел: *dégdég*³⁹

Хлопанье клюва аиста: *ṣāq ṣāq, ṣāq ṣāq*⁴⁰.

В некоторых случаях, как, например, в такрунской «факкусе» имитация звука производится с помощью хлопка одной руки о другую.

Человек, использующий эти звукоподражания, вряд ли воспроизводит древнейшие фонемы человеческого праязыка.

«Когда вы говорите *сгас, пан, тистас*, чувствуете ли вы себя снова современниками прачеловека, жившего 500 тысяч лет тому назад?» — спрашивает Марсель Коэн⁴¹. Маслитый ученый за этой фразой скрывает скептическую улыбку: он, видимо, сомневается в этом. Все, кто выставляет новую гипотезу, далее говорит М. Коэн, думают, что они нашли первопричину

³² Такруна: 279.

³³ Такруна: 328.

³⁴ А. А. Леонтьев, Возникновение и первоначальное развитие языка. М., 1963, стр. 122.

³⁵ E. Levy Provençal, Textes arabes de l'Overgha, Paris, 1922, далее Уэрга: 53.

³⁶ Джиджелли: 238.

³⁷ Танжер: 121.

³⁸ D. Cohen, Le dialecte arabe hassaniya de Mauritanie, Paris, 1963, далее Мавритания: 250.

³⁹ Танжер: 121.

⁴⁰ Танжер: 119; W. Marçais, Le dialecte arabe parlé a Tlemcen, Paris, 1902, далее — Тлемсен: 289. Аист в Тлемсене — *bū ṣāqṣāq*.

⁴¹ M. Cohen, Regards sur la langue française (Les pétards faisaient pan-pan de tous les côtés), «L'Humanité», 1964, 2—2.

зарождения языка. Теория bow-wow (подражание крикам животных), теории rouh-rouh (распространение криков-рефлексов), теория ding-dong (воспроизведение звуков природы в гармоническом соответствии с чувствами) и многие другие теории (Л. Нуарэ, Н. Марр, Э. Ренан ..) не имеют достаточно серьезных научных основ⁴²

Разговор с детьми, рабами, животными и духами

С некоторыми лицами, которых говорящий субъект не считает себе равными в смысле восприятия его сигнализации или неспособными понять его обычную речь, употребляются особые сигналы, в некоторых случаях составляющие целые сигнальные подсистемы.

С детьми в особенности развита особая совершенно подсистема «детских словечек», например:

mbûa «пить»⁴³
 pôga «сосать»⁴⁴
 bahh «нет!»⁴⁵

К больным, сумасшедшим и юродивым, к иностранцам и рабам, к домашним животным, наконец, к духам и к божеству, также обращаются «по-особому».

Мы увидим, что черные рабы выделяются в особую категорию и обращения к ним, возможно, заимствованы из эинджского субстрата⁴⁶.

«Словечки, с которыми обращаются к домашним животным», по терминологии Н. С. Трубецкого, образуют также своего рода подсистему⁴⁷

У бедуинов более всего развита особая гамма понуканий верблюда:

— поднять /zae'/⁴⁸


— заставить стать на колени: /yihhh!/⁴⁹ /ehh/⁵⁰

— остановить: производят т. наз. teneğrid⁵¹

— позвать: /ókš ókš ókš!/⁵²

Обращения к волу:

— позвать: pət ya!⁵³

— подогнать: hēo  èh

Понукание прочих животных:

лошадь: /uss!/⁵⁵, /arri!/⁵⁶, /tēt/⁵⁷

⁴² J. Perrot, *La linguistique*, Paris, 1963, p. 97—98.

⁴³ Ср. лат. bua.

⁴⁴ Н. Stumme, *Grammatik des Tunisischen Arabisch*, Leipzig, 1894, далее Тунис: 39.

⁴⁵ V. Loubignac, *Textes arabes des Zaëg*, Paris, 1952, далее Заэр: 357.

⁴⁶ См. выше.

⁴⁷ Н. С. Трубецкой, *Основы фонологии*, 255.

⁴⁸ Тунис: 151.

⁴⁹ Тунис: 151.

⁵⁰ E. Ranetta, *L'arabe parlato a Bengasi*, Roma, 1943, далее Бенгази: 11, 330.

⁵¹ Маразиг: 621. Описание см. стр. 17 (примеч. 72).

⁵² Маразиг: 543.

⁵³ Заэр: 362.

⁵⁴ Джиджелли: 85.

⁵⁵ Тунис: 151.

⁵⁶ Заэр: 429, (agre)! (Испания); (arri!) (Прованс); введено в Европу маврами: Э. Тэйлор, *Первобытная культура*, т. I, Пб., 1872, стр. 176, пр. 2 (Агре употребляется в испанском для лошади и осла).

⁵⁷ Бенгази: 11, 330.

осел: /erri/! /errri/! ⁵⁸, /arḡā/! ⁵⁹, /heḡrr/! ⁶⁰ /sárrya/! ⁶¹

Собрать овец в стадо: /dérḡrrri/ ⁶²

Подозвать назад сокола: /wiḡ/! wiḡ/!

пронзительный и протяжный крик сокольного ⁶³.

Чтобы прогнать домашнюю птицу: /išš/! ⁶⁴

Чтобы прогнать собаку: /širḡ/ ⁶⁵ /kés/ ⁶⁶ /Hābb-hābb/! ⁶⁷

(артикулируется с сильной эмфазой. Также, чтобы натравить собаку: «лай-лай, гав-гав, куси-куси!»)

Чтобы прогнать кошку: /kiss/! ⁶⁸ /bés/! ⁶⁹

Чтобы прогнать дурное предзнаменование, «нечистую силу»: /kés bés/!
восклицание женщин «долой от меня!», «сгинь!» ⁷⁰ Образовано из обоих предыдущих восклицаний как результат «математического сложения» для усиления эффективности.

Любопытно, что сочетание /ks/ у Маразиг служит для отгона *собаки*, а в Тунисе для отгона *кошки*. По-русски /ks-ks/ служит, наоборот, для подзывания кошки. Эти примеры лишней раз показывают насколько произведен отбор этих звуков.

Чтобы прогнать муху, которая вызывает беснование скота:

/tēqqûq/ ~ /tekkûk/, /teykûk/!

Ее называют по имени, которое совпадает с названием кукушки, т. к. она появляется в одно время с кукушкой ⁷¹ Это без сомнения табуирование настоящего имени этой мухи, по народным поверьям, близко стоящей к джинам ⁷²

Обращение матери к добрым духам, помогающим усыпить младенца:

/yâ baobā/

/yâ hārher/

/yâ bérber/ ⁷³

⁵⁸ Тунис: 151.

⁵⁹ Заэр: 429.

⁶⁰ Джиджелли: 63.

⁶¹ W. Marçais, Le dialecte arabe des Ulad Brahim de Saïda, Paris, 1908, далее Саида: 5.

⁶² Тунис: 151; Бенгази: 11, 330.

⁶³ F. Viré, Falconaria arabica, — «Arabica», 9 (1963), 2, 192.

⁶⁴ Тунис: 151.

⁶⁵ Тунис: 151.

⁶⁶ Маразиг: 530.

⁶⁷ Джиджелли: 238.

⁶⁸ Тунис: 151.

⁶⁹ Маразиг: 530.

⁷⁰ Маразиг: 530.

⁷¹ Джиджелли: 219.

⁷² Семитская демонология ставит в родственные отношения духов и животных. Превращение бесов в различных животных разработано, как художественный мотив, главным образом в восточной литературе. Из восточно-христианских патериков этот мотив перешел и в древнерусскую житийную литературу. См.: Ф. А. Рязановский, Демонология в древнерусской литературе, М., 1916, стр. 49.

⁷³ Тлемсен: 298.

Чужие звуки

Среди звуков, издаваемых ртом и сопровождающих жесты или служащих для разговора с детьми и животными, встречаются аномальные смысло-различительные элементы, которые Трубецкой называет «чужие звуки»⁷⁴.

К ним часто относятся губные аффрикаты: /brg/, /rg/, содержащие звук /р/ в качестве своей составной части, ср. br gur ru «вода» из разговора с детьми, рэ'гуа! поноукание быка из разговора с животными и т. п.

Аномальность этих звуков состоит в том, что они не принадлежат к фонологической системе магрибских диалектов.

Некоторые из них определенно заимствованы вместе с характерной лексикой из субстрата и тогда о них лучше, вероятно, говорить как о заимствованных фонемах, например, /ñ/, /t/, /d/, перешедшие из зинджских языков Западного Судана в диалект хассанийа.

Другие, например, шелкающие или втягивающие звуки, сопровождаемые жестами подходят больше под определение «чужих звуков» Н. С. Трубецким.

Таковы: звук /t' t' t' t' t'/ — издаваемый шелканьем языка в качестве сопровождения к жесту № 1 и т. наз. tenegrið для останавливания верблюда, который состоит из ряда вибрирующих звуков, напоминающих кваканье лягушки. Звуки эти образуются втягиванием воздуха, при вогнутом языке, кончик которого прижат к альвеолам⁷⁵

В ливийском диалекте утверждение /ɛpɛam/, /ih/ сопровождается звонким хлопком языка⁷⁶

Очень любопытно, что все эти звуки, фонологически несущественные для арабских диалектов Магриба и для арабского языка вообще, могут принадлежать к фонологической системе других языковых групп.

Шелкающие звуки и втягивание воздуха характерны, например, для фонетической системы койсанских языков Африки, однако вряд ли из этого следует делать заключение, что арабский язык унаследовал какой-то субстрат, принадлежащий именно к этой языковой группе. Втягивающие звуки в аналогичных условиях возникают в языках и других групп.⁷⁷

Знаменитый магрибский жест № 2 с аккомпанементом /ро-ро-ро-ро / не содержит в своей звуковой части ни одной фонемы, свойственной арабскому языку, хотя романские языки Средиземноморья хорошо знают и /р/ и /о/.

Некоторые звуки артикулируются с необычно сильной эмфазой (например, лай собаки /hâbb-hâbb/ «гав-гав»), хотя вероятно простой эмфазы было бы достаточно для фонологического противопоставления этих слов (напр., глаголу /hâbb/ «дуть», говоря о ветре).

Появление /ɔ/ в некоторых поноуканиях животных, например, /ɔâggu/ (Саида) в говоре, где /ɔ/ фонологически не релевантен, вероятно, можно рассматривать как «чужой звук».

Эти «чужие звуки» мы отличаем от ряда инородных звуков, заимствованных от субстрата вследствие неспособности местного населения к произношению отдельных фонем арабского языка. Последние должны рассматриваться в разделе фонологии, поскольку они являются аллофонами арабских фонем и не представляют собой «чужие звуки» в указанном нами смысле.

⁷⁴ Трубецкой, Цит. соч., 254.

⁷⁵ Маразиг: 622.

⁷⁶ Бенгази: 11, 303.

⁷⁷ « Душа человека, по представлениям якутских шаманов, постоянно меняет свой образ Дух болезни, преимущественно в женском образе, приходит к больному человеку. Женщина становится близко вплотную, протягивает правую ладонь и делает губами втягивающий звук: «п рр!» (разрядка наша, Ю. З.). Душа человека падает в ладонь, женщина с хохотом проглатывает ее и убегает прочь». (В. Г. Богораз — Тан, Эйнштейн и религия, М.—Птг., 1923, стр. 42).

О НЕКОТОРЫХ ЗНАКОВЫХ СИСТЕМАХ В АРХЕОЛОГИИ

В. Б. Ковалевская

При исследовании археологического материала нам часто приходится иметь дело с различными знаковыми системами, которые следует описывать строго определенными понятиями в терминах теории множеств и исследовать методами математической статистики и теории информации. Эти системы могут быть более или менее сложными.

Знаковый характер имеет орнаментация расписной керамики эпохи энеолита и татуировка людей, памятники древнего изобразительного искусства и прическа или определенного вида головные уборы. Каждая из этих семиотических систем заслуживает специального исследования, я же в данной статье ограничусь разбором одной из наиболее простых систем — системой прорезной орнаментации на поясных наборах дружинников Евразии VI—VII вв. Но прежде чем приступить к этому, я предложу вниманию читателей краткий экскурс в историю переселения народов: эпоху массовых передвижений, непрерывно перекраивавших карту Евразии IV—IX вв.

В период, когда многочисленные разноязычные племена (тюркоязычные — болгары, хазары и авары, ираноязычные — сармато-аланы, угроязычные — венгры, а также славяне, адыги и т. д.) объединялись в кратковременные военные союзы на стороне одной из крупных держав того времени (Византия, Иран, Китай) или проводили походы на свой страх и риск, появлялась объективная необходимость в каком-то внеязыковом средстве общения и опознавания друг друга.

По историческим источникам и этнографическим параллелям мы знаем, что такую опознавательную роль при военных действиях играли военные штандарты и знамена, особенности одежды, характер построения военных подразделений, иногда определенного вида головные уборы.

Но, к сожалению, все эти материалы не сохранены для нас землей, и поиски следует обратить к материалам, которыми мы располагаем и за которыми стоит массовое.

Для воссоздания костюма и облика древнего всадника на первое место выходит пояс, — паспорт для дружинника раннего средневековья и свидетельство о его месте в дружинной иерархии, своеобразный эсперанто VI—IX вв. На поясных наборах VI—VII вв. больше, чем на других категориях вещей, проявлялась общая евразийская мода, сходные типы по форме и орнаментации мы находим от Монголии на востоке до Италии на западе, от Удмуртии и Прикамья на севере до Закавказья и северной Африки на юге. Поэтому рассмотрение этой группы вещей приводит к интересным результатам в том случае, если в нашем распоряжении находится материал, собранный по детализированной и единой программе с максимально широкой территории. Только тогда можно говорить об операционной строгости анализа и дать обоснованную классификацию и хронологическое определение

находок, выяснить время и место происхождения основных групп вещей, а также их дальнейшее проникновение на другие территории.

Ниже мы подробно рассмотрим орнаментацию пояса как пример знаковой системы, но предварительно остановимся на том, насколько осознанно воспринимали ее знаковый характер носившие эти пояса дружинники и создававшие их мастера. Пояс, как правило, изготавливался по заказу, одновременно и как законченное целое, что не мешало заменять терявшиеся в процессе использования отдельные его составные части новыми. По китайским источникам известно, что сложные кожаные пояса, украшенные металлическими бляхами, с которых свешивались кольца, были в быту у центральноазиатских гуннов, причем на знатность владельца (означающая сторона) указывало количество этих свешивавшихся колец (означающая сторона). И китайцы восприняли именно этот знаковый характер пояса, введя их у себя и строго следя за тем, чтобы количество поясных украшений отражало военную или административную иерархию.¹ На эту же роль жалованного пояса как символа власти и наивысшего воинского достоинства обращали внимание византийские, закавказские и персидские источники в эпоху раннего средневековья. Здесь означаемая сторона («высокое положение владельца») выражалась в примененном драгоценном металле (золотой пояс), высокой художественности и мастерстве изготовления, а также и в форме отдельных деталей (означающие стороны).²

Создавая наборный пояс с подвесными ремешками по заказу императора, шаха, хана или крупного военачальника, мастер мыслил его как сложную систему символов с вполне определенной смысловой нагрузкой, и нашей задачей является правильно прочесть и понять ее.

Смысл всей системы дружинного пояса для IV—VII вв. нам ясен — это знак положения его владельца в военно-административной иерархии. Темой же работы является система прорезной орнаментации этого пояса, по поводу которой нет никаких данных в письменных источниках того времени, и, следовательно, все сведения о ней можно получить только в результате ее возможно более глубокого и тщательного анализа. В специальной археологической литературе среди исследуемых нами ниже поясных наборов выясняются «масковые» пряжки и наконечники, украшенные схематическим изображением человеческого лица,³ а все остальные трактуются как «наборы с прорезями геометрической формы», когда и не ставится вопрос относительно смысловой нагрузки сочетаний. Да и нельзя его было ставить, пока материал не был собран воедино и нельзя было построить последовательный ряд изменений этой общей схемы. Вопрос заключается в том, какое количество деталей позволяет говорить о желании мастера изобразить человеческое лицо. Поскольку формирование поясных украшений этого типа происходило в Северном Причерноморье и наиболее ранние комплексы найдены на Черноморском побережье Северного Кавказа, мы привлечем к решению этого вопроса данные лингвистики. Так, в кабардинском языке слово «лицо» передается сочетанием слов «глаз + нос», а в адыгском — «голова + рот».* Поскольку сама форма накладок, наконечников и щитков пряжек является изображением головы (иногда даже в типичном для этих районов головном уборе), то, очевидно, для того, чтобы изобразить лицо, достаточно было нанести изображение двух или даже одного элемента, нанесение же всех 4 элементов следует считать примером избыточности. К. Штейнбух привел

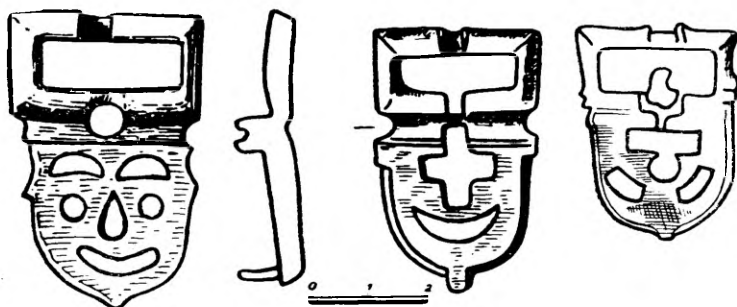
¹ G. Laszlo, *Études archéologiques sur l'histoire de la société des Avars*, AN XXXIV, Bud., 1955, стр. 181. С. И. Руденко, *Культура гуннов и ноинунлинские курганы*, М., 1962, стр. 44—45.

² Феофилакт Симокатта, *История*, М., 1957, стр. 139.

³ D. Csallany, *Памятники византийского искусства обработки металлов*, ч. I. *Studia Antiqua*, I. 1954.

⁴ Г. А. Климов, *Кавказские языки*, М., 1965, стр. 33.

сообщение «лицо» как пример легко опознаваемого даже при плохом изображении, поскольку за долгую человеческую историю «человеческий опознавательный аппарат особенно настроился на «лицо»». ⁵ Интересно, что на приведенном К. Штейнбухом рисунке 6 мы видим изображение, в своих деталях тождественное тем, которые мы рассмотрим ниже, так как и здесь был принят тот принцип, что и в древности — передача максимума сообщений минимальным количеством сигналов. Изображение мы должны рассматривать структурально, поскольку элементы его взаимосвязаны и их значение определяется положением внутри системы. Орнаментация различных деталей пояса составляет законченный текст — «набор знаков с повторениями в некотором алфавите с заданными по определенному правилу позиционными



отношениями». Поэтому нашей задачей является выделение простейших элементов и определение механизма порождения и правила сочетания элементов.

Проведя классификацию прорезов по форме, мы принимаем за единицу соотношения элемент — замкнутый прорез, — минимальную и продуктивную фигуру. Эти элементы, буквы, мы задаем открытым списком, алфавитом. Наш алфавит содержит 27 букв, четко отличающихся по форме друг от друга.

В строгом соответствии с абстрактной теорией алгоритмов мы можем построить однозначный алфавитный оператор, где входным алфавитом служат знаки прорезной орнаментации, а выходным может служить цифровой или буквенный алфавит (последний включает и общеупотребительные знаки вхождения, слитности, удвоения и т. д.), т. е. провести кодирование данной знаковой системы.

Словами в данном алфавите являются упорядоченные наборы букв на всех единицах исследования (композиция прорезных орнаментов на одном пояском украшении), где каждая буква принадлежит данному алфавиту и где всякое слово разлагается на буквы единственным образом.

Мы уже подчеркивали, что буквы в слове упорядочены и подчиняются строгим правилам порождения. Таким образом, мы наблюдаем ту же картину, что и в других семиотических системах, когда структура представляет множество с двумя отношениями — линейного порядка и управления. ⁶

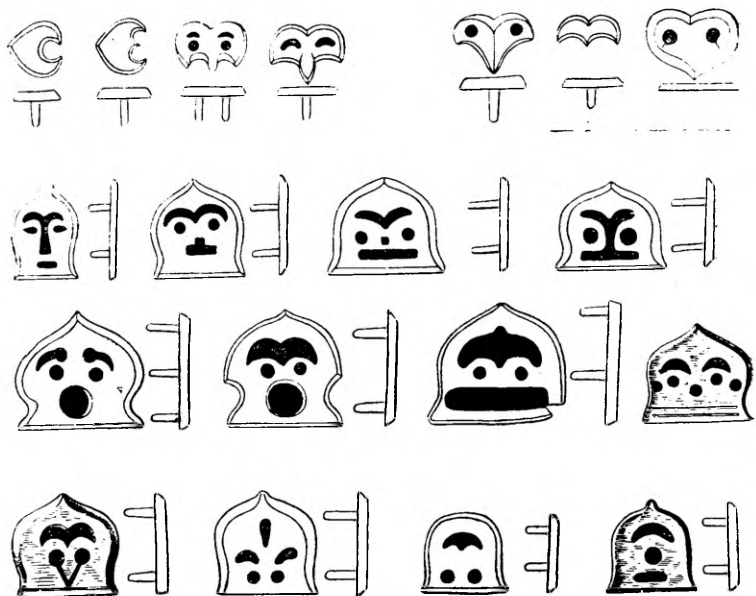
Рассматривая полное изображение лица, мы видим четыре позиции, необходимые участвующие в нем: брови, глаза, нос и рот.

Мы задаем область определения путем перечисления тех букв, которые могут находиться в данной позиции. Таким образом, мы получаем четыре

⁵ Карл Штейнбух, Автомат и человек. Кибернетические факты и гипотезы, М., 1967, стр. 44 и 49; В. М. Глушков, Введение в кибернетику.

⁶ Г. Э. Влэдуц, Е. К. Гусева, А. К. Жолковский, В. В. Иванов и др., Семиотика, Сб.: Кибернетику — на службу коммунизму, М., 1967, стр. 382.

класса эквивалентных элементов, или же разбиваем наше множество букв данного алфавита на четыре частично пересекающихся подмножества. Некоторые буквы являются пересечением всех четырех подмножеств (т. е. встречаются во всех позициях), другие являются пересечением двух подмножеств (например, крупный круглый прорез, буква 2, может находиться в третьей



и четвертой позиции, буква 26 — в первой и третьей, а буквы 8 и 22 — в первой и четвертой). Остальные 22 буквы встречены только в одной позиции: 6 из них принадлежат первому подмножеству, одна — второму. 11 букв — третьему и 4 буквы — четвертому подмножеству. Ниже, рассматривая вероятностные свойства букв данного алфавита, мы покажем, какую информацию можно извлечь из такого разбиения множества букв на четыре подмножества. Полной схемой будет четырехместная форма, или кортеж с четырьмя компонентами. Формы, как четырехместные, так и редуцированные (одно-, двух- и трехместные), мы называем всюду определенными, так как при любых значениях переменных, взятых из заданных областей значения, они имеют смысл. Если бы значения брались не из соответствующих подмножеств, а из всего множества букв алфавита, то смысл сохранялся бы не всегда. Мы получили бы изображения (которых, кстати, у нас немало и на самом деле), где в позиции бровей стоял бы знак, обозначающий рот, в позиции глаз — знак, обозначающий нос, вместо рта были бы знаки, обозначающие брови, и т. д.

Формы, имеющие одинаковое число мест, мы называем равносильными (это взаимно-однозначные по смысловой насыщенности кортежи).

Задачей нашего исследования (после уточнения исходных понятий) является определение с помощью математических методов порождающих правил, которые действуют в данной системе, и интерпретация их на языке археологического научного исследования. Причем для нашего конкретного

исследования, как и для изучения различных знаковых систем,⁷ особую важность приобретает исследование различных уровней в пределах одной знаковой системы. Поэтому мы будем строить последовательные модели и оценивать различными математическими приемами порождающие правила.

Рассмотрим модель первого уровня. Мы исходим из того, что знаем алфавит, то есть имеем двадцать семь различных знаков, которые могут встречаться цепочками по четыре знака в каждой. Никаких дополнительных данных в нашем распоряжении нет. То есть мы представляем себе ювелира VI—VII вв., который знает, какие прорезы (он знаком с алфавитом в 27 знаков) и в каком количестве (цепочка из четырех знаков) он должен сделать на деталях поясных украшений и, не вкладывая в это никакого смысла, выбирает каждый знак совершенно случайно (т. е. он имеет дело с равновероятными событиями). Если мы моделируем именно такое поведение мастера,⁸ то получаем следующую картину. В последовательности из 50 знаков, если мы разобьем ее на четырехместные формы, мы не найдем ни одной, равносильной полной схеме из 4 рисунка, т. е. ни в одном случае у мастера, благодаря слепой игре случая, не получилось изображения с полной смысловой нагрузкой. Только в одном случае появилась правильная последовательность (их мы берем в фигурные скобки) из трех знаков и в шести случаях — из двух знаков. Во всех же остальных случаях это будут новые оригинальные слова, лишенные смысла в нашем понимании этого слова.

(Zogd{l²a²y}{cau}{xq}{Au}F{za}nen{jp}aZFa{bp}l²dZat²nrrmqba²iosnezm²xqou²).

Построим модель второго уровня.⁹ Представим, что мастеру становится известным не только набор знаков, но и частота каждого из них. При рассмотрении модели первого уровня мы имеем дело с максимальной энтропией (H₀), которая для системы в 27 знаков при их равновероятности равна 4,75 двоичных единиц (bit). Для алфавита, длиной в 27 букв:

$$H_0 = \log_2 n(\text{bit}) \quad \log_2 27 = 4,75 \text{ bit.} \quad (1)$$

Для модели второго уровня мы можем вычислить эмпирическую энтропию H₁ по формуле:

$$H_1 = \sum p_i \log_2 p_i, \quad (2)$$

зная эмпирические вероятности всех букв алфавита. Для нашего материала энтропия: H₁ = 2,44 bit.

Важность вычисления этих двух величин заключается в том, что, имея их, мы сможем говорить о степени организованности и сложности данной системы и сравнивать системы между собой. Для этого вычисляется разность между максимальной энтропией (H₀) и реальной энтропией данной

⁷ В. В. Иванов, Роль семиотики в кибернетическом исследовании человека и коллектива, Сб.: Логическая структура научного знания, М., 1965, стр. 85.

⁸ Данный эксперимент отличает наибольшая простота. По таблице случайных чисел мы составляем непрерывный ряд из знаков нашего алфавита и анализируем его, сравнивая с имеющимися у нас эмпирическими материалами: l²b²l²u, na²d²i, na²d²f, na²d²F n²Fa², l²a²l²p, F²l²a²p, na²au, p²ba²u, l²a²l²a, na²ca, l²a²ca, l²a²ya, na²l²A; m²a²A, na²A, oa²F Z²d²f, Zaf, l²a²c, p²ba², na²i, ya²q, a²ca, F²l²p, n²af, a²l²a, a²ca, l²a²a; n²a², l²a², oa², nA, Za, A²a, l²b, a²a², a²c. a²j, l²a, a²u, ya²

⁹ Удобство такого плана рассмотрения материала для читателя заключается в том, что, вслед за постепенным усложнением поставленных нами задач, так же постепенно будут вводиться новые математические приемы. В результате эксперимента мы получаем: {a²a²i} {a²a²a} i {a²a²} a² {na²iA} a²Zn (a²a²ya) {a²a} j {a²u} a² {l²a²i} a²n {l²iq} a {lc} ja² {a²b} {ia} a²Z {l²ia} {a²a²iA} {l²ia} {a²a} i {na²} nFa {a²i} {a²iu} Aii {u²a²}.

знаковой системы (H_1), которая называется абсолютной избыточностью соответствующей системы (в нашем случае 2,31 бит) и отношение между абсолютной избыточностью к максимальной — относительная избыточность

$$R = \frac{H_0 - H_1}{H_0} \text{ или же } R = 1 - \frac{H_1}{H_0} \quad (3)$$

Избыточность нашей знаковой системы прорезной орнаментации на этом уровне составляет 0,49. Это значит, что внутри нашей знаковой системы существуют определенные связи и ограничения, которые определяют выбор мастером каждого последующего знака наполовину, и только на 50% этот выбор случаен. Интересно, что избыточность русской письменной речи тоже составляет около 50%; мы получили в наши руки инструмент, позволяющий сравнивать как различные знаковые системы археологии друг с другом, так и их самих с другими семиотическими структурами. Именно высокой избыточностью нашей системы объясняется то, что полная схема может редуцироваться при том, что сообщение продолжает оставаться осмысленным.

Задачей нашего исследования является проникнуть в те ограничения, которые (осознанно или неосознанно) действовали на работу мастера. Поэтому в модель третьего уровня мы вносим все те сведения о линейном порядке и управлении, которые мы получаем при анализе позиционного положения знаков. То есть мы предполагаем, что мастер знает о взаимном расположении позиций; может выделить все те знаки, которые употребляются в определенных позициях (рис. 4); знает частоты знаков в пределах каждой позиции.¹⁰

Но и в этой модели мы не снабдили мастера всеми теми данными, которые вызывали дополнительные ограничения. Речь идет о том, что, анализируя орнаментацию, мы можем заметить ряд дополнительных закономерностей. Так, за каким-то определенным знаком x в первой позиции никогда не следует знак y в третьей позиции (эти знаки находятся в отношении дополнительной дистрибуции) или за знаком z во второй позиции всегда следует только y в третьей позиции и т. д. Дело в том, что слово в данном алфавите нашей знаковой системы мы можем рассматривать как сложный марковский процесс, когда появление определенного знака в первой позиции меняет условную вероятность знаков, появляющихся во второй позиции. А появление этой пары в первой и второй позициях меняет условную вероятность знака, стоящего в третьей позиции. И, наконец, сочетание первых трех знаков может привести к появлению только одного определенного знака в четвертой позиции, т. е. изменяет его вероятность на достоверность.

Поэтому мы должны подсчитать условные информации первого, второго и третьего порядков, т. е. узнать, чему равна информация, содержащаяся в букве при условии, что известна одна, две или три предшествующих.

Мы пользуемся формулой:

$$H_2 = \sum P_{ij} \log_2 p(j).$$

Из всего имеющегося у нас материала мы выбираем всевозможные пары элементов (см. сноску 8) и, зная частоты каждой пары, по вышеприведенной

¹⁰ Мы можем для характеристики разнообразия распределения знаков в пределах каждой позиции подсчитать энтропию и избыточность и сравнить эти данные между собой. Так, максимальная избыточность получается для второй позиции, поскольку последняя выражена двумя буквами, при вероятности одной в 0,994, а другой — в 0,006. Первая позиция дает относительную избыточность (ниже мы называем ее просто — избыточность) в среднем 0,36 (при 0,23 для накладок и 0,28 для наконечников); третья позиция дает среднюю избыточность в 0,47 (при 0,15 для накладок и 0,38 для наконечников) и четвертая позиция дает избыточность в 0,45 (при 0,21 для накладок и 0,65 для наконечников).

формуле проводим подсчеты средней информации для двухбуквенных сочетаний:

$$H_2 = 2,20 \text{ bit} \quad R = 0,52.$$

Но, поскольку мы не учитываем трехбуквенных корреляций, средняя информация на букву опять оказывается завышенной. Мы составляем на основании всех имевшихся в нашем распоряжении материалов распределение различных трехбуквенных сочетаний. Уже одно то, что имеется всего 48 схем для 143 экземпляров, показывает, что количество ограничений, которые накладывались на выбор мастером каждого последующего знака, увеличивается. Подсчитываем по формуле:

$$H_3 \sum p_{i,j,k} \log_2 p_{i,j,k} = 1,58 \text{ bit}.$$

Избыточность составляет уже 0,67.

Поскольку наибольшая длина слов равна четырем, мы высчитали:

$$H_4 = 0,75 \text{ bit} \quad R = 1 - \frac{H}{H_0} = 0,84.$$

Очень интересно сопоставить полученную величину избыточности с теми ее значениями, какие имеются в других знаковых системах, в частности, в языке.

	H_0	H_1	H_2	H_3	H_4
R	4,75	2,44 0,49	2,20 0,52	1,58 0,67	0,75 0,84

Выше мы уже показали при анализе $R = 1 - \frac{H_1}{H_0}$ что эти величины поразительно близки для нашей знаковой системы прорезной орнаментации и русского языка. Это совпадение продолжает сохраняться и дальше. Правда, для русского языка избыточность высчитана на основании эмпирического материала только для двухбуквенных и трехбуквенных сочетаний,¹¹ а для сочетаний большего количества букв проводятся эксперименты акад. Д. Н. Колмогоровым, показавшие, что $H_3 = 1,36$ бит, что ведет примерно к 80% избыточности.¹² К близким результатам для английского языка привели эксперименты К. Шеннона, Бертона и Ликлайдера, а для немецкого — К. Кюпфмюллера.¹³ Эта близость избыточности как для различных языков, так и для нашей знаковой системы объясняется тем, что человеческое среднее восприятие имеет определенную норму и под нее подходят системы с такой высокой избыточностью. Это позволяет системе функционировать в неидеальных условиях (в нашем случае — разрешает мастеру производить редукцию полной схемы, изображая на деталях пояса не все элементы человеческого лица). Теория информации показывает, что набор слов (тот текст), который имеется в нашем распоряжении, можно закодировать более сжато, о чем свидетельствует отношение: $\frac{H_0}{H_4} = \frac{4,75}{0,75} \approx 6$. Так, русский текст, как показали исследования, может быть сжат в пять раз, а наша прорезная орнаментация — даже в шесть раз, но тогда любые номера искажали бы до неузнаваемости имеющееся сообщение. Избыточность в данной системе прорезной орнаментации служит тем же целям, что и в любой другой зна-

¹¹ А. М. Яглом, И. М. Яглом, там же, стр. 197.

¹² В. Н. Гростников, Теория информации и язык, в сб.: О некоторых вопросах современной математики и кибернетики, М., 1965, стр. 491.

¹³ А. М. Яглом, И. М. Яглом, там же, стр. 202.

ковой системе, «помогает устранять неясности»,¹⁴ т. е. позволяет на основании одних знаков угадывать, какими окажутся последующие.

Изучая развитие орнаментальных и изобразительных схем во времени, замечаем, что это выражается в минимализации избыточности, — явление, уже отмеченное исследователями первобытного искусства.¹⁵

Хочется отметить, что изложенное в данной статье является лишь самыми первыми шагами в применении теории информации к знаковым системам в археологии, так же, впрочем, как сам семиотический аспект исследования. Имеющиеся результаты позволяют ожидать очень многого от исследований в данном плане.

¹⁴ Е. Черри, М. Халле, Р. Якобсон, К вопросу о логическом описании языков в их фонологическом аспекте, в сб.: Новое в лингвистике, т. II, М., 1962, стр. 288.

¹⁵ Л. Б. Переверзев, Степень избыточности сообщения как показатель стилевых особенностей изобразительного искусства первобытной эпохи, Труды по знаковым системам, II, Уч. зап. ТГУ, вып. 181, Тарту, 1965, стр. 218—219. Остается только пожалеть, что автор не привел того цифрового материала, который определил высказываемые им точки зрения.

ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ СЕМИОТИЧЕСКОГО ОПИСАНИЯ

ГЛОССЕМАТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ ОППОЗИЦИЙ И ТЕОРИЯ РАЗЛИЧЕНИЯ В СЕМАНТИКЕ И ДЕСКРИПТИВНОЙ СЕМИОТИКЕ

Ю. К. Лекомцев

Несмотря на относительно интенсивное развитие лингвистики (как прикладной, так и чистой) за последнее десятилетие, глоссематика, по-видимому, является наиболее теоретически консеквентным, последовательно семиотическим и, самое главное, лингвистическим направлением в лингвистике. Хотя величественное здание остается недостроенным и кладка уже возведенных стен имеет перекосы и бреши, теоретическая лингвистика лингвистов (а не математиков, логиков или специалистов по машинному переводу) не сможет развиваться нормально без усвоения и критической переработки всего созданного глоссематикой (и дальнейшее растворение глоссематики при этом в теоретической лингвистике было бы большим успехом для лингвистики в целом).

В настоящей статье предполагается рассмотреть глоссематическую теорию лингвистических оппозиций и связанный с нею круг идей и поставить вопрос о переформулировании этой теории в терминах предлагаемой нами теории различения, использующей формальный аппарат теории частично упорядоченных множеств и булевых структур (что не исключает обращения к ряду других понятий алгебры и комбинаторной математики). В заключении освещаются проблемы описания противопоставлений в различных областях дескриптивной семиотики.

Представители глоссематики исходили в 30-е годы из принципиального положения о том, что естественные языки, их внутренняя структура и функционирование этой структуры определяются не логической системой любого типа, а некоторой сублогической системой.¹ Сублогический характер языка проявляется преимущественно в особом характере лингвистических оппозиций (в области грамматической и, отчасти, лексической семантики), а именно их партиципативности.²

¹ См.: L. Hjelmslev. La catégorie des cas. Acta Jutlandica, t. VIII, pt. 1, 1935.

² Термин «партиципативный» был заимствован у французского этнолога Л. Леви-Брюля, чья концепция первобытного мышления повлияла на формирование лингвистических идей глоссематиков (как влияли на лингвистику до этого идеи Э. Дюркгейма и после этого — М. Мосса). Однако влияние Леви-Брюля не было определяющим: перед лингвистикой впервые встала задача выявить специфику естественного языка, и идеи Леви-Брюля оказались созвучными мыслям лингвистов. Термин «партиципативность», или «сопричастность», имел у Леви-Брюля совершенно иной смысл, обозначая влияние на поведение представителей первобытной культуры системы общественного сознания, носящего алогический, мистический характер. См.: Л. Леви-Брюль, Сверхъестественное в первобытном мышлении, М., 1937, стр. 56 и др.

Согласно традиционной логике, существуют следующие два типа противопоставлений: 1) контрарные противопоставления, в которых противопоставляются полярные термины, например: «белый» / «черный» или (нем.) *kalt* / *warm* («холодный» / «теплый»); контрарное противопоставление может быть выражено формулой — a/b ; 2) контрадикторные противопоставления, где определенный термин противопоставляется одновременно полярному и нейтральному к нему терминам, например: «белый» / «не-белый», т. е. «белый» / «черный + цветной» или (нем.) *kalt* / *nicht kalt*, т. е. «warm / lau + heiß» («теплый / тепловатый + горячий»). Формулой контрадикторного противопоставления будет: $a/b + c$.

Партиципативность лингвистических оппозиций состоит в том, что сам термин a входит в состав противопоставленного ему члена оппозиции, т. е. $a/a + ne-a$. Приведем лингвистический пример: пусть имеются два лингвистических

знака $\frac{x}{a}$ и $\frac{y}{a + ne-a}$ где x и y — единицы плана выражения, а a и $ne-a$ — единицы плана содержания; пусть x = «гулял», а y = «гуляю», тогда a будет включать в себя, помимо лексического значения (гулять), значение прошедшего времени, например, в предложении «Вчера я гулял по парку», а содержание $a + ne-a$ будет включать, аналогично, как значение настоящего времени /*ne-a*/: «Сейчас я гуляю по парку», так и значение прошедшего времени (a): «Гуляю я вчера по парку» (*praesens historicum*). Предполагается, что вышеуказанная черта является типичной или, по крайней мере, специфичной для естественных языков.

Партиципативные оппозиции разделяются в глоссематике на 1) простые партиципативные: $a/a + b + c$, где b полярный, а c — нейтральный по отношению к a термин; 2) контрарно-партиципативные: $a + b + c / a + b + c$ (выделенные a и b являясь основными терминами в обеих членах оппозиции, соответственно); 3) контрадикторно-партиципативные: $a + b + c / a + b + c$ (выделены основные компоненты в членах оппозиции).

По свидетельству самих глоссематиков³, на создание концепции партиципативных оппозиций большое влияние, уже в чисто лингвистическом плане, оказали идеи Р. Якобсона. В 1932 г. Р. Якобсон дал следующую характеристику противопоставлений в языке: «Когда исследователь рассматривает две взаимно противоположные категории, он часто исходит из предпосылки, что обе категории равноправны и каждая обладает своим собственным значением: категория I, обладающая (значением) A, и категория II, обладающая B. Или, по крайней мере: I обладает A, II есть отсутствие, отрицание A. В действительности, общие значения коррелирующих категорий распределяются иначе: если категория I сообщает о наличии A, то категория II не сообщает о наличии A, т. е. она не говорит о том, присутствует A или нет. Общее значение категории II по сравнению с категорией I ограничивается недостатком «сигнализации A». Если в некотором определенном контексте категория II сообщает об отсутствии A, то это лишь одно из применений этой категории: значение обуславливается здесь ситуацией...»⁴ В этом высказывании уже заложены ростки идей «партиципативности», «распространения» (*extension*) и «маркированности». К проблеме детерминирования значения контекстом, затронутой в этом высказывании, мы возвратимся ниже. Итак, наиболее важными для развития глоссематических концепций были следующие положения Р. Якобсона:

1. Лингвистическая оппозиция является двучленной.
2. Обычно один из членов оппозиции имеет определенное значение A, т. е. интенсивное распространение, в терминах глоссематики, в то время, как

³ См. Knud Togeby, *Structure immanente de la langue française*, Copenhagen, 1951, стр. 149.

⁴ R. Jakobson, *Zur Struktur des russischen Verbums*, Charisteria V Mathesio, Praha, 1932, стр. 74.

другой член имеет диффузное значение A и не- A , т. е. экстенсивное пространство.

3. Обычно один член, а именно несущий определенное значение A , маркируется, т. е. получает специфичную характеристику в звучании.

Таков был один лингвистический исток глоссематической теории лингвистических оппозиций. Другим послужили концепции датского лингвиста Вигго Брёндаля, касающиеся идееобразования и семантических систем. Согласно Брёндалью, любое понятие A может выступать в 6 различных формах: 1) позитивной (A), 2) негативной ($\neg A$), 3) нейтральной [$O(A)$], 4) совместной, т. е. совмещающей позитивное и негативное значение $[\pm A]$, 5) совместной с превалированием позитивного $[\pm A]$, 6) совместной с преобладанием негативного $[\pm A]$.⁵

Различные формы одного понятия могут выступать совместно (например, в единицах одной парадигмы), образуя понятийные системы. Единственным ограничением, налагаемым на такие системы, является требование, чтобы $+A$ и $-A$ не выступали порознь.

При дальнейшей разработке теории оппозиций и семантических систем в глоссематике большое внимание было уделено понятию распространения или протяженности значения (Ельмслев, Тогёбу), которое выявилось еще в цитированной выше работе Р. Якобсона. По своему распространению семантический элемент может быть двух типов: интенсивный или экстенсивный. Если семантическому элементу C_1 в плане выражения соответствует один

элемент B_1 : $\frac{B_1}{C_1}$ то C_1 — интенсивен. Если семантическому элементу C_1 в плане выражения соответствует не только B_1 , но еще и B_2 , которому соответствует семантический элемент C_2 (как основной), то C_1 экстенсивен. Кнуд Тогёбу дает определение распространения для различных уровней языка на основе сочетаемости: интенсивный элемент обладает более ограниченной сочетаемостью с другими элементами, а экстенсивный — более широкой сочетаемостью. Понятие распространения применимо, разумеется, не только к семантическим, но и к любым лингвистическим противопоставлениям. Например, в грамматических оппозициях, по Тогёбу, французский *subjonctif*, принимающий 2 времени, интенсивен, а *indicatif*, принимающий 3 времени и 3 вида, экстенсивен. Подход к данному вопросу К. Тогёбу не предполагает эксплицитного разделения двух планов, и поэтому теоретическая связь концепции Тогёбу с вышеизложенной концепцией, вытекающей из взглядов Р. Якобсона и Л. Ельмслева, представляется не вполне ясной. Из взглядов Р. Якобсона и Л. Ельмслева следует, что интенсивный член является маркированным в противоположном языковом плане.

Теория (семантических) систем Л. Ельмслева строится на основе вышеизложенных принципов партиципативности, идееобразования и распространения. Типы оппозиций и систем имеют, по Ельмслеву, следующий вид. Пусть малая греческая буква обозначает интенсивный член оппозиции, а большая (заглавная) греческая буква — экстенсивный член. Пусть малые латинские буквы по-прежнему обозначают: a — позитивный термин, b — негативный относительно a термин, c — нейтральный относительно a и b термин. Пусть подчеркнутые компоненты члена оппозиции являются главными, наиболее существенными компонентами этого члена. Тогда возможны следующие виды лингвистических оппозиций: 1) простая оппозиция: $a = \underline{a} / A = a + b + c$; 2) контрарная оппозиция: $\beta = \underline{a} + b + c / B = a + \underline{b} + c$; 3) контрадикторная оппозиция: $\gamma = \underline{a} + b + c / \Gamma = a + b + \underline{c}$.

Совокупности оппозиций трех типов представляет собой простейшие семантические системы. Л. Ельмслев накладывает на возможные системы следующие ограничения:

⁵ Viggo Brøndal, *Essais de linguistique générale*, Copenhague, 1943, стр. 15—24.

1. Между α и А существует солидарность (т. е. эта пара выступает только вместе).

2. Между β и В существует солидарность.

3. Между β и В, с одной стороны, и γ или Г с другой, существует солидарность.

Наложение ограничений 1.—3. допускает существование 7 следующих систем:

- | | |
|------------------------------|---------------------------------------|
| 1/ α/A ; | 5/ $\alpha/A/\beta/B/\gamma$; |
| 2/ $\beta/B/\gamma$; | 6/ $\alpha/A/\beta/B/\Gamma$; |
| 3/ $\beta/B/\Gamma$; | 7/ $\alpha/A/\beta/B/\gamma/\Gamma$ 6 |
| 4/ $\beta/B/\gamma/\Gamma$; | |

Каждая из указанных семантических систем представляет собой семантическую зону. Путем комбинации различных семантических зон образуются сложные семантические системы. Приведем теперь ряд примеров на оппозиции и семантические системы по Ельмслеву.

Примером простого партиципативного противопоставления в глоссематических работах часто служит противопоставление: *femme/homme* (соответственно, русское «женщина»/«человек»), где *homme* «человек» должен содержать позитивный, негативный и нейтральный термины. Тот же тип оппозиции может быть представлен в области грамматических категорий следующими примерами. Удвоенная основа существительного обозначает в индонезийском языке множественное число этого существительного, в то время как ординарная основа может означать как единственное, так и множественное число, например: *orang orang* «люди»/ *orang* «человек, люди». К примеру, если в контексте выступает числительное, то употребляется ординарная основа: *lima orang* «пять человек». Аналогично, во вьетнамском языке сочетание существительного с морфемой *nhũng* (одним из показателей множественности) выражает категорию «определенной множественности», а основа с нулевым показателем — категорию «неопределенной множественности», которая, в зависимости от контекста, может обозначать и единственное число. Симметрично с *nhũng* посредством числительного *một* «один» (ср. немецкое *ein*, *eine* или французское *un*, *une*) может быть выражена и «определенная единственность». Например: *nhũng ngu'oi* «люди» / *ngu'oi* «человек, люди»/ *một con ngu'oi* «человек», где *con* — классификатор одушевленных предметов, обязательный в конструкциях с числительным. В последних двух примерах трудно выделить нейтральный термин категории числа, возможно ему соответствуют случаи употребления нулевой формы в абстрактном смысле. Пример на другие типы партиципативных оппозиций мы возьмем из анализа Л. Ельмслевым системы эскимосских падежей.⁷ Падежи эскимосского языка (очевидно, имеется в виду язык гренландских эскимосов) представляются следующей схемой:

	÷ α	A
+ β	G	Ab
B	E α	Al
γ	In	Prs
Г	N	L

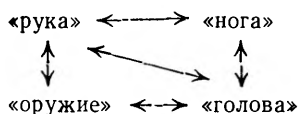
⁶ L. Hjelmslev, Note sur les oppositions supprimables, TCLP, Prague, 1939, стр. 1—9.

⁷ L. Hjelmslev, La catégorie. Acta Jutlandica, t. IX, pt. 3, стр. 74.

противопоставлением Р Prs/L, т. е. продольного и местного падежей, где оба члена нейтральны по контактности в двух различных смыслах: продольный падеж и «контактен» и «неконтактен» одновременно (т. к. оба случая возможны) и местный падеж никогда не связан с идеей контактности.

Здесь не место давать критику содержательной стороны глоссематической теории падежа, но заметим, что опора глоссематики на локалистическую концепцию падежа (которая подменяет панхроническую точку зрения диахронической) ведет, на наш взгляд, к большой неадекватности конкретных описаний: так, двойная функция относительного падежа как родительного и эргативного и такая важная функция творительного как выражение прямого дополнения, являющиеся стержневыми в функционировании эскимосских падежей, не только не нашли описания (это еще можно было бы объяснить плохой изученностью вопроса в 30-е годы), но, по-видимому, вообще не могут быть описаны в терминах семантических зон Ельмслева. Процедура семантического описания конкретных падежей довольно произвольна, хотя, с другой стороны, может быть сделана более строгой путем использования дополнительных критериев.

Дав краткое изложение глоссематической теории оппозиций и семантических систем, перейдем к нашим соображениям и критическим замечаниям относительно данной теории. Характерной чертой глоссематической концепции оппозиций является то, что, занимаясь семантическими «формами» одного понятия (идеобразованием), глоссематики почти не занимались принципами комбинирования различных понятий. Можно сказать, что глоссематике 30-х годов было свойственно игнорирование самого фундаментального семантического закона — закона связи между простыми и сложными понятиями (не важно, задана ли эта связь реляционно или в виде операции). Следовательно семантическая теория глоссематики была неполна: она не могла описывать структуру сложных понятий. Этот факт может объясняться рядом обстоятельств: во-первых, глоссематики занимались в основном грамматической, а не лексической семантикой, где число семантических единиц было сравнительно невелико, и, следовательно, не было большой необходимости в разработке принципов комбинирования понятий; во-вторых, разработке принципов комбинирования мешало слабое осознание дискретности семантических элементов, тем более, что эта дискретность является не столько объективным свойством этих элементов, сколько удобным способом их идеализации.¹⁰ Историю кристаллизации идеи дискретных элементов в семантике интересно сравнить с развитием идеи фонологической корреляции (опозиции) до понятия дискретного различительного признака фонемы. Возможно, что отсутствие принципов комбинирования понятий вело к переусложнению концепции идеобразования за счет введения гетерогенных принципов, например: введение понятия «главного» или «наиболее существенного» компонента в члене оппозиции. Кроме того, построение теории оппозиций на требовании обязательного наличия термина, полярного к некоторому исходному термину (ср. типы оппозиций по Ельмслеvu, каждый из которых содержит как позитивный, так и негативный термины в обоих членах), делает эту теорию неполной еще в одном смысле, поскольку огромное число понятий не имеет четко выраженного полярного к ним термина, ср. понятия «река», «облако», «дерево», «воробей» и т. д. Существуют понятия, имеющие несколько полярных или «почти полярных» понятий. Укажем для примера следующую группу понятий:



¹⁰ Следует заметить, что в более поздний период у Л. Ельмслева растет тенденция к дискретному пониманию плерематических единиц, или фигур плана содержания. См.: L. Hjelmslev, *Prolegomena to a theory of language*, Baltimore, 1953, стр. 63.

(двойные стрелки указывают на противопоставления позитивных и негативных членов), полярность которых проявляется в следующих высказываниях: «Поработай головой, а не руками», «Дурная голова ногам покою не дает», «Идти с голыми руками против танков», «Человек с пустой головой часто хватается за оружие» и т. п.

Можно сказать, что глоссематическая теория оппозиций в семантике ограничена группами семантических элементов, связанных с парой полярных терминов (понятий).

Что касается теории партиципативных оппозиций, то и здесь можно предъявить претензии теоретического характера. Плохо то, что «алгебра» партиципативных оппозиций как бы абсолютизирует некоторую неточность подхода к фактам, а именно сложный член вида: $a + b + c$ пишется для значений, которые обычно дифференцируются в речи за счет контекста. Намек на это обстоятельство содержался в приведенных выше словах Р. Якобсона. Нам представляется желательным изучение взаимодействия знака и контек-

ста и оперирование формулой знака: $\frac{B}{C} + K$, где B , C и K означают соответственно «выражение», «содержание» и «уточнение позиций контекстом». Партиципативные оппозиции кажутся нам упрощающим понятием, удобным при приближенном описании. Тем не менее мы не собираемся отрицать всякую научную ценность этого понятия.

Что касается понятия сублогики как фундаментального свойства языка и содержания этого понятия, то мы вернемся к нему ниже при обсуждении отношения логики, сублогики и языка.

Итак, мы констатируем три наиболее существенных черты глоссематической теории оппозиций: 1) партиципативный характер оппозиций, 2) характеристика членов по их распространению, 3) идеообразование или формообразование понятий. Последняя черта, восходящая, впрочем, еще к средневековой логике, представляется наиболее ценной для лингвистики и дескриптивной семиотики. Теперь мы переходим к вопросу о переформулировке глоссематической теории оппозиций в терминах теории различения.

Что такое теория различения? Теория различения представляется нам частью общей теории структуры языка, имеющей дело с логическими аспектами различения, отождествления, степени различения и измерения производных (в данном случае, лингвистических) объектов.¹¹ Теория различения состоит из двух зон: содержательной зоны и (зоны) формализма. Первая из них содержит полуинтуитивные представления и образы, связанные с различающимися объектами, содержательные математические описания таких объектов, подсчеты, основанные на комбинаторике и т. п. Вторая должна содержать аксиоматизированные математические языки, теоремы которых допускают содержательную интерпретацию в первой зоне. Здесь мы дадим сжатую характеристику основных идей содержательной зоны и упрощенное описание неформальных аналогов некоторых формальных языков. Мы чувствуем, что отпугиваем читателя детализированными оговорками такого рода, в то время как основные идеи предельно просты.

¹¹ Желающих познакомиться более детально с вопросами теории различения отсылаем к следующим нашим статьям: «К типологии различения грамматических классов», Народы Азии и Африки, № 4, 1963. «Об одном аспекте тождества, различия и степени различия языковых объектов», Тезисы докладов к симпозиуму по проблеме Методы Различения и Отождествления Единич Языка, Минск, 1964. «К соотношению системы различения и синтаксиса», сб. Семиотика и восточные языки, М., 1967. «Некоторые вопросы общей теории различения», сб. Проблемы структурной лингвистики 1967, М., 1968. Также Towards a Differentiation Theory for Linguistics (in press). Наиболее полное изложение теории различения и ее связь с другими разделами лингвистической теории излагается в нашей книге «Введение в формальный язык лингвистики» (в печати).

В содержательной зоне рассматриваются объекты, различающиеся по признакам, взятым из некоторого конечного списка. Задается конечное множество M элементов, которые называются дифференторами (т. е. различителями). Это понятие неопределяемое или, другими словами, элементарное. Конечное множество дифференторов называется элементом (в принципе мы могли бы и не ограничиваться конечными множествами дифференторов, но конечные множества лучше соответствуют нашим представлениям о языковых объектах и надежнее в обращении). Наконец, множество N элементов называется системой различения (СР). Множество также считается конечным (бесконечным оно могло бы быть в том случае, если любой элемент ее мог бы содержаться в СР в бесконечном числе экземпляров). В зависимости от того, какие ограничения накладываются на вхождения дифференторов в элемент, мы будем получать различные типы СР. Пока для нас важны два типа СР: примитивные СР и непримитивные СР. Под примитивной СР мы понимаем такое множество элементов, любой из элементов которого 1) содержит не более одного экземпляра каждого дифферентора и 2) не содержит никаких «мест» или позиционных различий для входящих в него дифференторов. Если эти условия не выполняются (хотя бы одно из них), СР называется непримитивной. Нам удобнее иметь дело с примитивными СР, и там, где это возможно, мы будем стараться рассматривать непримитивные СР как примитивные. Отображение непримитивной СР в примитивную называется примитивизацией. Приведем примеры на примитивные и непримитивные СР. Сначала из жизни: две группы курящих и оживленно жестикулирующих студентов могут рассматриваться как примитивная СР из двух элементов, где каждый студент является дифферентором, если только мы не захотим фиксировать положение студентов относительно друг друга (что, впрочем, нелегко!). Напротив, две очереди к двум кабинетам в поликлинике будет СР непримитивной, т. к. важно какой дифферентор за каким занимал. Теперь, пример из языка: множество фонем языка, где каждая фонема представляет собой «пучок релевантных черт», т. е. набор дифференциальных фонологических признаков, есть примитивная СР. Пусть имеется множество простых нераспространенных предложений (нечто вроде сказок Л. Толстого), каждое из которых рассматривается как последовательность словоформ. Здесь мы будем иметь дело с непримитивной СР особого рода: каждая словоформа, состоящая из букв или же из морфем, есть пример элемента непримитивной СР, не удовлетворяющей обоим требованиям примитивности: буквы могут входить в слово по несколько раз (например, буква е в слово «длинношее») и существенно расположение букв (или морфем) в слове, но все элементы СР сами оказываются упорядоченными. Текст — это непримитивная СР с дополнительным ограничением на расположение элементов в системе различения.¹² Точным примером на непримитивную СР была бы совокупность словоформ, которые могут быть записаны в любом порядке. Приведем также пример на примитивизацию: пусть на белом фоне имеется цветное изображение, состоящее из ряда пятен, которые, в свою очередь, состоят из цветных мазков. Пятна соответствуют элементам, мазки определенного цвета — дифференторам, а картина в целом непримитивной СР. Если обозначить каждый мазок отдельной буквой, не считаясь, например, с тем, что два ультрамариновых мазка окажутся обозначены различными буквами (про запас мы можем сохранить запись вида: $A = \Gamma = K = C = \text{«синий»}$ и т. д.), которые можно снабдить координатными индексами (как для клеток шахматной доски), и, если то же самое проделать с пятнами, то процесс примитивизации

¹² Т. о. синтаксис (пока рассматривались его простейшие формы, но в принципе речь идет о любых его формах) может рассматриваться как частный случай СР — назовем этот случай непримитивная СР с двойным порядковым ограничением.

будет выполнен. На листе бумаги мы будем иметь примитивный образ не-примитивной СР, структура которой совпала, кстати, со структурой текста, за исключением размерности.

В результате процесса примитивизации значительный запас информации нам пришлось спрятать в карман, но зато получили множество с «хорошей», «регулярной» (т. е. наверное, подчиняющейся более простым правилам) структурой.

Следует обратить внимание на тот факт, что вхождение дифференторов в элементы можно рассматривать не только как данное свыше состояние, но и как процесс, осуществляющийся через определенную операцию. Так например, элементы примитивной СР можно было бы получать из множеств дифференторов (в том числе и из одноэлементных множеств) на основе теоретико-множественной операции объединения ($A \cup B$), для которой, по определению, не важен порядок расположения дифференторов, не важен порядок выполнения операции и которая обладает тем свойством, что любое множество A , будучи объединено с самим собой, дает снова A (сравни наши ограничения на примитивные СР). Ограничения на вхождения дифференторов в элементы превращаются в таких случаях в ограничения, содержащиеся в определении операции. К теме об операциях мы вернемся чуть ниже.

Примитивная СР, представляющая собой множество всех подмножеств (в некотором оптимальном случае, о чем ниже) множества M , является богатейшим математическим объектом, на котором могут быть рассмотрены самые различные операции и отношения (операция есть частный случай отношения, а именно, т. н. функциональное отношение). В частности, система различения рассматривалась нами как множество с заданным в нем отношением различения.¹³

Здесь мы не будем повторять изложенного об отношениях различения, отослав интересующихся к вышеуказанной статье. Мы лишь внесем уточнение в определение понятия отношения различения, данного в упомянутой статье.

Бинарным отношением, заданным на СР, считается некоторое подмножество множества пар элементов СР, подчиняющееся некоторому списку ограничений. Отношением различия назовем бинарное отношение на СР со следующими свойствами: анти-рефлексивность (пары элементов вида a , a не входят в отношение), симметричность (если пара a , c входит в отношение, то и пара c , a также входит в него), не-транзитивность (в общем случае наличие в отношении пар a , c и c , e не влечет наличия пары a , e).

Отношение вхождения \in определим как бинарное отношение со свойствами: анти-рефлексивность, анти-симметричность и анти-транзитивность (или, правильнее говорить в данном случае о транзитивности с нулевой реализацией, что означает, что не существует двух пар вида: a , c и c , e). Кроме того отношение вхождения обладает тем свойством, что его левый терм есть дифферентор, а правый терм есть элемент СР. Это отношение иерархическое, межуровневое.

Назовем теперь зацепленным отношением отношение, ограничивающие правила которого могут быть разделены на две группы, одной из которых соответствует один вид отношения, а другой — другой. Кроме того должны быть дано правило комбинации термов обоих отношений.

О п р е д е л е н и е: отношением различия (ординарного различия) называется зацепленное отношение, состоящее из отношения различия и из отношения вхождения, связанных следующим образом: вхождение дифферентора a имеет место для одного из термов отношения различия и не имеет места для другого его терма.

¹³ См.: Ю. К. Лекомцев, Некоторые вопросы общей теории различия, см. сноску 11.

В определении речь шла о вхождении конкретного дифферентора, но также можно было бы определить отношение различения с переменным дифферентором.

Отношение различения с конкретным дифферентором анти-рефлексивно, симметрично и анти-транзитивно.

Отношение различения есть двухъярусное (иерархическое) отношение.

Формальная зона.

Содержательному понятию примитивной СР в формальной зоне соответствует понятие булевой структуры (или решетки) с оценками.¹⁴ Булевой структурой называется множество с двумя бинарными алгебраическими операциями — объединением и пересечением, одной унарной алгебраической операцией взятия дополнения и с двумя нульарными алгебраическими операциями — взятием 0 и 1. Операции булевой структуры (БС) определяются следующими аксиомами:

- БС I. Идемпотентность объединения

$$A \cup A = A$$
- БС II. Идемпотентность пересечения

$$A \cap A = A$$
- БС III. Коммутативность объединения

$$A \cup B = B \cup A$$
- БС IV. Коммутативность пересечения

$$A \cap B = B \cap A$$
- БС V. Ассоциативность объединения

$$(A \cup B) \cup C = A \cup (B \cup C).$$
- БС VI. Ассоциативность пересечения

$$(A \cap B) \cap C = A \cap (B \cap C).$$
- БС VII. \cup -поглощение

$$A \cup (B \cap A) = A.$$
- БС VIII. \cap -поглощение

$$A \cap (B \cup A) = A.$$
- БС IX. \cup -дистрибутивность

$$A \cup (B \cap C) = (A \cup B) \cap (A \cup C).$$
- БС X. \cap -дистрибутивность

$$(A \cap (B \cup C) = (A \cap B) \cup (A \cap C).$$
- БС XI. Нулевой элемент

$$A \cup 0 = A; \quad A \cap 0 = 0.$$
- БС XII. Единица

$$A \cup 1 = 1; \quad A \cap 1 = A.$$
- БС XIII. Взятые дополнения \bar{A} /

$$A \cup \bar{A} = 1; \quad A \cap \bar{A} = 0.$$

БС обладает только одним 0 и только одной 1.

Каждый элемент X БС обладает дополнением X БС.

Это следует из однозначности алгебраической операции (если явно не оговорена ее многозначность).

Приведем пример, демонстрирующий действие некоторых из аксиом: некий семиотик гуляет с тремя дамами недалеко от Кяарику по лугу, заросшему колокольчиками и ромашками. Семиотик дарит одной даме колоколь-

¹⁴ О понятии структуры, или решетки, в частности — булевой структуры, см.: А. Г. Курош, Лекции по общей алгебре, М., 1962; Н. Петрес, Einführung in die Verbandstheorie, Göttingen-Heidelberg, 1955; Г. Биркгоф, Теория структур, М., 1952.

чик (К), другой — ромашку (Р), третьей — колокольчик и ромашку (1), для себя он не срывает цветов (0). Множество (0, К, Р, 1) будет представлять собой БС, если договориться о некоторых деталях: во-первых, $K + P$ (т. е. 1) следует считать чем-то вроде названия класса (или ряда классов): сколько бы ромашек и колокольчиков ни добавила дама потом к своему букету, ее девизом по-прежнему будет К и Р, дама, получившая колокольчик, может собирать сколько угодно колокольчиков, но не может сорвать ни одной ромашки; семиотик не имеет права сорвать ни одного цветка (для себя). Теперь мы можем обозначить каждый из девизов отвлеченным символом, например: $A = K$; $B = P$; $V = K, P$ и $\Gamma = 0$, и проверить справедливость аксиом БС. Допускается, что колокольчик и ромашка не имеют общих признаков — их пересечение пусто. Проверка предоставляется читателю. Заметим, что на абстрактном уровне все вышеприведенные равенства (аксиомы БС I—III) могут быть доказаны (при теоретико-множественном понимании операций) по следующей схеме: предполагается, что некоторый элемент x входит в одну часть равенства и доказывается (на основе понятий объединения и пересечения множеств), что x неизбежно входит и во вторую (в другую) часть того же равенства. Затем все делается в обратном порядке: предполагается, что x входит в другую часть равенства, и доказывается, что x неизбежно входит и в первую часть. Равенство будет этим доказано (множество Y есть подмножество множества X , если любой элемент из Y принадлежит также и X , и множества X и Y равны, если каждое из них является подмножеством другого).

Теперь о структурах с оценками.¹⁵ Структуры с положительными оценкой называются метрическими. Мы зададим оценки особым образом: поставим в соответствии каждому атому структуры (т. е. элементам, попарное пересечение которых пусто) абстрактный символ в виде малой греческой буквы, а любому объединению атомов — совокупность их символов и т. д. Тогда расстоянием между двумя элементами БС будем считать число абстрактных символов, входящих в симметричную разность их оценок (совокупностей символов). Например, пусть A, B, C атомы БС с соответственными оценками α, β и γ . Пусть $A' = A \cup B$ и $B' = B \cup C$. Тогда расстояние от A' до B' равно 2 (т. е. $\alpha\beta/\beta \cup \beta\gamma/\beta$).

Неполнота примитивной СР описывается путем отображения БС на множество из двух элементов (1, 0). Дальнейшие детали формализма в данной работе значения не имеют.

Оценки в нашем понимании следует интерпретировать как дифференторы примитивной СР. Оценки, представленные одним символом, образуют базис пространства оценок.

Как выразить в терминах теории различения три вышеназванных особенности глоссематической теории оппозиций?

Первая особенность: партиципативный характер оппозиций распадается на два случая — простая партиципативная оппозиция, с одной стороны, и контрарная и контрадикторная партиципативные оппозиции, в которых выделяются «главные» компоненты членов, с другой. Простая партиципативная оппозиция, члены которой содержат компоненты a, b, c , рассматривается как пара элементов примитивной СР, содержащих a и a, b, c , соответственно. Лингвистические примеры простых партиципативных оппозиций приводились выше: ничего не стоит представить их члены как наборы дифференторов. Приведем пример из другой области: пусть имеется картина, которая рассматривается как набор цветочных пятен безотносительно к их расположению (т. е. непримитивная СР примитивизируется нами). Картина содержит элементы: «рыбу», «море» и «шар», которые состоят из дифференторов K — красный цвет, Z — зеленый цвет, B — белый цвет. При этом «рыба» = K , «море» = $Z + K$ и «шар» = B . Тогда «рыба» — центральное пятно картины — находится в партиципативной оппозиции к остальной части картины: $K/Z + K + B$.

¹⁵ См.: Биркгоф, Теория структур, стр. 115.

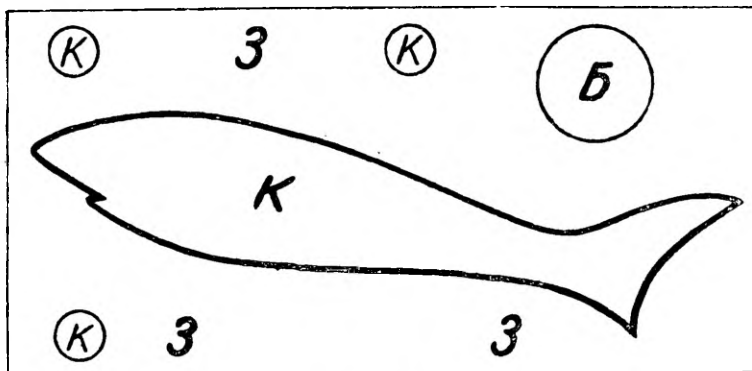


Рис. 1.

Что касается оппозиций, содержащих «главные» компоненты в составе членов оппозиции, то теория различия в том виде, в каком она формулировалась нами, подобных явлений не предусматривает. Если понимать «главность» некоторого признака в элементе как наибольшее распространение в элементе по сравнению с другими признаками, то имел бы место переход к непримитивным СР. Нетрудно видоизменить наш пример для представления контрарной партициптивной оппозиции: пусть «рыба» содержит, кроме основного красного цвета, еще зеленые и белые вкрапления. Тогда противопоставление «рыба» / фон будет представлено формулой: $\underline{К} + З + Б / К + З + Б$.

Если бы мы захотели записать эту ситуацию как примитивную СР, нам пришлось бы изобразить большое и маленькое пятно одного цвета в виде различных дифферентов. Итак: K_1 — большое красное пятно, K_2 — маленькое красное пятно, Z_1 — большое зеленое пятно, Z_2 — маленькое зеленое пятно, B — белое пятно. Элементами СР являются: «рыба» = $K_1 Z_2 B$. «море» = $K_2 Z_1$, «шар» = B .

Примером контрадикторного партициптивного противопоставления может служить следующая картина:

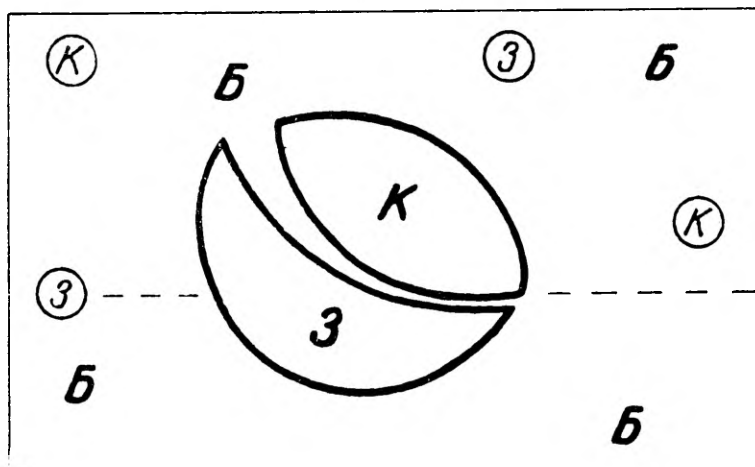
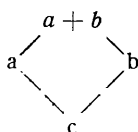


Рис. 2.

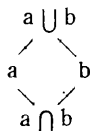
Членами оппозиции в картине являются «половинка арбуза» и «фон», терминами — К — красный цвет, З — зеленый цвет и Б — белый цвет. «Арбуз» — зеленый, красный внутри с белым ободком на срезе, «фон» — белый с маленькими красными и зелеными мазочками. Формулой противопоставления «арбуза» и «фона» будет: $\underline{K + Z} + \underline{B/K + Z} + \underline{B}$. Запись в виде СР

связана, как и в предшествующем случае, с примитивизацией непримитивной системы (К, З и Б делятся на большие и малые пятна). Другая опорная идея глоссематической теории оппозиций — это идея фиксации относительного распространения членов оппозиции. Оба подхода к распространению (Л. Ельмслева и К. Тогёбу) предполагают привлечение других зон теории лингвистической структуры — либо теории планов, либо синтаксиса, что вполне осуществимо. При этом помимо суммарной характеристики типа интенсивный или экстенсивный можно было бы давать количественные оценки распространения. В пределах только теории различения можно рассмотреть тип распространения, отсутствующий в глоссематической теории — распространение дифференторов по элементам СР. В глоссематике этому соответствовала бы ситуация определения распространения компонентов членов оппозиций на основе их дистрибуции в многозональной семантической системе.

Третья опорная идея глоссематической теории — идея формообразования понятий. Выше, в связи с партиципативностью, уже говорилось о «главных» компонентах в члене оппозиции, и поэтому мы не будем говорить о двух последних формах Брёндаля — совместной с преобладанием позитивного и совместной с преобладанием негативного, с использованием которых и строились контрарная и контрадикторная партиципативная оппозиции (в структуре оппозиции Ельмслева a соответствует позитивной форме Брёндаля, b — негативной форме, c — нейтральной, $a + b$ — совместной, $\underline{a + b}$ — совместной с преобладанием позитивного, $\underline{a + b}$ — совместной с преобладанием негативного). Основными следует, по-видимому, считать первые четыре формы, которые можно записать так:



Следует обратить внимание на тот факт, что теория оппозиций Ельмслева основывается на формообразовании понятий Брёндаля, но не выводит их и не объясняет, в частности, явления полярности значений, т. е. антонимии. Попытаемся проанализировать 4 вышеприведенных формы Брёндаля и явление полярности в терминах теории различения. Приведенную выше четверку: a , b , c , $a + b$ можно интерпретировать как подструктуру БС:

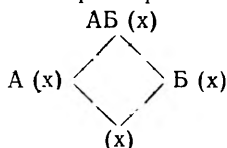


Например:





Можно предположить, что пара полярных понятий строится по типу $A(x)$ и $B(x)$, где x некоторое множество дифференторов, принадлежащее обоим полярным элементам, а A и B равномошные множества дифференторов, не имеющие непустого пересечения, т. е. содержащие равное число различных дифференторов. Тогда наша четверка примет следующий вид:



Если на основе конкретных семантических исследований наша интерпретация антонимов и нейтрального (и совместного) элемента будет признана допустимой, то можно будет, в известном смысле, сказать, что теория различения объясняет принципы формообразования понятий, что не имеет места для глоссематической теории оппозиций.

Проблема полярных и нейтрального элементов имеет еще один формальный аспект: полярные элементы a и b и нейтральный элемент c могут рассматриваться как группа, состоящая из трех элементов — a , a^{-1} и 1 .¹⁶ Три элемента группы (a^{-1} называется обратным элементом по отношению к a , 1 — единицей или нейтральным элементом группы) связаны соотношениями:

$$a \cdot a^{-1} = 1; \quad a \cdot 1 = a; \quad a^{-1} \cdot 1 = a^{-1}.$$

Символ обозначает бинарную алгебраическую операцию, которая может считаться ассоциативной, поскольку выполняется соотношение:

$$(a \cdot a^{-1}) \cdot 1 = a \cdot (a^{-1} \cdot 1).$$

Возникает вопрос, можно ли выразить групповую операцию через операции булевой структуры?

Из нашей четверки можно получить две тройки, которые могли бы рассматриваться как группы: $A(x)$, $B(x)$, $AB(x)$ и $A(x)$, $B(x)$, x , т. е. в качестве единицы могло бы рассматриваться либо объединение, либо пересечение полярных элементов. Тогда, для любой из этих троек справедливо следующее: групповой операции соответствуют и операция объединения, и операция пересечения в пределах того же множества. Действительно, при $1 \sim a \cup b$ (символ \sim следует читать: «соответствует») соотношениям теории групп:

$$a \cdot a^{-1} = 1, \quad a \cdot 1 = a$$

соответствуют:

$$a \cup b = ab \text{ и } a \cap ab = a, \text{ в то время, как } a \cup ab = ab (\sim 1).$$

При $1 \sim a \cap b$ имеем:

$$a \cap b = c \text{ и } a \cup c = a \text{ (но } a \cap c = c!).$$

Этот результат неудивителен, поскольку операции и более непосредственно связаны с отношением порядка, чем групповая операция: $A \cup B \geq A$, $A \cup B \geq B$, $A \cap B \leq A$, $A \cap B \leq B$, в, в то время как групповое произведение (или сумма, когда речь идет об аддитивной записи) может быть меньше

¹⁶ См. А. Г. Курош, Лекции стр. 32.

каждого из сомножителей (слагаемых). Сравни $3 + (-5) = -2$. Итак, групповая операция независима от операций БС.

Подведем итог сопоставлению глоссематической теории лингвистических оппозиций и теории различения. Без теории различения (или аналогичной ей теории) глоссематическая теория оппозиций не является полной. Значительная часть глоссематической теории переводима в теорию различения (иногда с привлечением иных разделов нашей теории лингвистической структуры). В вопросе о полярных понятиях теория различения объясняет факты, взятые за основу глоссематической теории. Однако в вопросе выделения «главного» компонента теория различения требует перехода к непримитивным СР с введением новых видов непримитивности. Пока не появится большой необходимости в выделении «главной» части элемента СР, мы будем обходиться без такого изменения. Ниже, при обсуждении возможных трудностей при дальнейшем описании семантики, мы еще вернемся к этому вопросу. Теперь же кратко остановимся на проблеме сублогики естественного языка. Нам представляется, что термин «сублогический» может вызывать ложные ассоциации, предполагающие существование некоторого механизма, включающего правила вывода, который был бы более примитивен, чем логический механизм, но вполне ему аналогичен. Представляется более правильным говорить об «алогичности» или о «нулевой логике» естественного языка. Приведем аргументацию. Следует различать две различных категории явлений: язык (представляющий в своей основе совокупность словаря и грамматики) и употребление языка с определенной целью (последнее можно рассматривать как отображение языковой структуры на некоторое множество, обычно содержащее два элемента, например: «красиво» — «некрасиво», «выгодно» — «невыгодно» и т. д.). Цели использования языка многообразны, например: говорить так, чтобы скрыть, что думаешь, или говорить красиво или лгать столь убедительно, «чтобы никто не подумал, что это ложь» и пр. Любой из этих деятельностей может заниматься специальная научная дисциплина. Логика — это научная дисциплина, занимающаяся одним из видов целевого употребления языка. Логика занимается адекватным употреблением языка по отношению к миру денотатов и операциями над выражениями языка, инвариантными относительно «истины». В противоположность логике, лингвистика изучает структуру языка безотносительно к какому-либо его использованию. Цель лингвиста, как сказал Ельмслев, изучать язык «как самодостаточную целостность, структуру *sui generis*». ¹⁷ Сам по себе язык нейтрален по отношению к логикам любого рода — ведь он используется не только как инструмент мышления, но и как средство иррационального самовыражения и как средство иррационального психического давления и т. п. Вышесказанное приводит, таким образом, к следующей формулировке: язык вообще не обладает ни логикой, ни сублогикой. Язык обладает структурой, применение которой (подразумевающее выбор подструктур и единиц) с некоторой целью (такой целью может быть констатация факта, сообщение новости, отдача приказа, распространение ложных слухов, передача эмоциональной структуры, содержащейся в стихотворении, и т. д.) и представляет собой некоторый аспект мыслительной деятельности.

Из сказанного следует, что принцип партиципативности в глоссематике следует рассматривать как представление о характере структуры естественного языка, противостоящей структуре искусственных языков, которые используются логиками как средством изучения процесса мышления, имеющим более простой и точный характер, чем естественный язык.

Теперь мы переходим к следующей задаче данной статьи — к попытке наметить направления разработки теории различения применительно к семантике, основываясь на анализе некоторого (неизбежно незначительного!) числа фактов и некоторых высказываний исследователей. Наибольший интерес с этой точки зрения представляет интуитивный анализ противопоставлений понятий.

¹⁷ См. L. Hjelmslev, Prolegomena стр. 2.

Задача формулируется следующим образом: семантическая система, а тем более ее фрагмент, должны являться, согласно теории различения или, вернее, ее аспекта, связанного с примитивными СР, подмножеством булевой структуры, элементами которой служат наборы семантических признаков (дифференторов), удовлетворяющие условиям примитивности. Такие подмножества не обязаны быть БС. Хотелось бы выяснить 1) характер этих подмножеств, в частности, возможность быть БС и 2) не нарушаются ли в семантических системах (их фрагментах) законы БС таким образом, что эти нарушения не могли бы быть исправлены при переходе к более широкому подмножеству БС, чем то подмножество, которое представляло, по предположению, рассматриваемая семантическая система или ее фрагмент.

Подвергнем логическому «микрoанализу» некоторое число пар лексем в русском языке с целью проверить высказывавшееся выше и обнаружить непредусмотренные феномены. Кстати, такой ход позволит читателю расширить, при желании, этот проверочный список для совокупности связанных понятий.¹⁸ Рассмотрим ряд пар понятий, связанных с цветом.

1. ЧЕРНЫЙ/СЕРЫЙ

Очевидно, что речь идет о градальном противопоставлении, т. к. различие между черным и серым может быть уменьшено до порогового различия. Однако такая характеристика касается скорее зрительного восприятия, чем языка. Мы можем считать, что значение «черный» обладает дифферентором α и входит в значение «серый» вместе с дифферентором β , соответствующим значению «белый». Т. о. мы пришли к тройке ЧЕРНЫЙ (α) \cup БЕЛЫЙ (β) = СЕРЫЙ ($\alpha\beta$).

2. КРАСНЫЙ/СИНИЙ

Тип противопоставления в основном схож с предшествующим, за исключением того, что «синий» не является единственным элементом, противопоставленным по такому же типу «красному» (ср. КРАСНЫЙ/ЖЕЛТЫЙ). Итак, если приписать «красному» дифферентор γ , а «синему» — дифферентор δ , то будем иметь: КРАСНЫЙ (γ) \cup СИНИЙ (δ) = ФИОЛЕТОВЫЙ ($\gamma\delta$). Аналогично: КРАСНЫЙ (γ) \cup ЖЕЛТЫЙ (ϵ) = ОРАНЖЕВЫЙ ($\gamma\epsilon$). Точно так же СИНИЙ (δ) \cup ЖЕЛТЫЙ (ξ) = ЗЕЛЕНЫЙ ($\delta\xi$).

3. КРАСНЫЙ/БЕЛЫЙ

Это противопоставление приводит к тройке: КРАСНЫЙ (γ) \cup ЗЕЛЕНЫЙ ($\eta\xi\mathbf{V}\epsilon$) = БЕЛЫЙ ($\gamma\eta\mathbf{V}\epsilon$) = (β). Аналогично, СИНИЙ (δ) \cup ОРАНЖЕВЫЙ ($\gamma\epsilon$) = БЕЛЫЙ ($\delta\gamma\epsilon$) = (β). Точно также ЖЕЛТЫЙ (ϵ) \cup ФИОЛЕТОВЫЙ ($\gamma\delta$) = БЕЛЫЙ ($\epsilon\gamma\delta$) = (β). Но при этом КРАСНЫЙ (γ) \cup БЕЛЫЙ (β) = РОЗОВЫЙ ($\gamma\beta$). Соответственно ведут себя сочетания с «белым» других цветов: «зеленого», «синего», «фиолетового» и т. д. Но если учесть, что (β) = ($\gamma\delta\epsilon$), и вспомнить о свойстве идемпотентности булевых операций, то станет ясным, что при объединении любого цвета с «белым» мы будем получать только «белый»: (γ) \cup ($\gamma\delta\epsilon$) = ($\gamma\delta\epsilon$) и т. д.

Т. о. противопоставления, связанные с хроматическими цветами, дают с одной стороны, булеву подструктуру (т. е. подмножество булевой структуры, которое само есть БС с точки зрения исходных операций):

¹⁸ Интуитивному анализу лингвистических оппозиций была посвящена книга английского логика (и, как мы сказали бы сейчас, — семиотика) Огдена. См. С. К. Ogden, *Opposition. A linguistic and psychological analysis*, London, 1932. Однако наша установка на дискретный характер лингвистических признаков несколько затрудняет ее использование.

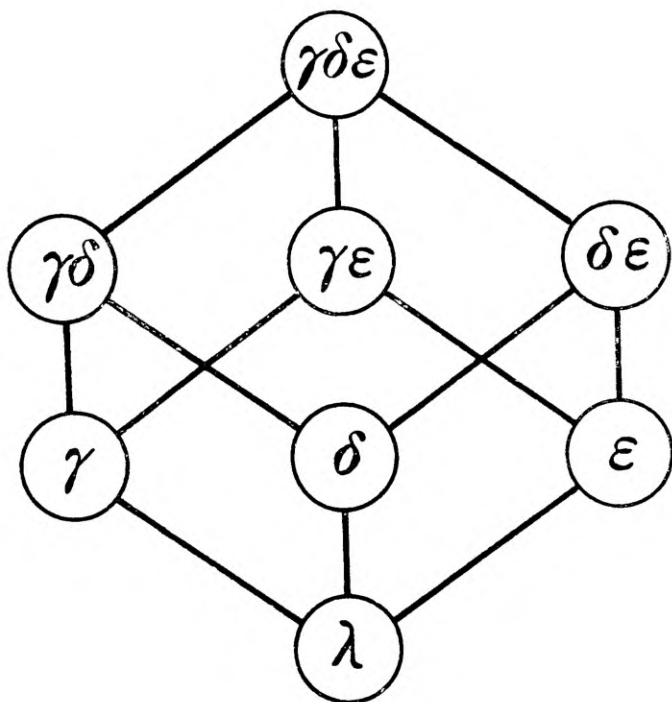


Рис. 3.

но, с другой стороны, естественная (в живописи) интерпретация светлых тонов любого цвета как «разбел» этого цвета не может быть передана в терминах булевой структуры при допущении вышеуказанной записи хроматических циклов. Конечно, положение может быть спасено, если отказаться от смесей с «белым», введя новый дифференатор «светлоты», но все же можно считать, что нами получен намек на возможные трудности, связанные с описанием значений в терминах БС.

Рассмотрим еще одну совокупность оппозиций, связанных с локальными качествами, типа «короткий» / «длинный», «узкий» / «широкий», «толстый» / «тонкий».

Рассмотрим пару КОРОТКИЙ/ДЛИННЫЙ. Выделяются следующие дифференторы:

γ_1 одномерность, или линейность;

α_1 быть больше, чем другой член;

β_1 порог различия по α_1 , недостижение которого ведет к утрате различия по α_1 , несмотря на физическое присутствие α_1 .

Итак, противопоставление записывается в виде:

КОРОТКИЙ ($\gamma_1\beta_1$) \cup / ДЛИННЫЙ ($\gamma_1\alpha_1\beta_1$).

Противопоставление УЗКИЙ/ШИРОКИЙ требует введения еще одного дифферентора: γ_2 второе измерение, совместно с γ_1 следует понимать как «плоскостность». Итак:

УЗКИЙ ($\gamma_1\gamma_2\beta_1$) / ШИРОКИЙ ($\gamma_1\gamma_2\alpha_1\beta_1$).

Противопоставление ТОНКИЙ/ТОЛСТЫЙ сопровождается введением новых дифференкторов:

γ_3 третье измерение, совместно с $\gamma_1\gamma_2$ понимается как «объемность»;
 α_2 быть больше во 2-м измерении;
 β_2 порог для α_2 . Итак, имеем:

ТОНКИЙ ($\gamma_1\gamma_2\gamma_3\beta_1\beta_2$) / ТОЛСТЫЙ ($\gamma_1\gamma_2\gamma_3\alpha_1\alpha_2\beta_1\beta_2$).

Противопоставление МАЛЕНЬКИЙ/БОЛЬШОЙ можно рассматривать относительно предшествующих как образованное из предшествующей пары путем добавления некоторого дифференктора δ , который как бы делает неопределенной размерность элемента. Можно представить дело так, как будто δ реализуется символом дизъюнкции между дифференкторами: $\delta \sim \gamma_1 \vee \gamma_1\gamma_2 \vee \gamma_1\gamma_1\gamma_2 \alpha_1 \vee \alpha_2 \beta_1 \vee \beta_2$. Запишем это противопоставление следующим образом:

МАЛЕНЬКИЙ ($\gamma_1\gamma_2\gamma_3\beta_1\beta_2\delta$) / БОЛЬШОЙ ($\gamma_1\gamma_2\gamma_3\alpha_1\alpha_2\beta_1\beta_2\delta$).

Какого рода систему образуют эти элементы вместе?

Сначала рассмотрим первые три пары элементов. Для удобства обозначим наборы дифференкторов отдельными буквенными символами:

$$\begin{array}{ll} \gamma_1 = a & \gamma_1\beta_1 = h \\ \gamma_2 = b & \gamma_1\alpha_1\beta_1 = i \\ \gamma_3 = c & \gamma_1\gamma_2\beta_1 = j \\ \alpha_1 = d & \gamma_1\gamma_2\alpha_1\beta_1 = k \\ \alpha_2 = e & \gamma_1\gamma_2\gamma_3\beta_1\beta_2 = l \\ \beta_1 = f & \gamma_1\gamma_2\gamma_3\alpha_1\alpha_2\beta_1\beta_2 = m \\ \beta_2 = g & \gamma_1\gamma_2\gamma_3\beta_1\beta_2\delta = n \\ \delta = g & \gamma_1\gamma_2\gamma_3\alpha_1\alpha_2\beta_1\beta_2\delta = o \end{array}$$

Итак, первые три пары элементов образуют следующую систему (рис. 4). Полученная система является, очевидно, булевой структурой. Она является структурой, потому что вместе с каждой парой элементов содержит их объединение и пересечение. Обе операции связаны взаимно дистрибутивным законом, например:

$$\underbrace{k \cup (i \cap j)}_{=h} = \underbrace{(k \cup i) \cap (k \cup j)}_{=k} = k$$

т. е. $k = k$ и

$$\underbrace{k \cap (i \cup j)}_{=k} = \underbrace{(k \cap i) \cup (k \cap j)}_{=j} = k$$

т. е. $k = k$.

Система содержит единицу (m) и нуль (\emptyset). Для каждого элемента существует дополнение, так например: если k содержит дифференкторы $\gamma_1\gamma_2\beta_1\alpha_1$, а единица содержит $\gamma_1\gamma_2\gamma_3\alpha_1\alpha_2\beta_1\beta_2$, то дополнение k состоит из $\gamma_3\beta_2\alpha_2$.

Но самое интересное заключается в том, что добавление элементов n и o , представляющих собирательные понятия «маленький» и «большой», лишает нашу систему статуса БС и структуры вообще. Дело в том, что оба элемента: n и o включают дифференктор δ и оказывается, что они имеют два непосредственных пересечения: $j = (\gamma_1\gamma_2\beta_1)$ и $\hat{g} = (\delta)$. Нами был испробован ряд других способов записи этой пары понятий (в том числе, представле-

ние как пересечения других пар), но результат был неудачен. Вероятно, это не случайно. Только что разобранный пример предполагает еще один аспект рассмотрения. Допустима и такая точка зрения, что пары вида КОРОТКИЙ/ДЛИННЫЙ и т. д. являются антонимическими. В соответствии с данным

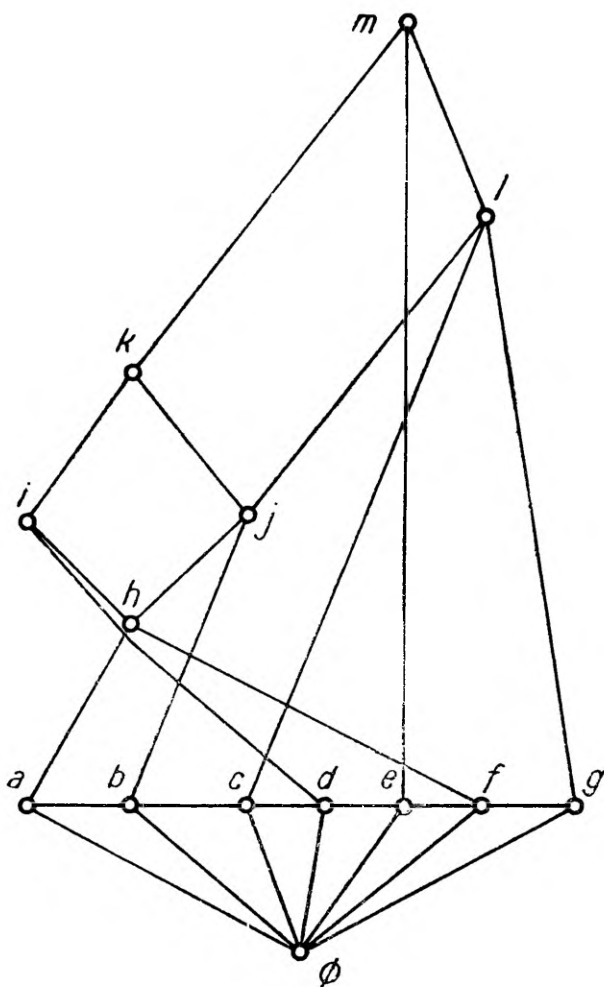


Рис. 4.

выше предположением о природе полярности добавочные дифференторы $\alpha^1_1 (= \hat{d})$ и $\alpha^1_2 (= \hat{e})$, означающие свойство «быть меньше» в некотором измерении, чем другой член противопоставления. Порогом по-прежнему будет служить дифферентор β_1 . Система примет следующий вид (рис. 5). В изображенную систему введен новый элемент $p = (\gamma_1 \gamma_2 \gamma_3 \alpha^1_1 \alpha^1_2 \beta_1 \beta_2)$, выполняющий роль единицы, который значит «размер», «величина» или что-нибудь подобное. Но даже введение нового элемента положения не спасает:

данная система не является структурой, т. к. имеют место случаи неоднозначности операции: $1 \cup m = c$; $1 \cup m = e$; $1 \cup m = \hat{e}$. Таким образом, констатируем случай нарушения аксиоматики БС при трактовке абстрактных понятий, хотя точно неизвестно, с этим ли фактором связано нарушение.

Рассмотрим, наконец, еще одну систему противопоставлений — элементарные термины родства: «дед», «отец», «сын», «дочь», «мать», «бабка».

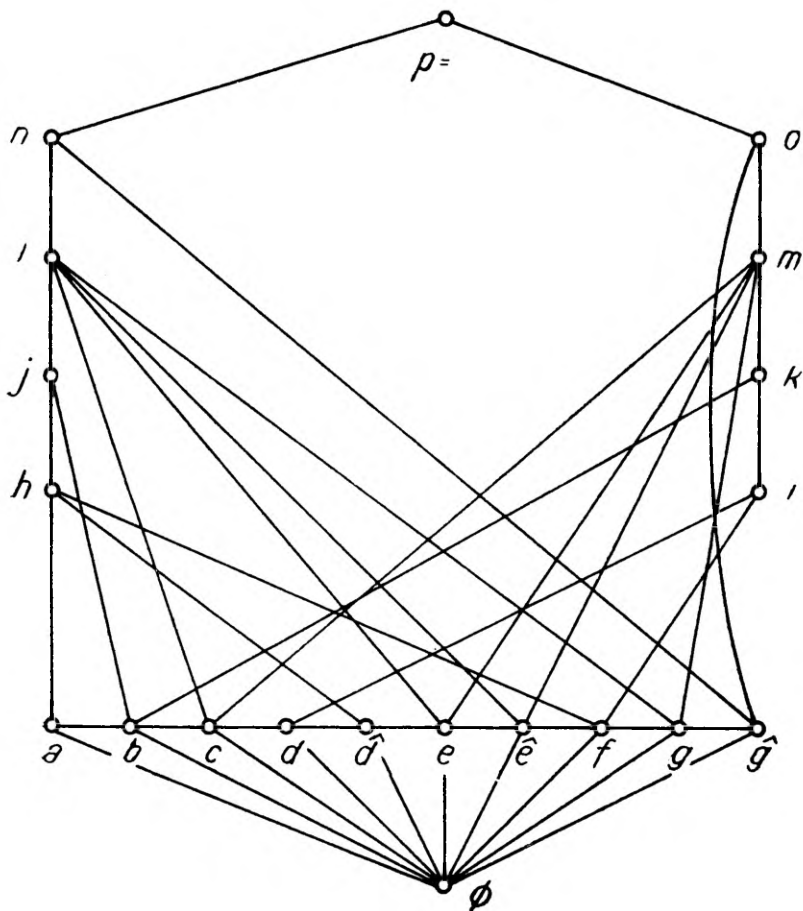


Рис. 5.

Представим упрощенную схему семьи, основываясь на следующих дифференторах: α «мужской пол», β «женский пол», γ «зрелость» (способность к воспроизводству), δ «старость», ϵ «детскость». Система будет иметь следующий вид (рис. 6).

Эта система является БС. Теперь мы покажем, что различные уточнения, вводимые в систему, лишают ее качества БС. Во-первых, трудность возникает из-за того, что наша маленькая система понятий скрывает в себе понятие времени. С точки зрения более протяженного временного отрезка к «родителям» следует отнести не только «отца» и «мать», но также «деда» и

«бабку». Точно так же к «детям» следует отнести, наряду «с сыном» и «дочерью», например, «отца» или «мать». Любое из этих преобразований лишает нашу систему статуса структуры (а не только БС), т. к. пара терминов обладала бы двумя объединениями. Заметим, что еще более парадоксальные нарушения структурного характера семантической системы (которые, более того, связаны с разрывом отношения включения) можно наблюдать

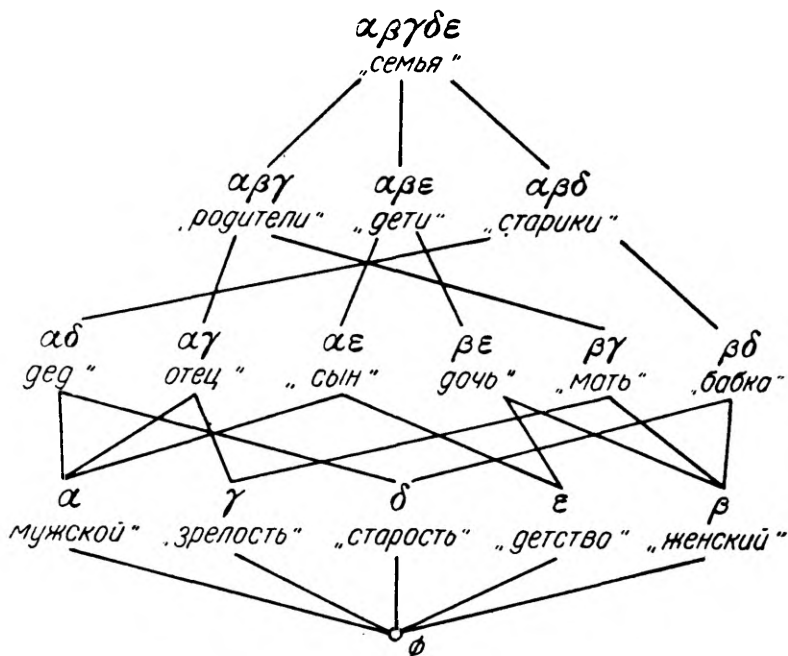
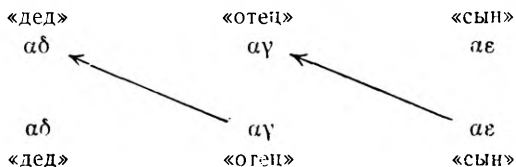


Рис. 6.

при рассмотрении более широкого понятия «рода». Возьмем, например, фрагмент связи поколений:



Стрелки, соответствующие жизненному пути некоторого лица, не соответствуют отношению включения — порядок по включению множеств признаков (дифференторов) здесь разрушен. Непродолжение пути от вершины указывает на исчезновение лица (смерть), а возникновение новой вершины — на появление лица (рождение). Отождествление лица происходит не по набору признаков, а по их переходу: $\epsilon \rightarrow \gamma \rightarrow \delta$. Возможно, правда, что включение подобных переходов во времени в семантическую систему неоправданно.

Другой тип нарушений связан с существованием прагматических категорий. Вместо одного понятия, скажем, «отец», может выступать класс понятий (назовем это явление полиномией): «отец», «сын», «муж», в зависимости от того, с чьей точки зрения рассматривается понятие. Выбор элементов класса определяется ориентированной связью с другим понятием. Фрагмент нашей семантической системы можно представить в следующем виде:

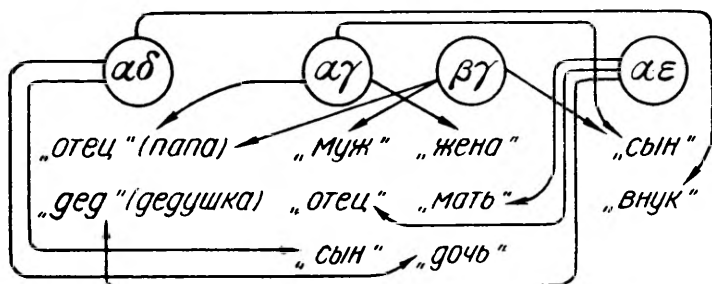


Рис. 7.

Рассмотренный выше пример показывает, что существуют понятия, образуемые по иным законам, чем законы булевой алгебры. Они связаны с прагматической стратификацией семантики, с категорией субъективности¹⁹ или «точки зрения».²⁰

Анализ фрагментов семантических систем мы дополним упоминанием одной теоретической проблемы — проблемы ядра у семантемы. Высказывалось предположение, что семантема — набор семантических признаков или сем — разделяется на ядро, состоящее из «существенных», «характеризующих» или «имплицуемых» признаков, и периферийную область, куда входят «несущественные», «факультативные» или «имплицуемые» признаки.²¹ Сходной точки зрения придерживаются и традиционные логики в вопросе о понятии. Например, значение слова «корова» не включает в свое ядро признак «белый», но включает в ядро признак «цвет», который имплицуется признаком «белый».

Подведем некоторый итог обнаруженным трудностям. Нарушения наших представлений о том, что семантика является примитивной СР и соответственно, с формальной точки зрения БС, сводятся к следующим: а) к нарушению требования однозначности алгебраической операции; б) к наличию дополнительных (по отношению к БС) зависимостей; в) к неполноте описания посредством БС: определенная часть значений описывается через зависимости, надстроенные над БС; г) к наличию ядра и периферии, т. е. к непримитивности РС, что ведет, по-видимому, к нарушению определенных свойств операций (возможно, свойства ассоциативности: $(a_{я} \cup_{вя}) \cup_{гп} \neq a_{я} \cup (вя \cup_{гп})$, где индексы *я* и *п* указывают, соответственно, на ядерный или периферийный характер дифферентора).

Перечисленные выше «смертные грехи» установлены нами, в основном, на фрагментах семантической системы. Возникает вопрос, не снимутся ли они, по крайней мере частично, при воображаемом переходе к семантической системе языка в целом? Неоднозначность операции, с чисто формальной

¹⁹ L. Hjelmslev, La catégorie des cas.

²⁰ Б. А. Успенский, Структура художественного текста и типология композиций, Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам, 16—26 августа 1966 г., Тарту, 1966, стр. 20—26.

²¹ См. A. Greimas, Sémantique structurale, Paris, 1966, стр. 45.

точки зрения, может быть устранена либо путем приравнивания результатов (все результаты представлены одним и тем же набором дифференторов), либо путем последовательного включения результатов один в другой. Невозможно сказать априори, можно ли подобрать семантические признаки (дифференторы) таким образом, чтобы обеспечить совпадение или включение возникших в наших примерах многих результатов операций. Непривитивность может (но не известно, до какого предела!) быть устранена посредством дополнительной индексации и введения дополнительных списков протодифференторов. Зависимости типа обусловленных «точкой зрения» являются, по-видимому, неустранимыми. Семантическую систему можно предварительно рассматривать как частично упорядоченное множество признаковых наборов (элементов), некоторые подмножества которого могут быть примитивными полными СР (т. е. БС с алгебраической точки зрения), а могут представлять собой образования иного рода. При этом следует помнить, что вопрос о том, что такое элементарный признак, чрезвычайно сложен. Мы сделали попытку применить теорию различения, точнее, одного из ее аспектов, связанного с примитивными СР и аппаратом БС, к наиболее сложному объекту — лингвистической семантике (ее части) и выяснили, что примитивные СР отвечают лишь некоторым ограниченным семантическим системам языка.

Теперь мы кратко коснемся вопроса применимости примитивных СР к плану выражения иных объектов дескриптивной семиотики. Термин дескриптивная семиотика мы связываем со следующей оценкой настоящего этапа развития семиотики. В настоящее время семиотические концепции переносятся на гораздо более широкий круг явлений, чем тот, на который опиралась классическая семиотика, ориентированная, в основном, на математику и символическую логику. И, хотя широкий круг семиотических дисциплин намечался с первых шагов развития семиотики, потребность создания «большой семиотики» исследователи ощутили только в последнее время. Естественно, что созданию общей семиотики должен предшествовать этап теоретического обобщения, а иногда и доисследования под семиотическим углом зрения многочисленных областей человеческой деятельности и соответствующих научных дисциплин. Исследования в различных областях, проводимые с семиотической точки зрения, мы и называем дескриптивной семиотикой. При этом не нужно забывать о множественности путей семиотического исследования: наряду с индуктивными и описательными работами существуют попытки синтеза различных областей, переносятся и развиваются результаты логики-математической семиотики и лингвистического структурализма и т. д.

Наша задача — выяснить на небольшом числе примеров характер той системы различения, которая работает в других, чем лингвистика, областях дескриптивной семиотики.

Рассмотрим строение живописного произведения — картины, чтобы разобратся затем в особенностях систем различения, элементами которых выступают те или иные компоненты картин. Наиболее существенными компонентами строения картины с точки зрения их эстетической значимости являются следующие:

- 1) размер картины, который мы будем обозначать как произведение $V \times III$ (высоту на ширину);
- 2) формат картины: $\frac{V}{III}$;
- 3) цветное пятно;
- 4) цвет: будем считать, что алфавит цветов состоит как из готовых красок палитры, так и из всевозможных их сочетаний;
- 5) тон;
- 6) характер границы пятна: граница, создаваемая только цветовыми и тональными различиями, контур — цветной или ахроматический (черный или белый);

- 7) мазок: степень его обособленности, размер, форма (ср. точечные мазки — пуантель и длинные мазки мастихином);
- 8) фактура мазка: гладкая стекловидная, гладкая матовая, бороздчатая и т. д.;
- 9) синтаксис пятен (композиция);
- 10) соотношения цветов картины (колорит);
- 11) соотношения тональностей;
- 12) синтаксис мазков в пятне.

Компоненты картины, соподчиняясь друг другу, образуют некоторую иерархию, которую мы выявим путем сопоставления структур картины и предложения языка.

КАРТИНА

ПРЕДЛОЖЕНИЕ

- | | |
|-----------------------------|---|
| 1. Размер и формат | ~ длина предложения |
| 2. Пятна различной величины | ~ синтаксические единицы различной протяженности. |

Одно пятно может быть помещено внутри другого пятна или быть расположенным «наравне» с ним. Аналогично, в предложении одна синтаксическая единица либо входит в контекст другой, либо принадлежит эквивалентной единице, в частности, совпадает с последней.

- | | |
|---------------------|---|
| 3. Цвет и тон пятна | ~ фонемный состав синтаксической единицы. |
|---------------------|---|

Возможно, тон мог бы быть сопоставлен с просодическими свойствами. Точно так же как в том случае, когда мы рассматриваем предложение не в терминах словоформ или синтагм, а в терминах фонем (букв в письменном тексте), картина может рассматриваться в плане распределения цветов или тонов, минуя такие единицы, как мазок или пятно.

- | | |
|--|---|
| 4. Мазок | ~ слог. |
| 5. Контур пятна или группы пятен | ~ пограничный сигнал синтаксической единицы. |
| 6. Композиция пятен на плоскости картины | ~ порядок синтаксических единиц в предложении. |
| 7. Соотношения цветов и тонов | ~ звуковой гештальт предложения, интонация, ритм. |

Эту аналогию можно было бы и продолжать, и уточнять приведенные соотношения, однако для наших задач вполне достаточно и этой схемы. Какие из компонентов картины нам удобно взять в качестве элементов СР? Основных компонентов три: мазок, пятно, картина.

Такой единице как мазок²² присущи свойства следующих типов: форма, фактура, цвет, тон. Пятну присущи: размер, цвет, тон, форма, характер границы и т. д. Картина может определяться: размером, форматом, колоритом, типом композиции и т. д. Если каждую из этих единиц мы захотим рассматривать как элемент некоторой СР, а ее конкретные свойства как дифферен-

²² Термин «мазок» следовало бы понимать в обобщенном смысле, как некоторый *coup de*: результат удара кисти, мастихина, пальца, ладони, выброс пневматического пистолета, заряженного краской и любого другого инструмента, применяемого живописцем.

торы СР, то все эти системы различия будут иметь сходную структуру, определяемую тем, что ее базис, т. е. список дифференторов окажется раз- деленным на такие классы, дифференторы которых не могут быть объеди- нены с другими дифференторами того же класса. Представим сказанное схемой:

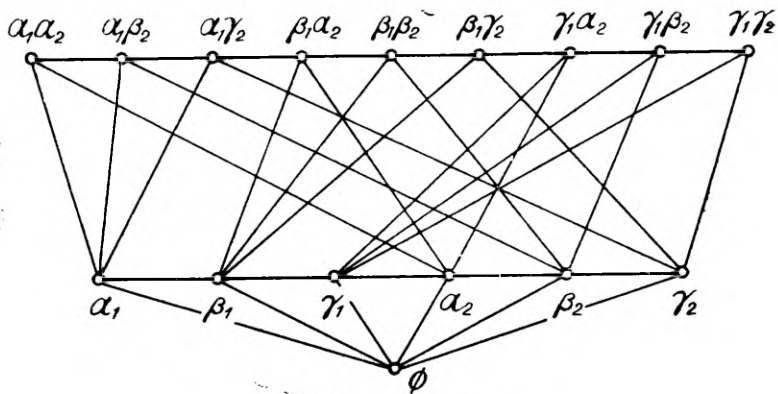


Рис. 8.

Здесь дифференторы с различными индексами относятся к двум таким классам. Запрет на объединение дифференторов с одним и тем же индексом не разрешает объединять пары на нашей схеме, и данная СР ограничивается уровнями: нуль, один и два. Увеличение числа классов будет увеличивать число уровней, но мы не будем сейчас на этом задерживаться. СР такого рода является подмножеством БС, но не является структурой, поскольку обязательно содержит пары, не имеющие объединения.

Такого рода СР можно представить формулой, очень положей на ту, которую мы применяем в простых видах синтаксиса: $(\alpha_1 // \beta_1 // \gamma_1) \cup \cup (\alpha_2 // \beta_2 // \gamma_2) \cup (\alpha_3 // \beta_3 // \gamma_3) \cup$ ²³ В этой формуле операция объединения дистрибутивна относительно операции выбора.

Мы не занимались структурой музыкального произведения, ²⁴ но, по-видимому, и там, независимо от большей размерности звукового пространства (трехмерное пространство и четвертая ось временная), сохраняется та же

²³ Ср. например, нашу формулу для протосинтаксиса в статьях «Синтез, анализ и тип метаязыка», сб. «Проблемы фонологии» М., 1966, и «Дистрибуция фонем и генерация слогов» в сб. «Вопросы структуры языка» М., 1964. В отличие от данной формулы формула для протосинтаксиса имеет между скобками символ не-коммутативной операции. В обоих случаях символ // обозначает операцию выбора, которую можно представить как отношение вида:

$$[(A, B, A, 1), C], 1/C = A, 2/C = B,$$

где в скобке (круглой) содержится функциональное отношение штриха Шеффера, а С есть многозначный (здесь — двузначный) результат эндоморфной операции выбора.

²⁴ Анализ музыки с теоретико-информационной точки зрения проводится Модем. См. А. Молч, Теория информации и эстетическое восприятие, гл. 4, М., 1966. В чисто семиотическом (и сравнительном) аспекте структура музыкального произведения рассматривается в работе М. М. Ланглебен, Музыка и естественный язык, в сб. Летняя школа по вторичным моделирующим системам. Тезисы. Доклады, 3, Тарту, 1968, стр. 33—35.

особенность строения СР. поскольку дифференторы звука также объединяются на классы: по длительности, высоте, тембру, громкости и интенсивности, в пределах каждого из которых запрещено объединение дифференторов. По-видимому это свойство, которое мы назовем гетерогенностью базиса (его можно также назвать существованием абсолютных парадигм), является глубоким и требует специального изучения.²⁵

На основе сказанного выше можно сформулировать следующее утверждение: система различения с гетерогенным базисом изоморфна некоторой непримитивной СР

Действительно, индекс при дифференторах, принадлежащих одному классу базиса, может быть поставлен в соответствие (однозначно) месту дифферентора в некоторой цепочке, представляющей элемент непримитивной СР, и наоборот.

Такого рода переход от примитивной неполной СР к непримитивной СР можно назвать депримитивизацией.

На этом мы закончим экскурс в другие области дескриптивной семантики.

Заключение

Нами была рассмотрена глоссематическая теория лингвистических оппозиций применительно к семантике и был сделан вывод о ее неполноте, связанной с двумя факторами: отсутствием принципа сочетания различных понятий и требованием обязательного наличия понятия, полярного к данному. Это обстоятельство обуславливает переход к теории различения, во главу угла которой поставлено изучение закона комбинирования понятий. После изложения основных принципов теории различения и формального языка, соответствующего классу примитивных СР, были разобраны фрагменты семантической системы языка и установлен ряд несогласий с формализмом БС: случаи неоднозначности теоретико-структурных операций, наличие некоторых дополнительных отношений и свойств. Затем была сделана попытка применить формализм БС к плану выражения других семиотических объектов (живописи и, отчасти, музыки) и было обнаружено любопытное ограничение на характер СР: оставаясь подмножествами БС, эти СР не имеют статуса структуры — их элементы являются элементами декартова произведения или, в наших терминах, формулы для таких СР сходны с формулами простейших случаев синтаксиса. Предварительные и во многом приближенные рассуждения настоящей работы нуждаются как в проверке большим материалом, так и в математической разработке.

²⁵ В настоящее время нами проводится работа по изучению вопроса гетерогенности базиса (в терминах «абсолютная» и «относительная» парадигма) в естественном языке.

О МЕТАЯЗЫКЕ ТИПОЛОГИЧЕСКИХ ОПИСАНИЙ КУЛЬТУРЫ

Ю. М. Лотман

1.0. Задачу построения типологии культуры нельзя считать новой: она периодически возникает в определенные моменты научного и общекультурного развития. Можно сказать, что каждый вид культуры создает свою концепцию культурного развития, т. е. свою типологию культуры. При этом можно выделить два наиболее общих подхода:

1.1.0. «Своя культура» рассматривается как единственная. Ей противопоставляется «некультура» других коллективов. Таково будет отношение грека к варвару, равно как и все другие виды противопоставления «избранного» коллектива профаническому. При этом «своя» культура противопоставляется чужой именно по признаку «организованность» ↔ «неорганизованность». С точки зрения той культуры, которая принимается за норму и язык которой становится метаязыком данной типологии культуры, противостоящие ей системы предстают не как другие типы организации, а как не-организации. Они характеризуются не наличием каких-либо других признаков, а отсутствием признаков структуры. Так, в «Повести временных лет» противопоставляются поляне, имеющие «обычай» и «закон», и другие славянские племена, не имеющие ни настоящего обычая, ни закона. Закон — некоторый предустановленный порядок — имеет божественное происхождение. Ему противопоставляется неорганизованная воля людей. Созданное человеком мыслится в этой антитезе как беспорядочное, противопоставленное упорядоченности высшей организации.

Поляне живут по закону ↔ «Вятичи, <. . .> кривичи <и> прочии погани не вѣдуще закона Божия, но творяще сами собѣ закон».¹

Другая форма организации — обычай, следование нормам поведения отцов. Ей противопоставит, как неупорядоченное, поведение животных.

Поляне имеют обычай ↔ «Древляне живяху звѣринским образом»². «Поляне бо своих отець обычаи имуть кротокъ и тихъ и стыдѣные къ снохамъ своимъ и къ сестрамъ къ матерямъ и к<т> родителямъ своимъ, къ свекровемъ и к деверемъ велико стыдѣные имѣху, брачныи обычаи имѣху <. . .> а Древляне живяху звѣринским образомъ, жиюще скотьски, оубиваху другъ друга, ядыху вся нечисто и брака оу нихъ не бываше <. . .> одинъ обычай имяху — живяху в лѣсѣ якоже и всякии звѣрь»³.

И хотя далее летописец описывает разные формы организации быта

¹ Полное собрание русских летописей, т. I, М., Изд. восточной литературы, 1962, стр. 14 (курсив мой — Ю. Л.).

² Там же, стр. 13.

³ Там же.

древляне: свадьбы, похороны, но он не видит в этом *организацию*, а лишь проявление «зверинского» беспорядка.

1.1. Вариант отношения этих двух компонентов типологического описания (в рамках того же противопоставления «культура ↔ не-культура») мы обнаруживаем, например, в европейской культуре XVIII века. Здесь в качестве нормы, определяющей метаязык типологического описания культуры, выступает не «культура», а «природа». Все типы культуры, противостоящие «природе», мыслятся как нечто единое, не подлежащее внутренней дифференциации. Они описываются как противоположные и противопоставляются «естественным» нормам жизни «диких» народов. Эти последние также внутренне не дифференцируются, поскольку выступают в качестве воплощения единой нормы Природы человека.

Это противопоставление легло в основу не только многочисленных художественных текстов XVIII века и публицистических трактатов, но и ряда этнографических описаний, определив метаязык типологии культуры.

2.0. Другой подход к явлениям культуры связан с признанием существования в истории человечества нескольких (или многих) внутренне самостоятельных типов культур. В зависимости от того, на какой позиции находится сам описывающий, т. е., в конечном итоге, от того, к какой культуре он сам принадлежит, определяется и метаязык типологического описания: в основу кладутся оппозиции религиозного, психологического, национального, исторического или социального типа.

2.1. При всем различии в названных системах описания они имеют и существенные черты общности:

2.1.1. Язык описания не отделен от языка культуры того общества, к которому принадлежит сам исследователь. Поэтому составляемая им типология характеризует не только описываемый им материал, но и ту культуру, к которой он принадлежит. Так, сопоставление взглядов на основные вопросы типологии культуры, зафиксированных в текстах разных периодов, является интересным и давно уже оцененным с этой точки зрения материалом для типологических исследований.

Неудобства, связанные с использованием языка своей культуры в качестве метаязыка описания, особенно рельефно выступают при попытках типологического изучения своей культуры. Подобное описание может дать только самые тривиальные результаты: «своя» культура выглядит как лишняя специфика.

2.1.2. Язык описания не отделен по содержанию от тех или иных научных концепций, связан с тем или иным объяснением сущности культуры. Отбрасывание той или иной концепции в химии или алгебре не может распространиться на метаязык, которым данная наука пользуется. Существенным свойством языка науки является то, что полезность его проверяется не теми критериями, которыми проверяется правильность тех или иных научных идей. Между тем описание явлений культуры на языке психологических, исторических или социологических оппозиций является частью определенного научного истолкования сущности изучаемого явления и не может быть использовано при другом содержательном истолковании.

2.1.3. Любой из названных выше способов описания культуры абсолютизирует различия в изучаемом материале и не дает возможности выделить общие универсалии культуры человечества. Так, например, формула историзма, абсолютизирующая стадильность в истории, возникшая под влиянием философских представлений Гегеля, создавала механизм для описания исторического движения как последовательной смены различных эпох. Рассматривая историю человечества как этап в универсальном развитии идей, Гегель принципиально исходил из того, что единственно возможная история есть *человеческая* история, а единственная возможная культура есть культура *человечества*. Более того, на каждом отдельном этапе своего развития всемирная идея реализуется лишь в одной какой-либо национальной культуре, которая в этот момент выступает с точки зрения всемирно-исторического процесса

как единственная. Но единственное явление не может иметь своеобразия, которое требует хотя бы *двух* сопоставляемых систем. Поэтому такая концепция историзма не только подчеркивает, но и абсолютизирует различие между эпохами. То, что при сравнении не выступает как *различие*, вообще не маркируется.

История культуры преодолевает эту трудность, дополняя историко-типологическое описание социально-типологическим, психолого-типологическим и т. п. В предлагаемой статье мы не касаемся вопроса научной обоснованности того или иного подхода к изучению самого содержания историко-культурного материала, а занимаемся лишь проблемой метаязыка науки. Следует отметить, что с этой точки зрения подобный путь не представляется удачным: он принципиально исключает возможность единообразия в описании материала.

2.2. Таким образом, можно сформулировать следующую проблему: изучение типологии культуры предполагает осознание в качестве особой задачи необходимости выработки метаязыка, удовлетворяющего требованиям современной теории науки, т. е. дающего возможность сделать предметом научного рассмотрения не только ту или иную культуру, но и тот или иной метод ее описания, выделив это как самостоятельную задачу⁴.

2.3. Создание единообразной системы метаязыка, которая ни для одной из частей описания не совпадала бы с языком объекта (как это имело место во всех предшествующих типологиях культуры, в которых язык последнего синхронного среза культуры неизменно выступал в качестве метаязыка всего описания), является предпосылкой определения универсалий культуры, без чего говорить о типологическом изучении, видимо, вообще не имеет смысла.

2.3.1. Общенаучной предпосылкой изучения культуры с точки зрения универсалий является возможность осмыслить все многообразие данных реально культурных текстов как единую, структурно организованную систему.

Как мы отмечали, традиционная формула историзма, подразумевающая возможность лишь одной культуры — человеческой, тем самым активировала признаки внутренней дифференциации, отличающие один этап от другого. Общее всей культуре человечества при таком подходе не получало альтернативы и, следовательно, не было значимо. Возможность представить себе вземную цивилизацию позволяет говорить о *человеческой* культуре как о единой системе. Это придает проблеме универсалий культуры новое значение.

3.0. В настоящей работе предпринимается попытка построения метаязыка описания культуры на основе пространственных моделей, в частности, аппарата топологии — математической дисциплины, изучающей свойства пространств, не изменяющихся при гомеоморфных преобразованиях. Высказывается предположение, что аппарат описания топологических свойств фигур и траекторий может быть использован в качестве метаязыка при изучении типологии культур.

3.1. Рассмотрим некоторые тексты, интуитивно ощущаемые нами как

⁴ Напомним определение метаязыка, отражающее утвердившееся понимание этого вопроса в современной логике: «Теорию семантических ступеней следует отнести к важнейшим познавательным принципам семиотики. Из нее следует, что существуют вещи, сущности, отношения и т. п., которые принадлежат объективной реальности и сами по себе не являются знаками языка. Эти объекты образуют так называемую нулевую ступень. Знаки, которыми обозначены объекты нулевой ступени, принадлежат языку объекта, или языку первой ступени. Метаязык, или язык второй ступени, содержит все знаки, которые необходимы для обозначения знаков языка объекта. Если возникнет потребность говорить о таком метаязыке, то это будет возможно на языке третьей ступени и т. д.» (Georg Klaus, *Moderne Logik*, Berlin, 1964, S. 82).

принадлежащие к одному типу культуры, причем выберем те из них, которые будут наиболее отличаться по структуре внутренней организации. Предположим, это будут текст сакрального значения, балет и свод юридических норм. Представим себе их в качестве вариантов некоторого инвариантного текста и попытаемся его сконструировать. Если подобную работу проводить в достаточной мере последовательно и с неуклонно расширяющимся кругом текстов, то в конечном итоге мы получим некоторый текст-конструкт, который будет представлять собой инвариант всех текстов, принадлежащих данному культурному типу, а сами эти тексты будут выступать в качестве его реализации в знаковых структурах разного типа. Подобный текст-конструкт мы будем называть текстом культуры.

3.2. Текст культуры представляет собой наиболее абстрактную модель действительности с позиций данной культуры. Поэтому его можно определить как *картину мира* данной культуры.

3.2.1. Обязательным свойством текста культуры является его универсальность: картина мира соотнесена всему миру и в принципе включает в себя *все*. Ставить вопрос о том, что находится за ее пределами, с точки зрения данной культуры, так же бессмысленно, как ставить его относительно всемирного универсума.

Конечно, можно себе представить случай функционирования в некотором сознании отдельных, никоим образом взаимно не связанных, текстов, между которыми возникают своеобразные разрывы. С подобными случаями мы будем сталкиваться при описании патологических свойств интеллекта или ранних стадий (в возрастном или этнологическом смысле) его развития. Очевидно, что во всех этих случаях мы будем иметь дело с фактами, стоящими вне типологии культуры и, следовательно, к нашей проблеме прямого отношения не имеющими. Если удастся описать коллектив, в котором отдельные тексты, представления, типы поведения в пределах каждого уровня не связываются в единую картину мира, то тогда следует говорить о докультурном или внекультурном его состоянии.

3.2.2. Следует дифференцировать два вопроса: пространственную структуру картины мира и пространственные модели как метаязык описания типов культур. В первом случае пространственные характеристики принадлежат описываемому объекту, во втором — метаязыку описания.

Однако между этими двумя — весьма различными — планами существует определенная соотнесенность: одной из универсальных особенностей человеческой культуры, возможно, связанной с антропологическими свойствами сознания человека, является то, что картина мира неизбежно получает признаки пространственной характеристики. Сама конструкция миропорядка неизбежно мыслится на основе некоторой пространственной структуры, организующей все другие ее уровни. Таким образом, между метаязыковыми структурами и структурой объекта возникает отношение гомеоморфизма. В этом случае пространственные модели выступают как некоторый метаязык, а пространственная структура картины мира — как текст на этом языке.

3.2.3. На уровне текста культуры мы, казалось бы, имеем дело с чистой структурой содержания, поскольку все, что относится к разнообразным планам выражения, было «снято» во время сведения многообразия реальных текстов к инвариантному тексту культуры. Однако поскольку пространственная характеристика — неизбежный и вместе с тем наиболее формальный компонент всякой из принадлежащих человеческой культуре картин мира, она становится тем уровнем содержания универсальной культурной модели, который по отношению к другим выступает как план выражения. Это и позволяет надеяться на то, что система пространственных характеристик текстов культур, будучи вычленена в качестве самостоятельной, сможет выступить как метаязык единообразного их описания.

4.0. Тексты культуры могут расслаиваться на два вида подтекстов:

4.0.1. Характеризующие структуру мира. Эта группа подтекстов отличается неподвижностью. Они отвечают на вопрос: «Как устроен?» Если же они воспроизводят динамическую картину мира, то это имманентное изме-

нение по системе: «Универсальное множество А преобразуется в универсальное множество В».

Основной характеристикой этой группы подтекстов будет тип дискретности пространства (описываемой в топологических понятиях непрерывности, соседства, границы и др.).

Описание пространства данного текста культуры будет выступать в качестве метаязыка, на котором исследователь ведет разговор о внутренней организации данной модели мира (не только пространственной, но и социальной, религиозной, этической и пр.). Однако текст культуры характеризуется не только как определенная классификационная схема, воспроизводящая конструкцию мира. Она включает также категорию оценки, представление об аксиологической иерархии тех или иных ячеек общей классификации. На языке пространственных отношений эти понятия будут выражаться средствами ориентированности пространства. Если тип членения воспроизводит схему конструкции мира, то понятия «верх-низ», «правое-левое», «концентрическое-эксцентрическое», «инклюзивное-экслюзивное» (т. е. «включающее меня — исключающее меня») моделируют оценку.

4.0.2. Характеризующие место, положение и деятельность человека в окружающем мире. Эта подгруппа динамична. Она описывает движение субъекта внутри некоторого континуума, структура которого характеризуется в текстах первой подгруппы (см. 4.0.1.). Тексты второй подгруппы отличаются от первой сюжетностью. Они распадаются на ситуации (эпизоды) и отвечают на вопросы: «Что и как случилось?», «Что он сделал?» Аппаратом описания сюжета могут стать топологические понятия, связанные с траекторией, путем перемещения точки, в частности — теория графов.

4.1. Поскольку изменения типа описанных в 4.0.1. (изменения состояний мира) образуют некоторую инвариантную неподвижную картину, чего нельзя сказать про те, о которых речь шла в 4.0.2., то оппозиция «неподвижный—подвижный» получает особый смысл, позволяя классифицировать элементы текста.

4.1.1. Неподвижные элементы текста образуют космогоническую, географическую, социальную и т. д. структуры мира — все, что может быть объединено понятием «окружение героя».

4.1.2. «Герой» — подвижный элемент текста.

4.1.3. Сформулированный подход позволяет провести дифференциацию между персонажами. В каком бы континууме (волшебном, эпико-героическом, социальном и т. п.) ни действовали персонажи, их можно разделить на неподвижные, закрепленные за какой-либо ячейкой этого континуума, и подвижные. Первые не могут менять свое окружение, функция вторых — именно в движении — из одного окружения в другое. Так, в русской волшебной сказке отец, братья неподвижно закреплены относительно одного окружения («дом»), баба-яга — другого («лес»), а герой перемещается из сферы в сферу. С. Ю. Неклюдов прекрасно показал на примере русской былины подвижность героя и локальную закрепленность его противников⁵. То же самое можно было бы проследить и на примере рыцарского романа, равно как и любых других текстов с отчетливо выраженной сюжетностью.

Одиссей, Орфей, Дон-Кихот, Жиль-Блаз, Растиньак, Чичиков, Пьер Безухов — герои, имеющие *путь*, осуществляющие движение внутри того универсального пространства, которое представляет собой их мир. Им противостоят персонажи, закрепленные за какой-либо сферой этого пространства: волшебной, географической, социальной и др.

4.1.4. Неподвижные герои являются персонажифицированными обстоятельствами, представляя собой лишь имя своего окружения. Их удобнее описывать как явления структуры 4.0.1. Они полностью укладываются в класси-

⁵ С. Ю. Неклюдов, К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой былины, «Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам, 16—26 августа 1966», Тарту, 1966.

фикационные принципы данной картины мира, отличаясь, с ее точки зрения, предельной обобщенностью («типичностью»). Подвижные герои таят в себе возможность разрушения данной классификации и утверждения новой или представляют структуру не в ее инвариантной сущности, а через многоликую вариативность.

4.1.5. Поэтому для слушателя, находящегося внутри данной картины мира, сюжетная подгруппа всегда более информативна.

4.2. Тип 4.0.1. может выражаться в самостоятельно существующих текстах более низких уровней, чем текст культуры. Таковы все бессюжетные тексты от эпических календарей до лирических стихотворений. Тип 4.0.2. не образует самостоятельных текстов. Структура 4.0.1. присутствует в них в выраженном виде или подразумевается.

5.0. Пространство текста культуры представляет собой универсальное множество элементов данной культуры, т. к. является моделью *всего*. Из этого вытекает, что одним из основных признаков структуры того или иного текста культуры является характер его разбиений — границ, разделяющих его внутреннее пространство.

5.1. Описания текстов культуры, построенные с помощью средств пространственного моделирования, в частности, топологических, мы будем называть *моделями культуры*. Те или иные реально данные тексты можно будет представить себе как интерпретации этих моделей.

5.2. Основные характеристики моделей культур: 1) типы разбиений универсального пространства; 2) мерность универсального пространства; 3) ориентированность.

5.3. Граница делит пространство культуры на континуумы, заключающие точку или некоторое множество точек. Семантическое истолкование модели культуры состоит в установлении соответствий между ее элементами (пространство, граница, точки) и явлениями объективного мира.

6.0.0. Одним из наиболее общих признаков моделей культуры может считаться наличие в ней одной основополагающей границы, которая делит пространство культуры на две различных части. Пространство культуры непрерывно только внутри этих частей и разорвано в месте границы.

6.1. Укажем на некоторые типы наиболее простых разграничений пространства культуры.

6.1.1. Дано двумерное (плоское) пространство. Оно разделено границей на две части, причем в одной из них оказывается ограниченное, а в другой — безграничное количество точек таким образом, что обе они вместе составляют универсальное множество. Из этого положения вытекает, что граница в данном случае должна быть замкнутой кривой, гомеоморфной окружности. Тогда, согласно теореме Жордана, граница делит плоскость на две области — внешнюю (ВШ) и внутреннюю (ВН)

Самой простой семантической интерпретацией такой модели культуры будет оппозиция

мы \leftrightarrow они

6.1.2. Совмещенность определенного пространства с точкой зрения носителя текста задает модели культуры этого типа ориентацию⁶ Прямой направленностью мы будем называть ориентацию, возникающую при совмещении точки зрения текста и внутреннего пространства модели культуры (рис. 2), обращен-

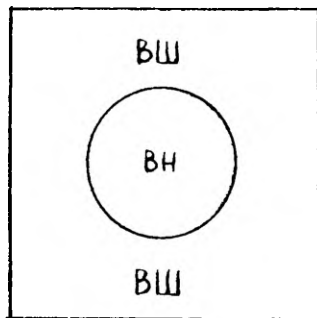


Рис. 1.

⁶ «Точку зрения» можно интерпретировать как ориентированность модели культуры относительно некоторого типа пространства.

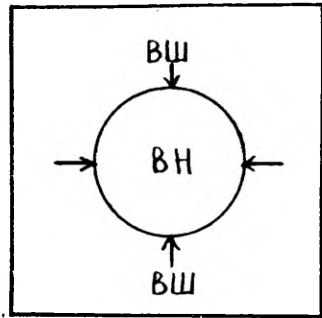
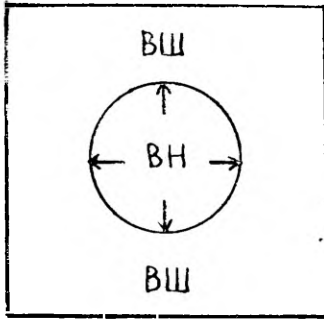


Рис. 2, Рис. 3.

ние точки зрения текста с точками внешнего пространства (рис. 3). При прямой направленности вектор ориентации направлен от центра внутреннего пространства, при обращенной — к центру.

6.1.3. В зависимости от ориентации оппозиция «мы — они» может получить двойную интерпретацию:

мы (ВН) \longleftrightarrow они (ВШ)

«Нас мало избранных, счастливых праздных .» (Пушкин)

мы (ВШ) \longleftrightarrow они (ВН)

«Милions — Вас, Нас — тьмы, и тьмы, и тьмы .» (Блок)

6.1.4. Поскольку внутреннее пространство замкнуто, заполнено конечной группой точек, а внешнее — разомкнуто, то естественным является истолкование оппозиции «внутреннее — внешнее» в качестве пространственной записи антитезы «организованное (имеющее структуру) \longleftrightarrow неорганизованное (не имеющее структуры)». В различных текстах культуры она может получать разного рода интерпретацию, реализуясь, например, в оппозициях:

ВН		ВШ
свой народ (род, племя)	\longleftrightarrow	чужие народы (роды, племена)
посвященные	\longleftrightarrow	профаны
культура	\longleftrightarrow	варварство
интеллигенция	\longleftrightarrow	народ
космос	\longleftrightarrow	хаос

В данном случае существенно наличие в любом из этих противопоставлений признака организации, с одной стороны, и отсутствие его, с другой. Организация выступает как сильный член оппозиции, она содержит маркированный признак, а ее антитеза лишь указывает на его отсутствие. Организованность трактуется как вхождение в замкнутый мир. Несущественной является оценка, которая в любой из этих оппозиций принципиально может быть двойной (что будет соответствовать двум возможным способам ориентации пространства при записи). Так, оппозиция: «посвященный \longleftrightarrow профан» может быть связана с тем, что текст культуры ориентирован с точки зрения посвященного, и посвященность оценивается высоко положительно. Такова принадлежность к христианству в европейских средневековых текстах или к масонству — в масонских текстах. Однако в оппозиции «плебей (как «просто человек») \longleftrightarrow аристократ (человек сословия)» для демократических текстов XVIII века или «нищие духом (стоящие вне) \longleftrightarrow фарисеи» евангельских текстов именно «невхождение», «непосвященность» (невежество, не-

защищенность, отверженность) будет оцениваться положительно. Подобная позиция характерна для поэзии Марины Цветаевой с ее темой изгоя и сироты:

Есть в мире лишние, добавочные,
Не вписанные в окоем.
(Не числящимся в ваших справочниках,
Им свалочная яма — дом)⁷

6.1.5. Поскольку маркированным является признак замкнутого мира, то типичной схемой прямой модели будет:

«Мы имеем N»

N может варьироваться: «мудрость», «святость», «благородство», где N — признак, который ценится.

Типичной схемой обращенной модели будет:

«они имеют N», где N также может варьироваться, но всегда будет признаком или отвергаемым вообще (ср. у протопопа Аввакума о никонниках:

Разумные! Мудрены вы со дьяволом!⁸,

У В. Кюхельбекера о придворной аристократии:

Там говорят не русским словом
Святую ненавидят Русь!⁹),

или таким, который имеется у этих «они», но должен быть изъят:

Счастлива жизнь моих врагов!¹⁰

В этом случае («Преложение псалма 143») любопытно следующее. Образец Ломоносова — библейский текст псалма 143 — дает схему прямой ориентированности («мы имеем»): «Да будут житницы наши полны, обильны всяким хлебом, да плодятся овцы наши тысячами и тьмами на пажитях наших. Да будут волы наши тучны; да не будет ни расхищения, ни пропажи, ни воплей на улицах наших. Блажен город, у которого это есть. Блажен народ, у которого Господь есть Бог.»¹¹ Ломоносов преобразует ее в обращенную («они имеют»), в результате чего оценка наличия меняется на противоположную (этого нет в переводах псалма 143 Тредиаковским и Сумароковым — все три перевода были выполнены в рамках известного соревнования поэтов в 1743 г.):

Пшеницы полны гумна их,
Несчетно овцы их плодятся,
На тучных пажитях хранятся
Стада в траве волов толстых.

Цела обширность крепких стен,
Везде столпами укреплённых
Там вопля в стогнах нет стесненных
Не знают скорбных там времен

Счастлива жизнь моих врагов!

⁷ Марина Цветаева, Избранные произведения, М.—Л., 1965, стр. 233. В приведенной цитате: «их дом — *ваша* свалочная яма» «дом» — символ наиболее замкнутого, защищенного, «внутреннего» пространства; «свалочная яма» — предельная ему противоположность (локальное выражение изгнанничества, незащищенности в их предельной степени; ср. антитезу дома и гноища в библейских легендах).

⁸ Аввакум, Книга бесед. Памятники истории старообрядчества, XVII в., кн. I, вып. 1, Л., Изд. АН СССР, 1927, стр. 292.

⁹ В. К. Кюхельбекер, Избранные произведения в 2-х тт., т. I, М.—Л., 1967, стр. 207.

¹⁰ М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. VIII, М.—Л., изд. АН СССР, 1959, стр. 116.

¹¹ Библия, или книга священного писания ветхого и нового завета, СПб, 1908, стр. 437.

6.1.6. Рассмотрим два частных случая изучаемой нами модели, возникающие от совмещения ее с разными типами текстов культуры.

6.1.6.a. В определенной — очень широкой — группе текстов культуры возникает оппозиция:

$$\mathcal{E} \leftrightarrow T,$$

где \mathcal{E} — инвариант таких понятий, как зримый мир, земной мир, мир живых, *этот* мир, а T — инвариант понятий: загробный мир, мир не-людей (богов и мертвых, без дифференциации), не земной, *тот*. При наложении на эту оппозицию изучаемой пространственной модели \mathcal{E} предстанет как замкнутое внутреннее пространство, а T — внешнее. В этом случае «этот» мир будет противостоять «тому» как организованный (т. е. «понятный», свой) хаотическому («неприятному»), чужому. Существа *того* мира должны быть дисгармоничны, безобразны (ср. описание чудовищ в «Вие» и сне Татьяны или: «Бесконечны, безобразны /В мутной месяца игре/ Закружились бесы разны .»).

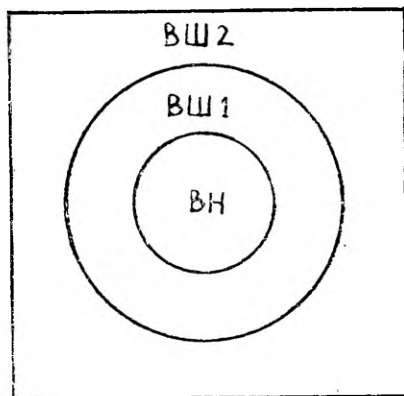


Рис. 4.

6.2. Усложнение модели возникает при взаимном наложении оппозиции $ВН \leftrightarrow ВШ$, где оба члена принадлежат земному миру, а граница между ними проходит внутри \mathcal{E} и оппозиции $\mathcal{E} \leftrightarrow T$. Получается схема (рис. 4), где $ВН$ и $ВШ$ составляют пространство \mathcal{E} , а $ВШ 2$ — T .

6.2.1. Подобное положение практически невозможно, поскольку противоречит правилу о наличии *одной* основополагающей границы внутри модели культуры. Оно может возникнуть или в качестве условного обобщения реальной коллизии, при которой в разных сферах сознания (например, политической и религиозной) в одно и то же время функционируют модели, по-разному членившие пространство культуры, или же в результате превращения одной из границ в основную, а другой во вспомогательную. Рассмотрим эти случаи.

6.2.1.a. Граница 1 (между $ВН$ и $ВШ 1$) становится основной и подчиняет себе границу 2 (между $ВШ 1$ и $ВШ 2$). Некоторый первобытный коллектив имеет два типа божества. Одни находятся на внутренней территории племени. Их защитительная, покровительственная функция ясно обнаруживает их принадлежность к $ВН$ (они укрепляют границу между $ВН$ и $ВШ$, а не стремятся сквозь нее проникнуть, как это делают опасные существа из $ВШ$). Можно с уверенностью сказать, что боги $ВН$ будут антропоморфны, а обитающие за границей внутреннего мира (лес, река, море) — будут наделены чертами чудовищности. Боги $ВШ$ будут более ужасны и, следовательно, более

могущественны. На этой стадии неупорядоченность как черта стихии будет восприниматься как нечто высшее по отношению к упорядоченности внутреннего, человеческого мира. Этнография не может дать нам описания коллектива, который переживал бы себя как единственный, исчерпывающий собой все человечество и противопоставленный только нечеловеческому миру. Однако волшебная сказка сохраняет нам подобную картину мира. Теперь представим себе, что во внешнем мире появляются *другие* человеческие коллективы. То, что они чужие, заставляет воспринимать их как неорганизованные, часть ВШ. Тогда боги ВШ делаются (в «наших» глазах) «их» богами, а боги ВН — «нашими». «Неорганизованность» как черта другого социума воспринимается как низшее свойство. «Их» неупорядоченные боги должны быть слабее упорядоченных «наших». Наступает торжество антропоморфных богов, чудовища становятся побежденными богами «варваров», граница 1 подчиняет себе границу 2.

Это, в частности, приводит к тому, что боги получают размещение внутри человеческого мира, закрепляясь за определенными географическими пунктами, что генетически может быть связано с системой местных анимистических культов, но функционально глубоко отлично.

Примечание: попутно можно, в виде наблюдения, указать на следующее: внешность богов зависит от типа разбиения пространства.

6.2.1.в. Граница 2 доминирует над границей 1. Например, социальные или этнические границы мифологизируются: Зона ВШ 1 уподобляется ВШ 2. Кочевой народ, обитающий «за шеломенем» (половцы «Слова о Полку Игореве»), для «нас» одновременно и «дети бесови»: им покровительствуют языческие божества (славянские, но с неупорядоченным культом) — див, карна, жля. Божества с упорядоченным культом (Дажьбог, Велес) принадлежат «внутреннему» миру и поэтому не противопоставляются христианскому пантеону.

Аналогична этому картина мира Феклуши в «Грозе» Островского («чужие» народы мыслятся как чудовищные существа с песьими головами, Литва «с неба упала») или старосветских помещиков в одноименной повести Гоголя: за лесом, окружающим дом (лес гомеоморфен границе мира, а дом — миру), неведомая земля, где обитают «разбойники», откуда приходит смерть.

6.3. Однако, помимо приписывания существам, расположенным по другую сторону границы (богам, лесным животным, птицам, покойникам, другим народам), хаотической организации (не-организации) или «такой же, как

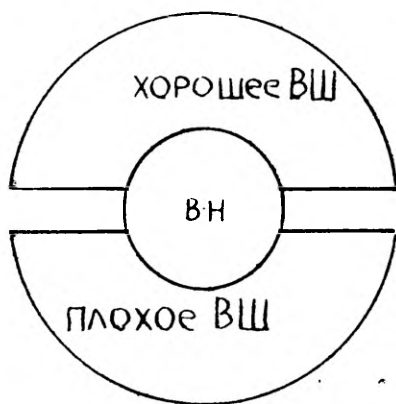


Рис. 5.

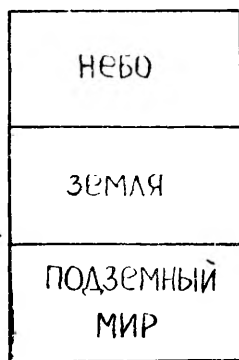


Рис. 6.

у нас», может существовать представление о том, что потустороннему миру свойственна *своя* особая организация. Представление это возникает в связи со следующими структурными особенностями картины мира: оппозиция «организация ↔ дезорганизация» способна разграничить поту- и посюсторонние миры, но она не способна провести границу внутри первого. Однако в реальных текстах культуры широко представлена не только противопоставленность мира живых и мира мертвых (или богов), но и разграничение богов на добрых и злых или ему подобные. ВШ распадается на две обособленные зоны, каждая из которых резко и однозначно оценивается. Оценочность выражается в резкой пространственной ориентированности модели («верх ↔ низ»; «правое ↔ левое») ^{11а}. Возникает схема (рис. 5), которая, очевидно, гомеоморфна схеме (рис. 6).

7.0. Существенным элементом пространственного метаязыка описания культуры является граница. Характер границы обусловлен мерностью ограниченного ею пространства (и обратно). Поскольку в моделях культуры в пограничных точках непрерывность пространства нарушается, граница всегда принадлежит лишь одному пространству — внутреннему или внешнему — и никогда обоим сразу.

Таковы стены дома («У стен дома» Метерлинка, в поэзии Блока), вся система границ в «Старосветских помещиках»,

«Тяжкий, плотный занавес у входа, —
За ночным окном — туман...» (Блок),

занавес, ночное окно — разграничивают пространство на внутреннее («домашнее») и внешнее, но принадлежат внутреннему. Лес в волшебной сказке, море или река в мифе — принадлежат внешнему пространству.

7.1. Граница в тексте культуры может выступать в качестве инварианта элементов реальных текстов — как имеющих пространственные признаки, так и не имеющих. Так, в схеме «город ↔ мир» в качестве границы выступают стена и ворота, имеющие ясно выраженную пространственную характеристику («Ярославна рано плачет в Путивле на забрале») — за «забралом» начинается мир стихий: ветра, реки, солнца, на волю которых отдана жизнь ее мужа; показательно, что пока граница внутреннего пространства проходит по реальным границам русской земли — «шеломанем» и Донцу — каждая река выступает в своей географической реальности: сплутать Дон, Днепр, Донец, Стугну — невозможно. Им всем вместе противостоит лишь полумифическая Каяла ¹², протекающая во «внешнем» мире половецкой степи. Реальность русского географического пространства сменяется при выходе за его пределы сказочно-мифической географией. Но как только границей внутреннего пространства оказывается стена Путивля, граница между Днепром и Донцом перестает быть существенной: это два имени одной Реки, к которой и обращается Ярославна. Пример Ярославны на стене Путивля интересен и в другом смысле: здесь контаминируются ВШ волшебной сказки и мифа, населенные злыми и могущественными нечеловеческими существами, и ВШ женской модели мира в рыцарскую эпоху — пространство, в котором войны «делают (по выражению Владимира Мономаха) мужское дело». Русские тексты настойчиво подчеркивают, что война

^{11а} Ср.: Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров, Славянские языковые моделирующие системы, М., «Наука», 1965, стр. 91—100.

¹² См.: Л. А. Дмитриев, Глагол «каяти» и река Каяла в «Слове о полку Игореве», ТОДЛ, XI, 1953.

— это не женское дело («почто смущается аки жены») ¹³ Разные типы ВШ могут легко контаминироваться, поскольку обладают общей чертой — они всегда мне непонятны, построены на чуждой мне логике. За стенами Путивля для Ярославны господствуют чуждые и вне ее мира находящиеся законы стихий и законы войны — «мужского дела». Однако в качестве границы могут выступать и непространственные отношения: черта, отделяющая члены оппозиции «холод — тепло», «раб — свободный». Основным свойством границы является нарушение непрерывности пространства, ее недоступность:

Но недоступная черта меж нами есть (Пушкин)

7.2. Именно потому, что в структуру любой модели культуры входит невозможность проникновения через границу, наиболее типичным построением сюжета является движение через границу пространства. Схема сюжета возникает как борьба с конструкцией мира.

7.3. Следует различать сюжетную коллизию (проникновение через границу пространств) и несюжетную — стремление внутреннего пространства защитить себя, укрепив границу, и внешнего — разрушить внутреннее, сломав границу. Путь героя, преодолевающего границы (герой волшебной сказки, Данте, странствующий по кругам ада, Растиньяк, пробивающий себе дорогу в высшее общество), принципиально отличается от вторжения внешнего пространства, ломающего границу внутреннего (чудовища вторгаются через меловой круг в «Вие», нашествие Наполеона разрушает внутренний мир усадьбы Болконского).

7.4. В зависимости от ориентированности модели может возникать тенденция к укреплению границы (разрушение ее приравняется уничтожению самой модели):

А в наши дни и воздух пахнет смертью:
Открыть окно — что жилы отворить ¹⁴

Такова поэзия дома, уюта, культуры. Ей противопоставлена поэзия стихии, вторжения. Ср. тему разрушения дома, распахивания окна, вскрытия вен у Цветаевой (тот же образ, что у Пастернака, но противоположно ориентированный):

*Вскрыла жилы: неостановимо,
Невосстановимо хлещет жизнь.
Подставляй же миски и тарелки!
Всякая тарелка будет — мелкой,
Миска — плоской.*

Через край — и мимо —
В землю черную ¹⁵

¹³ Дом с его атрибутами: постелью, печью и теплом, вообще *закрытое* и *жилое* пространство, воспринимается в рыцарских и богатырских текстах как «женский мир». Ему противостоят «поле», как пространство «мужское». Причем с женской точки зрения — как ВШ выступает поле, а с мужской — дом. Ср. былинный (а также у А. К. Толстого в балладе «Илья Муромец») сюжет ухода богатыря из закрытого (не героического, княжеского, «бабьего» — «любят женский пол») пространства «на волю»: в степь и «пустыню». Летописный Святослав — идеальный рыцарь не имеет дома (в Киеве оставил мать и ребенка) и живет в поле («Великой похвалы достоин, Когда число своих побед Сравнить сраженьям может воин И в поле весь свой век живет» — Ломоносов). Тарас Бульба разбивает всю утварь и уходит из дома на Сечь, чтобы не «бабиться» (жить дома и жить «под бабьей кубкой» — синонимы). Спать он ложится на дворе. Накрывается овчиной, потому что дома любит поспать в тепле. Ср. в «Старосветских помещиках» антитезу «дома — вне дома», как «тепла — холода».

¹⁴ Борис Пастернак. Стихотворения и поэмы, М.—Л., 1965, стр. 177.

¹⁵ Марина Цветаева, Избранные произведения, М.—Л., 1965, стр. 303 (курсив мой, Ю. Л.).

Ср. конфликт дома и бездомья в «Поэме конца» (« Помилуйте, это — дом? — Дом в сердце моем — Словесность!»)

За городом! Понимаешь? За!

Вне! Перешед вал!

Жизнь, это место, где жить нельзя:

Ев-рейский квартал ¹⁷

Поэзия разоренности, безытности, погруженности в стихийную сущность внешнего мира в сочетании с исключочающей ее поэзией очага («Стихи о сироте», поэтизирующие замкнутое пространство: башня, остров, пещера, кожа, утроба) порождает в текстах Цветаевой оксюморонный образ недомашнего дома:

Лопушиный, ромашный

Дом — так мало домашний!

В тексте одновременно присутствуют две противоположные ориентации: прямая создает поэзию дома, обращенная — учитывает и оправдывает взгляд на него с точки зрения бездомного:

Не рассевшийся сиднем

И не пахнувший сдобным.

За который не стыдно

Перед злым и бездомным:

Не стыдятся же башен

Птицы — ночь переспав.

Дом, который не страшен

В час народных расправ! ¹⁸

Вторжение внешнего пространства (стихии) во внутреннее, хаоса в космос будет очень существенно для модели мира Тютчева и Тургенева.

8.0. Установление соотношения между моделями культуры и текстами культуры, т. е. семантическая интерпретация текстов культуры требует определенных правил соответствия. Вопрос этот нуждается в специальной разработке. Укажем лишь на один из путей — установление отношения изоморфизма между человеком и всей моделью мира или ее частями.

8.1. Так возникают различные типы антропоморфизма мира, например, представление о том, что мир, разделенный на организованную (космическую) и неорганизованную (хаотическую) сферы, в целом изоморфен человеку, который также включает в себя эти две стихии.

Такова картина мира Тютчева с ее принципиальной родственностью человека и космосу («И сладкий трепет, как струя, По жилам пробежал природы, Как бы горячих ног ея Коснулись ключевые воды...») ²⁰, и хаосу («О, страшных песен сих не пой Про древний хаос, про родимый! Как жадно мир души ночной Внимает повести любимой!») ²⁰ Аналогичны будут масонские представления о разуме и страстях как двух космических стихиях, политические концепции, отождествляющие правительство с голосой, а народ с ногами и пр. Может устанавливаться изоморфизм человека точке внутреннего пространства или всему внутреннему пространству.

Можно выделить большую группу моделей, для которых антропоморфия будет некоторая сверхчеловеческая организация, а человек будет изоморфен части самого себя. Так, для Руссо ВН изоморфно человеку. В «естественном»

¹⁷ Там же, стр. 471 (курсив авторский).

¹⁸ Там же, стр. 315. Ср. принципиальную амбивалентность «своего» и «чужого» пространства у Цветаевой: «О там, ставшем здесь <...> Мне к Вам (в Прагу из Парижа — Ю. Л.) хочется домой: ins Freie: на чужбину, за окно. И — о очарование — в этом ins Freie — уютно, в нем живет: облако, на котором можно стоять ногами. Не тот свет и не этот, — третий: сна, сказки, мой» (Марина Цветаева, Письма к Анне Тесковой, Прага, Academia, 1969, стр. 61). «Там» и «здесь», «чужбина» и «дом», «тот» и «этот» свет — уравнины.

²⁰ Ф. И. Тютчев, Полное собрание стихотворений, Л., 1939, стр. 41

состоянии» границы ВН — это физические границы отдельного индивидуума, и человек изоморфен самому себе. Но в общественном состоянии личностью становится заключившее договор общество, его границы суть границы ВН, и оно в целом изоморфно человеку. Составляющие его люди — члены политического тела и изоморфны части себя.

9.0. Мы рассмотрели только одну — наиболее примитивную — модель культуры. Среди причин возникновения более сложных структур можно указать на следующую. Устанавливая правила семантического истолкования той или иной модели, мы исходим из точки зрения нашей картины мира. Однако каждая модель мира включает в себя свое представление о семантической интерпретации, и это требует усложнения модели культуры.

9.1. Одной из основных характеристик типов культуры является их отношение к проблеме знаковости. Поэтому, для того чтобы быть пригодным для описания типов культуры, язык пространственных отношений должен быть способным моделировать различные структуры знаковых систем.

9.1.0. Другой стороной вопроса будет: находится ли внутри того или иного текста культуры проблема знаковости в каких-либо соотношениях с пространственными характеристиками картины мира.

9.1.1. На первый вопрос можно ответить только утвердительно: устанавливая однозначное соответствие каких-либо точек сдого пространства точкам другого, мы легко можем моделировать отношения значения как пространственные.

9.1.2. Изучение типов культур убеждает, что как только проблема знака и знаковости выдвигается как одна из основных типологических характеристик, между точками ВН и ВШ и этими пространствами в целом устанавливаются отношения парной соотносительности. Каковы эти отношения, что выступает как содержание, что как выражение, как интерпретируется само понятие «иметь значение», зависит от характера модели культуры.

9.2.0. При изучении некоторых текстов, например, средневековых, мы сталкиваемся с многоступенчатостью семантического построения: один и тот же элемент текста может получить разное значение в бытовом, политическом, нравственно-философском и религиозном контекстах.

9.2.1. Представим такую модель мира, в которой сам этот мир воспринимается как знак или как набор знаков, в виде двух пространств, разбитых на одинаковое число участков каждое, причем между этими участками установлено отношение взаимно однозначной соотносительности. В этом случае между этими двумя мирами могут возникать отношения мотивированности и немотивированности, мотивированные отношения могут иметь иконический или символический характер.

9.2.2. В качестве примера мотивированной связи можно указать на средневековую модель мира. При этом связь между определенными участками одного пространства и соответствующими другого будет восприниматься как извечная или богоустановленная, но всегда входящая в неизменяемую сущность мира в качестве его важнейшей характеристики.

9.2.2.а. Связь эта может быть иконической. Такой случай наблюдается в рационалистических средневековых верованиях и в некоторых идеалистических философских системах (например, у Гегеля). Мир материальный является знаком, выражением абсолютной идеи. При этом он представляет собой ее застывшее отражение, иконически точное. Именно поэтому изучение человеком материального мира есть вместе с тем самопознание абсолютной идеи.

В этом случае отношение между ВН и ВШ будет топологическим: между входящими в это множество точками будет отношение не только взаимного однозначного соответствия, но и непрерывности, поскольку оба эти пространства наделяются одинаковой мерностью.

Так, в гегелевской системе ВН — часть ВШ. Условную модель рационалистического средневекового верования можно представить себе в виде двух (или более) сфер, расположенных концентрически и с однозначно соотносен-

ными точками. В случае, если мы имеем дело с многоступенчатой семантикой знака, набор бинарных противопоставлений с учетом того, что в качестве основной оппозиции «ВН/ВШ» будут выступать каждый раз другие группы сферических поверхностей, позволит построить семантическую парадигму.

Так, например, для многих средневековых систем тот или иной поступок человека в земной жизни становится моральным фактом, только если он влечет за собой загробное наказание или награждение, т. е. если он существует не сам по себе, а попарно соединен каким-то соответствием по ту сторону границы «жизнь до смерти \longleftrightarrow жизнь после смерти». С этой точки зрения, существенным является то, что отделяет грех от благого дела. Между всеми типами греха, с одной стороны, и всеми типами благих дел, с другой, устанавливается различие, до известной степени сглаживающее дифференциацию внутри этих групп.

Однако, лишь только тот или иной текст ставит перед собой задачу изображения более узкой группы персонажей, относящихся только к миру праведников (пастыри) или миру грешников (например, описания ада), возникает потребность во внутренней разграниченности этих групп. Так возникает тенденция рассматривать разные грехи как количественное углубление греховности, выражаемое в цифровых показателях (числа кругов ада у Данте) и их пространственной соотнесенности (глубина). При этом парадигматический набор всех кругов построен как система парных оппозиций, в которых каждая новая грань на какой-то момент выступает в качестве основной пространственной границы, разделяющей «этих» и «тех».

Одинаковая мерность земной жизни и ада выражается не только в том, что все схождение в загробный мир имеет характер путешествия, но и в иконическом отражении природы греха в характере наказания.

9.2.2.в. Мистическая средневековая модель мира также исходит из того, что все факты земной жизни имеют значение и, следовательно, неоднозначно соотнесены с точками потустороннего мира. Но однозначная соотнесенность пространств в этом случае не дополняется их непрерывностью: ВШ имеет большую мерность, чем ВН. Поэтому явления ВШ не иконы своей сущности, а знаки-намеки, символы.

Пространственная модель подобной системы представляет собой отношение двух пространств, из которых одно имеет хотя бы на одно измерение больше, чем второе. При построении многоступенчатой семантической модели каждая новая ступень получает дополнительное измерение. Приведем пример средневековой теократической концепции государства: события повседневной практической жизни, с ее точки зрения, реальны лишь в такой мере, в какой имеют государственное значение (возникают взаимно соотнесенные ВН—практическая жизнь, ВШ—государственная). Но и государственная жизнь имеет значение лишь как реализация «вечного града». Возникает другое парное отношение: ВН—государственная жизнь, представляющая собой лишь *выражение*, в качестве *содержания* выступает иерархия небесного правопорядка. Но и этот последний расслаивается на церковь — земной знак небесной сущности — и небо.

Переход к каждой новой семантической ступени в этой системе представляет собой таинство. Отношение между содержанием и выражением предустановлено, но не иконично, и в пространственной модели каждая новая семантическая ступень будет иметь на измерение больше предшествующей.

9.2.3. Существенное различие между рационалистической и мистической средневековыми картинами мира получает при этом истолкование выражения в знаке как икона или символа-намека (ср. представление о телесном облике человека как подобии божества и о теле как темнице духа). В этом смысле интересный пример мы находим в «Божественной комедии» Данте. Данте строит все грандиозное здание мира как конструкцию контрастно соотнесенных пространств, в которой земная жизнь, чистилище, рай, с одной стороны, сложно соотнесены, образуя иерархию значений, а с дру-

гой, — лежат в одном измерении, поскольку все вместе образуют единую, в том числе и географическую, конструкцию. Но Данте не мог настолько рационализировать схему, чтобы и Эмпирею — месту пребывания богов и ангелов — дать ограниченно локальную характеристику. Он противопоставил его всему мирозданию как непространство $\leftarrow\rightarrow$ пространству: «Лежащий вне пространства и лишенный полюсов» (замечательно, как в этой формуле отрицание пространственности связывается с отрицанием ориентации)²¹ Однако, томист и аристотелианец, Данте не мог ощущать такое решение органичным для себя. В других местах у него оказывается, что внепространственный Эмпирей с иконической четкостью отражается в пространственной конструкции неба! Небеса в своем делении на девять сфер относятся к девяти ангельским чинам как «оттиск к печати»²²

Таким образом, разницу между рационалистической и мистической средневековыми моделями мира можно свести к тому, что в первой ВН и ВШ будут образовывать топологическое пространство, а во второй — нет.

9.2.4 Одновременное ощущение знаковой природы мира и немотивированности этих знаков возникает в системах, рассматривающих отношение ВН к ВШ не в качестве искомого и предустановленного, а как результат злонамеренной или глупой выдумки людей. Деньги или знаки достоинства не имеют самостоятельной ценности и вообще не существуют вне отношения к определенному содержанию. Но это отношение «выдуманное». Знаковость воспринимается в этой системе как зло.

10.0. Проблема «точки зрения» текста культуры решается при помощи ориентирования пространств и графов модели культуры. Обратимость моделей культуры состоит в том, что каждая из моделей может быть реализована в текстах с прямой или обратной ориентировкой. Типы ориентации усложняются по мере усложнения моделей культуры: в локально организованных участках текста могут возникать свои разнонаправленные системы ориентации, поскольку возникают подгруппы пространства со своим разделением на ВН и ВШ. Наиболее сложные модели характеризуются одновременным функционированием обоих ориентирований.

11.0. Деление пространства культуры на ВН и ВШ может лечь в основу нескольких типов моделей, например: 1) ВН и ВШ — различные и не гомеоморфные пространства; 2) ВШ отражается в ВН; 3) ВН — часть ВШ и т. д. Отношения типа 1) представлены, например, в сказочных текстах, типа 2) — в средневековом символизме, типа 3) — в историзме гегелевского типа (ВШ — универсум абсолютной идеи, ВН — материальная реальность той или иной исторической стадии) или в современном научном мировоззрении, рассматривающем евклидову геометрию и ньютоновскую физику как частный случай иных систем, признаваемых современной наукой.

11.1.0. Деление пространства на ВН и ВШ создает лишь самый грубый аппарат для описания моделей культуры. Приведем примеры более усложненных систем.

11.1.1. Волшебная сказка делит тексты культуры на ВН и ВШ, приписывая второму волшебное свойство. Граница, воплощенная в тексте в виде реки (моста), леса, берега моря и т. д., делит пространство на близкое к обычному пребыванию героя (ВН) и далекое от этого места (ВШ). Но для исполнителя и слушателей сказки активно еще одно деление: близкое к ним (ВН) — оно не может быть сопредельным с волшебным — и далекое от них («тридевятое царство, тридесятое государство»), которое граничит с волшебным миром. Для текста сказки — оно ВН, но для слушателей — входящий в ВШ сказочный мир. Таким образом, обе модели функционируют одновременно.

11.1.2. Рассмотрим модель культуры, характеризующую Просвещение XVIII века. Носители ее осознают свою картину мира по контрасту со сред-

²¹ Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Parad., XXII, 67.

²² Там же, Parad., XXVII, 55—56.

невековым резким разделением универсума на ВШ и ВН, причем в средневековой системе ценным и истинным представлялось ВШ, а ВН, в котором ВШ отображается, ценилось лишь как система знаков-намеков, имеющих ВШ своим содержанием. В средневековой системе ВН 1) часть универсального множества, 2) ориентированная как низменная.

По контрасту модель культуры Просвещения строится как: 1) имеющая в качестве ВШ — пустое подмножество. Осознание всего мира как земного не означает отмену внутренней границы пространства. Ценность земного мира не осознавалась бы с такой силой, если бы ему не противостояла пустота на месте внешнего.

И я б заслушивался волн,
И я глядел бы, счастья полн,
В пустые небеса. ²³

С осознанием внешнего мира как пустого подмножества связано и противоположное ощущение — чувство бессмысленности внутреннего:

На что молиться нам, чтоб дал бог видеть рай?
Жить весело и здесь, лишь ближними играй (. .)
Вот как вертится свет! А для чего он так,
Не ведает того ни умный, ни дурак ²⁴

2) Земной мир осознается как высшая ценность: в ценностной (ориентированной) модели он занимает верхнюю клетку. Но поскольку он единственный — ему противопоставляется пустое подмножество «неценного» (нижнего) потустороннего мира.

12.0. Сюжет текста может отображаться при помощи графа движения некоторой точки внутри модели культуры или дерева. Сюжет всегда представляет собой *путь* — траекторию перемещения некоторой точки в пространстве модели культуры.

12.1.0. Как уже было отмечено, персонажи в сюжетных текстах делятся на неподвижные — являющиеся частью того или иного пространства — и подвижные.

Сюжетное движение персонажа заключается в пересечении им границы пространства модели. Сюжетные изменения, не приводящие к пересечению границы, движением не являются.

12.1.1. Сложные модели культуры представляют собой иерархию конструкций, а сложные тексты культуры — иерархию уровней. Границы разбиения пространства на разных уровнях могут не совпадать, эпизодические части текста могут содержать локальные подструктуры с иным, чем в других местах, типом упорядоченности пространства и иными границами его разбиения. Это приводит к тому, что в сложных сюжетных текстах траектория героя может пересекать не только основную границу модели культуры, но и находиться в движении относительно более частных разграничений.

12.2. Изображаемые при помощи линий траектории могут на семантическом уровне интерпретироваться как «путь человека», «событие» и, следовательно, отражать то, что в пределах данного текста культуры считается «событием». Так, например, смерть человека, приобретение или утрата богатства, женитьба и т. д. будут «событием» с точки зрения одной системы и не будут им с точки зрения другой. Ср. отказ русских воинских текстов раннефеодальной эпохи считать смерть воина «событием» (слова Владимира Мономаха: «Дивно ли оже мужь оумерль в полку ти лѣпше суть измерли и роди наши» ²⁵; речь Даниила Галицкого перед войском: «Аще мужь убиен

²³ А. С. Пушкин, Полное собр. соч., III, кн. 1, изд. АН СССР, 1948, стр. 322.

²⁴ Д. И. Фонвизин, Собр. соч. в 2-х тт., М.—Л., 1959, т. I, стр. 211—212.

²⁵ ПСРЛ, т. I, М., 1962, стр. 254.

есть на ратн, то кое чудо есть? Инни же и дома умирают без славы, си же со славой умроша»²⁶ Для того, чтобы, с этой точки зрения, смерть стала событием, она должна быть соединена со славой или бесчестьем, быть знаком, а не только фактом. В равной мере для Гоголя в «Театральном разезде» перестает быть событием, переходом через границу структурных пространств — любовь («Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?»)²⁷

12.3.0. Поскольку сюжетное событие на языке пространственного моделирования мы определяем как переход из одной структуры в другую, возникает вопрос о том, что движущийся элемент имеет «свое» и «чужое» пространство. Когда мы говорим: «персонаж сформирован данной социальной средой» или же «персонифицирует национальный характер», мы утверждаем соответствие персонажа некоторому пространству модели культуры (социальному, национально-психологическому).

12.3.1. Одни и те же реальные тексты, рассмотренные на разных уровнях моделирования, могут дать разные картины. Так, на более абстрактном сюжете будет представлен как дерево *всех* допустимых в пределах данной структуры движений героя. На более конкретном — как реализация *одного* из этих путей.

12.4. Отношение пути героя к пространству, через которое он проходит, типы описания сюжетов должны стать предметом специального рассмотрения.

12.4.1. Сюжеты обратимы (в этом реализуется ориентированность графов). Если существует сюжет: «герой переходит из внутреннего пространства во внешнее, нечто там приобретает и возвращается во внутреннее» (волшебная сказка), то должен быть и обратный: «герой приходит из внешнего пространства, несет ущерб и возвращается» (сюжет об инкарнации бога, гибели его здесь и возвращении в «свое» пространство).

Кроме сюжетных построений в виде перехода графа из ВН в ВШ (и обратно), возможен и иной тип: устанавливается однозначное соответствие между внутренним графом ВН (пересекающим локальные границы подмножеств ВН) и внутренним графом ВН. Читается: «событие X имеет значение Y.» Могут устанавливаться соответствия типа графа в ВН типу ВШ. Таковы сюжеты о времени в раю и на земле (апокрифический сюжет о человеке, заслушавшемся на мгновение райской птицы — на земле прошло 300 лет; евангельский сюжет о насыщении пяти тысяч верующих пятью хлебами и двумя рыбами, причем осталось больше, чем было).

Однако Просвещение осознает свою картину мира и через другую модель культуры — уже не зависимую от каких-либо внеположенных ей контрастов. Эта модель строится на оппозиции «естественное ↔ искусственное» с четким противопоставлением ВН (антропологического) как естественного, нравственного и высокого в ориентированной модели мира и ВШ (социального) как противоестественного, безнравственного и низкого. Характерным будет то, что ВШ здесь — извращенное ВН. Оно представляет собой его точное повторение с обратным знаком. Если в средневековой модели ВН и ВШ принципиально имеют разное количество измерений, то здесь они в этом отношении принципиально уравнимы.

Из сказанного видно, что один и тот же текст в своем реальном функционировании может описываться (и осознавать себя) одновременно в категориях нескольких моделей культуры.

²⁶ ПСРЛ, т. II, изд. 2-е, СПб, 1908, стр. 822.

²⁷ Гоголь, Полное собр. соч., т. V., АН СССР, 1949, стр. 142. — Ср. пародийную любовь в «Ревизоре», не являющуюся сюжетным «событием» (она не движет ход пьесы).

О НЕКОТОРЫХ ПРИНЦИПИАЛЬНЫХ ТРУДНОСТЯХ В СТРУКТУРНОМ ОПИСАНИИ ТЕКСТА

Ю. М. Лотман

Вопрос о путях описания динамических свойств текста в значительной мере определяет будущее структурного метода в литературоведении. Еще Ю. Н. Тынянов настаивал на том, что «единство произведения не есть замкнутая симметрическая целость, а развертывающаяся динамическая целостность; между ее элементами нет статического знака равенства и сложения, но всегда есть динамический знак соотносительности и интеграции. Форма литературного произведения должна быть осознана как динамическая»¹. Положение Тынянова находится в соответствии с неоднократно подчеркивавшимся в трудах пражской школы требованием не смешивать синхронное описание со статическим. Аспект этот был специально оговорен в «Тезисах Пражского лингвистического кружка»² и детально рассмотрен Р. Якобсоном, писавшим: «Было бы серьезной ошибкой утверждать, что синхрония и статика — это синонимы. Статический срез — фикция: это лишь вспомогательный научный прием, а не специфический способ существования. Мы можем рассматривать восприятие фильма не только диахронически, но и синхронически: однако синхронический аспект фильма отнюдь не идентичен отдельному кадру, вырезанному из фильма. Восприятие движения наличествует и при синхроническом аспекте фильма»³.

Требование диалектически-функционального подхода к тексту и в дальнейшем неоднократно повторялось в работах исследователей. Однако нельзя не согласиться с тем, что в конкретных описаниях текстов, лишь только мы отходим от субъективно-импрессионистических рассуждений, на первый план выступает именно статические модели. Разобраться в причинах этого явления тем более уместно, что до сих пор еще приходится слышать утверждения критиков структурных методов, которые полагают, что именно в статичности подхода заключается и основное свойство, и главный порок структурализма.

Ставя перед собой сознательную цель построения динамических моделей художественного произведения, необходимо отказаться от абсолютного противопоставления их статическим и, тем более, от представления об этих двух типах моделирования художественного текста как методически и методологически враждебных. Значительно более правильным будет истолкование их как двух этапов в научном приближении к пониманию механизма социального функционирования произведения. Один и тот же текст может быть описан несколькими способами. При этом, если каждое из этих описаний,

¹ Ю. Тынянов, Проблема стихотворного языка. Статьи, М., СП. 1965, стр. 28.

² См.: «Пражский лингвистический кружок», сб. статей, М., «Прогресс», стр. 17—18.

³ R. Jakobson, Prinzipien der historischen Phonologie, TCLP, N 4, 1931, s. 264—265.

взятое в отдельности, будет возможно только в качестве статической системы. то динамическая структура возникнет из их отношения.

Таким образом, динамическая структура будет строиться как некоторое количество статических моделей (минимум две), находящихся в определенном подвижном отношении. Из этого вытекает, что статические описания сами по себе не только не являются чем-либо порочным, но, напротив того, представляют необходимый этап, без которого невозможны и функционально-подвижные конструкции. Слабые стороны таких построений проявляются лишь тогда, когда исследователь, перескакивая через ряд научных этапов, стремится истолковать статические модели как окончательные, позволяющие судить об эстетической функции текста. Необходимо подчеркнуть, что та или иная статическая модель отражает совсем не структуру текста, а лишь структуру одного из конструктивных принципов, *на скрещении которых* текст живет. Так, например, мы можем задать некоторые константные конструктивные принципы: четырехстопный ямб, синтаксические и интонационные ряды. При этом каждая из названных структур, взятая в отдельности, может быть описана статически, но отношение их между собой внесет в модель элемент динамики.

Следует, однако, подчеркнуть, что и относительно отдельного существования каждого из названных выше рядов статика определяется не природой самого явления, а избранным нами методом описания. Так, например, ритмическая конструкция, в свою очередь, может быть описана динамически. Но для этого надо отказаться от описания ее как одного механизма, а расслбить ее, по крайней мере, на два (например, на ритм и метр), описать каждый в отдельности как закономерную внутри себя систему, а затем уже взглянуть на них как на конструктивное единство. При этом отклонения от нормы в одной системе будут описываться как реализация нормы в другой и обратно. Отношение между такими подсистемами и составляет работу структуры.

По сути дела, в искусстве, видимо, любой конструктивный план может быть расслоен на конфликтно соотнесенные подсистемы и, наоборот, две любых взаимно конфликтующие структуры могут быть в описании «сняты» в единой статической конструкции. Осознание художественной жизни текста подразумевает сосуществование этих двух подходов одновременно. Каждый из них сам по себе не может представить функционирования текста, то есть его жизни.

Один из наиболее распространенных случаев двойного подхода к описанию текста таков: мы можем, рассмотрев произведение, извлечь из него некоторую структуру — иерархическую организованность элементов разных уровней. Однако, рассматривая полученное таким образом построение, мы не сможем сказать, что в тексте было для читателя новым и неожиданным, а что легко предсказывалось с самого начала. Таким образом, вопрос о семантической значимости тех или иных элементов текста останется невыясненным.

Идя дальше, мы можем расслбить эту модель. Мы можем выделить структуру, которая будет объединять интересующий нас текст с предшествующей литературной традицией. Это будет структура читательского ожидания. Второй пласт образует подструктура, объединяющая элементы, лежащие вне данной традиции (они могут и совпадать с некоторой традиционной структурой, но другой). Таким образом, в воспринимаемом тексте будут одновременно работать два механизма: один будет постоянно поддерживать в сознании аудитории память о некоторой традиционной организации текста, задавая тем самым некоторую структуру ожидания, а другой — разрушать эту структуру, деавтоматизировать восприятие, создавать на фоне общей конструкции индивидуальную.

На каком бы уровне мы ни изучали построение текста — от ритмико-фонологического до сюжетосложения — неизменно будет возникать конфликт между определенными предсказаниями, возникающими на основе структурной инерции, и невыполнением их в тексте.

Однако, если при таком подходе динамическая модель возникает за счет отношения между различными конструктивными уровнями (поскольку читательское ожидание и текст заведомо располагаются на разных уровнях), то не менее возможен и такой подход, при котором разные виды статических моделей будут располагаться на одном уровне описания. Так, например, в шекспировской трагедии возможно одновременное существование на сцене героев трагического и комического плана, подчиняющихся совершенно различным нормам поведения. Каждая из этих норм может быть изолированно описана как некоторая статическая данность (это не снимает того, что при более детальном анализе любая из этих статических систем может быть, в свою очередь, расслоена и представлена в виде динамической). Отношение их создаст динамическую модель целого.

Таким образом, структурное описание текста не может ограничиться выделением уровней и созданием ряда статических характеристик. Оно должно быть дополнено как определением отношений между подструктурами различных уровней, так и изучением «игры» различных конструктивных тенденций внутри каждого уровня.

Построенная таким образом модель будет фиксировать определенные динамические качества текста. Однако, фиксируя типы подструктур и динамику их соотношений, мы еще не получим адекватных моделей текста. Для того, чтобы понять, введение каких дополнительных показателей представляется совершенно необходимым, приведем следующий пример. Представим, что нами описан некоторый текст, в котором высокие славянизмы и образы из библейской поэзии сочетаются с резкими просторечиями, вульгаризмами, городским жаргоном, образами и ритмами уличной частушки. Не представит, видимо, труда выделить в тексте две стилистических подструктуры, определить их соотношения и семантические эффекты, возникающие при этом. Однако следует заметить, что подобная модель не будет отражать такого существенного качества художественного произведения, как его напряженность. Она будет в равной мере пригодна и для того случая, когда соотношение торжественных архаизмов и библеизмов с жаргонными речениями представляет собой смелое новаторство, поражает неслыханной художественной новизной, и для тех, когда подобное сочетание тривиально или даже входит в систему литературных штампов. И статические конструкции первого приближения к тексту, и динамические модели, образуемые от их соотношения, могут быть почти одинаковыми и для новаторского произведения, и для ловко составленного в его духе эпигонского подражания, и уж, конечно, будут одинаковыми для текста, прочитанного в первый и сотый разы, однако, эстетическая функция текстов в этих случаях будет различной. Может ли структурный анализ отразить то, что в читательском восприятии ощущается как «свежесть» и «энергия» или наоборот «вялость» художественной структуры? От ответа на этот вопрос в значительной мере зависит преодоление того сочетания точности на низших уровнях и импрессионизма на высших, который до сих пор свойственен многим опытам структурного описания художественных текстов.

Для того, чтобы ответить на этот вопрос, необходимо остановиться на том специфическом понятии, которое вкладывается в слова «борьба» и «конфликт» в тех случаях, когда мы их применяем к внутренним противоречиям художественной структуры.

Понятие борьбы составляет важную часть как литературного процесса, так и каждого произведения в отдельности. Кроме того, писатель — член общества почти всегда бывает втянут в нелитературную борьбу. Многочисленные случаи, когда литературная полемика приобретает смысл и признаки философского или политического конфликта. Да и в самой литературе, на разных ее уровнях — например, ритмическом и сюжетно-тематическом — слова «борьба» получают различный смысл. Это часто приводит к смешению понятий. Мы говорим: «Державин боролся с екатерининским вельможей Вяземским» и «Державин боролся с классицизмом», «Некрасов боролся с

цензурой» и «Некрасов боролся с засилием двусложных размеров» и полагаем, что слово «боролся» употреблено во всех этих случаях в одинаковом значении, допуская лишь разную степень интенсивности (борьба с цензурой, как более важная — интенсивнее, «чисто литературные» конфликты менее общественно значительны и протекают с меньшим ожесточением). На самом деле, мы называем одним и тем же словом существенно отличающиеся понятия. Борьба поэта и цензуры — это столкновение двух начал, каждое из которых вполне может обходиться без другого и даже заинтересована в полном его уничтожении. Когда произведения Некрасова освободились от цензуры, они не потеряли ничего в своем значении. Между тем, предположим, что борьба с двусложными ритмами увенчалась победой в смысле их полного уничтожения и забвения самой возможности ими пользоваться. Такая «победа» полностью обесценит весь художественный и семантический эффект пользования недвусложными размерами. В художественном смысле такая полная победа будет полным поражением. Державин вполне согласился бы с тем, чтобы не только развеялись его придворные враги, но чтобы и память о них полностью исчезла:

Врагов моих червь смерти сглохнет,
А я поэт и не умру.

Между тем, с уничтожением памяти о нормах и правилах классицизма уничтожалось и ощущение новаторства Державина. И именно полная победа тех принципов, за которые он боролся, принесла ему читательское забвение. Державин в дальнейшем пережил второе поэтическое рождение, но в 1825 г. Пушкин писал: «У Державина должно сохранит будет од восемь да несколько отрывков, а прочее сжечь».⁴ Н. Полевой отзывался еще резче.

Конфликт и борьба в литературном тексте строятся по законам диалога: смысл и значение позиции понятны и весомы лишь до тех пор, пока памятны и имеют культурное значение те структуры, с которыми происходит борьба. Поэтому художественный текст строится так, что не только опровергает некоторую определенную систему, но и постоянно напоминает о ней, поддерживает ее в сознании читателя.

Из сказанного можно сделать вывод, что текст имеет определенные *энергетические* показатели. Если структурное описание ставит перед собой цель не только уловить конструкции отдельных уровней, но и определить сущность его художественной функции как целого, то оно неизбежно должно искать путей к анализу и фиксации этого энергетического момента.

То, что непосредственному читательскому восприятию дается как «сила», «энергия» текста, вполне подлежит описанию в терминах структурного изучения культуры. Для этого необходимо вписать изучаемый текст в более широкую схему культуры и обратить внимание на сравнительную иерархию ценностей в пределах данного культурного типа. Для того, чтобы разрушение той или иной структурной системы могло быть значимым, она должна обладать, в рамках данного культурного типа, высокой ценностью. Конфликт между двумя структурными подсистемами может быть источником художественного значения лишь в том случае, если та инерция, которая предшествует восприятию текста и на фоне которой он функционирует, еще достаточно активна, сохраняя высокую культурную ценность в глазах аудитории. Именно эта ценность опровергаемой системы придает опровергающей признак силы. Новаторские тексты отличаются от эпигонских именно тем, что последние, стараясь:

важно в том уверить,
В чем все уверены давно, —

избирают в качестве противников уже дискредитированные идейные и художественные системы.

⁴ Пушкин, Полное собр. соч., т. XIII, стр. 182, Изд. АН СССР, 1937.

Составив полные описания культур разных типов, включая соответствующие аксиологические иерархии, мы можем получить некое пространство ценностей, в котором вполне измеримы расстояния между теми или иными структурными рядами⁵ Это позволит «измерять» и напряжение, возникающее при их сближении. Мысль эта сама по себе не нова. Представить творческое напряжение как преодоление некоторого семантического расстояния предлагал еще Ломоносов, говоря об изобретении «витиеватых речей» как о сближении идей, «которые кажутся от темы далековаты»⁶. «Витиеватые речи (которые могут еще называться замысловатыми словами или острыми мыслями) суть предложения, в которых подлежащее и сказуемое сопрягаются некоторым странным, необыкновенным или чрезъестественным образом и тем составляют нечто важное или приятное»⁷.

Составляя абстрактные пространства однородных объектов того или иного уровня — семантических, аксиологических или каких-либо иных — мы можем вводить понятия расстояния между точками этих пространств. Чем расстояние будет больше, тем выше энергетический показатель текста, построенного на их сближении.

Разработка методики аксиологической оценки тех или иных элементов культуры в общей системе ее ценностей, равно как и методики представления уровней структуры в виде абстрактных пространств, составленных из однородных объектов — элементов данного уровня (а это в свою очередь позволит измерять «расстояние» между элементами), требует предварительной работы по составлению для текста или группы текстов точных справочников первичного материала по всем уровням. Только после этого можно надеяться перейти к динамическим (функциональным) моделям и к учету энергетического момента: сопротивления подсистем структурному их сближению и усилия, которое требуется для преодоления этого сопротивления. Однако, различая эти три этапа в структурном описании текста, не следует забывать, что адекватная модель произведения может быть построена лишь при последовательном учете всех этих моментов.

⁵ Мысль о зависимости художественной функции от иерархии социальных ценностей развил Я. Мукаржовский. См.: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (в кн.: Jan Mukařovský, *Studie z estetiky*. Praha, 1966).

⁶ М. В. Ломоносов, Полное собрание сочинений, т. VII, М.—Л., Изд. АН СССР, 1952, стр. 111.

⁷ Там же, стр. 204—205.

ПРОБЛЕМЫ ОПИСАНИЯ ЕДИНИЦ ПЛАНА ВЫРАЖЕНИЯ: «СИНТЕЗ ЧЕРЕЗ АНАЛИЗ»¹

Т. М. Николаева

При описании различных единиц плана выражения их совокупности по большей части называются системами таких-то единиц (система графем, система дорожной сигнализации и т. д.). Частое употребление этого слова в большинстве лингвистических и семиотических исследований заставляет предполагать о существовании некоторой молчаливо принятой презумпции априорной «системности», т. е. особым образом организованной иерархичности этих знаков. Эта презумпция системности, принятая в качестве исходной посылки описания, вызывает, в свою очередь, убеждение в возможности включения всех единиц данной совокупности в единую систему идентификации по различительным признакам, причем к такому описанию предъявляется непрерывное требование — число таких различительных, или дифференциальных, признаков должно быть небольшим (так, оптимальное число таких признаков — N — для системы из M объектов укладывается в формулу $N = \log_2 M$).

Однако, при идентификации единиц некоторых знаковых систем часто оказывается, что эти дифференциальные признаки, весьма удобные и действительно различительные для одних единиц описываемой совокупности, непригодны, или, как принято говорить, нерелевантны, для различения и идентификации других единиц той же совокупности. В таких случаях в описание обычно вводится ноль. Иногда приходится «изобретать» специальные признаки для различения ничтожно малого (до двух) числа единиц.

Что же имеет место в таких случаях — плохие признаки или плохая система?

Обратимся в этом плане к буквам (русского алфавита). Внутри наиболее организованного варианта — заглавных букв печатного текста — отчетливо выделяются совокупности, образованные из двух элементов — э и ! . Через комбинации этих элементов может быть описано 26 букв русского алфавита. Однако семь букв — Е , З , И , С , Ю , О — через эти элементы не описываются. Поэтому для их различения необходимы специфические дополнительные дифференциальные признаки.

Рассмотрим другую совокупность знаков — государственные флаги. При самом беглом подходе сразу же выделяются их отдельные подгруппы, члены которых соотносятся друг с другом посредством небольшого числа различительных признаков. Такова, например, совокупность флагов скандинавских стран (особой формы крест на одноцветном фоне; при изменении страны меняется только цвет креста и цвет фона). Этим подгрупп выделяется довольно много. Самая значительная группа — флаги, рисунок которых состоит из различного цвета полос, вертикально или горизонтально расположенных.

¹ Отдельные соображения, изложенные здесь, см.: Т. Николаева, О возможности «синтеза через анализ», в сб.: Тезисы докладов в летней школе по вторичным моделирующим системам, Тарту, 1964, стр. 5—6.

Различие этих флагов определяется разнообразием в комбинации следующих признаков: количество полос + цвет полос + направление полос + порядок расположения полос + размер полос. Каждый из этих параметров может характеризоваться одним из нескольких возможных решений. Пять перечисленных параметров создают пятимерное пространство, внутри которого предполагаются конкретные флаги.

Параллельно с флагами, рисунок которых составляют одни полосы, существует группа флагов, с рисунком, во всем совпадающим с рисунком чисто «полосатого» флага, однако, кроме полос, на этих флагах располагаются ещё и «изображения» (под «изображением» мы понимаем нечто, нанесенное на флаг и не являющееся геометрической фигурой).

Но среди флагов с полосами и изображениями есть и такие, на которых изображения (или полосы) не являются различительными, но, строго говоря, избыточными. Например, таково изображение на флаге республики Сан-Марино (ни один другой флаг не имеет рисунка в виде двух полос — синей и белой, расположенных горизонтально).

Предположим, что нужно для распознавания флагов составить единую систему дифференциальных признаков для всех флагов. Анализ их рисунка показывает, что если выделить описанную большую группу флагов с полосами, группу флагов с рисунком в виде креста, группы флагов со звездами и т. п., то все же останется значительное число флагов, рисунок которых настолько специфичен, что их будет почти невозможно включить в общую последовательность описываемых объектов.

Наконец, рассмотрим еще одну совокупность знаков — пунктуационные знаки или, уже, знаки препинания. В русском языке из всех знаков препинания семь знаков (точка, запятая, тире, двоеточие, точка с запятой, многоточие, восклицательный знак) представляют собой особую подгруппу, внутри которой три знака (точка, запятая, тире) служат исходными элементами, а остальные получаются из них путем различных сочетаний.² Однако, другие знаки, — например, круглые скобки, кавычки «елочки», вопросительный знак (верхняя часть) — составлены из иных элементов, не употребляющихся нигде, кроме этих знаков. Поэтому выделение различительных признаков, общих для всех знаков препинания, крайне затруднительно.

Итак, все объекты перечисленных совокупностей равны по функции (все в равной степени флаги, в равной степени графемы, все в равной степени знаки препинания).

Однако по своему внутреннему строению эти объекты далеко не всегда могут быть описаны в виде непрерывной последовательности гомогенных единиц. Перерывы в упорядоченности бывают весьма значительными, иногда объясняясь чисто историческими причинами.³

Уже высказывалось мнение о неразложимости некоторых графем, о несоотнесенности по внутренней структуре всех графем, составляющих единый алфавит.⁴ Таким образом, не оставляет сомнений необходимость осторожного применения метода различительных признаков к анализу плана выражения конвенциональных единиц. Для конвенциональных единиц замена, добавление или утрата знака в большинстве случаев вызываете экстрасистемными обстоятельствами; однако изменение одного объекта меняет всю систему различительных признаков.

² О порождении данной подгруппы знаков см. в книге: З. М. Волоцкая, Т. Н. Молошная, Т. М. Николаева, Опыт описания русского языка в его письменной форме, М., 1964, стр. 29.

³ Таково, например, колебание между И восьмеричным и десятичным, отраженное в реформах 1707—1710 и 1917—1918 гг.; введение Й реформой 1735 г.; расхождение по внешнему виду у простого диграфа «ук» (ОУ), ставшего У и того же йотированного диграфа, ставшего Ю (из ЮУ).

⁴ A. Avram, Sur quelques particularités des systèmes graphématiques, «Linguistique théorique et appliquée», Bucaresti, 1961.

Таким образом попытки построения единого перечня дифференциальных признаков для данной совокупности объектов, ориентируясь при этом (иначе и быть не может) только на заданный набор объектов, должны иметь следствием излишне большое и неудобное число введенных различительных признаков. По существу, ситуация такого рода возникла бы, если задачей было бы описание через единую систему признаков пассажиров случайно остановленного троллейбуса или набора вещей, забытых на вокзале.

В ряде случаев представляется более эффективным описывать материал через фрагменты, или упорядоченные подсистемы, для чего, как нам представляется, необходим предварительный анализ описываемой совокупности, цель которого — изучить степень прерывности ее участков.

Количество единиц анализируемой совокупности, упорядоченных в подсистемы, является показателем разницы между малой и большой степенью системной организованности данной совокупности знаков. Именно это различие есть различие между системами знаков (systems of signs) и наборами знаков (sets of signs), на которое обращал внимание Ч. Моррис, говоря о неоднородности в степени внутренней иерархичности для коммуникативных систем разного типа.⁵ Так, например, для жестовой коммуникации в русском обществе можно говорить лишь об одной подсистеме, где второй член оппозиции представлен не-нулем (движение головой в значении «да» — «нет»), остальные же жесты не соотносятся по своей структуре.

О степени расслоения совокупности знаков на подсистемы, прерываемые неупорядоченными участками, можно судить по числу нулей в матрице идентификации этих элементов, рассматриваемых как единый ряд. Количество нулей говорит о выделении в качестве дифференциальных тех признаков, которые являются различительными лишь для одной части элементов и не пригодны для другой.

Представляется, что различие между элементами одной и той же совокупности знаков плана выражения, состоящее в том, что одни элементы этой совокупности разложены на составляющие их структурные незнаки, или фигуры, и соотносятся между собой, формируя подсистемы, в то время как другие элементы той же совокупности практически неразложимы и представляют собой некое индивидуальное целое, п р и н ц и п а л ь н о и обусловлено самой сущностью единиц плана выражения (разумеется, речь идет о конвенциональных, но не одновременно возникших знаках человеческих систем коммуникации). Объясняется это различие одновременным действием двух противоположных тенденций. Это стремление иметь каждый знак неповторимым, непохожим на другие (фигурализация) и, напротив, стремление построить большое число знаков из небольшого числа исходных фигур (систематизация).⁶ Очевидно, что при создании нового знака происходит стихийное балансирование в пользу то одной, то другой тенденции.

* *
*

При описании совокупностей единиц плана выражения (как по подсистемам, так и внутри единого ряда объектов) существует вопрос о соотношении признаков, необходимых для анализа объектов, и признаков, необходимых для синтеза тех же объектов. Несомненно, что для того, чтобы различить буквы Я и Р, достаточно знать, что элемент в одном случае расположен вправо, а в другом влево от вертикальной линии. Однако, «буква», порожденная при помощи этих признаков (q) не будет еще буквой Я, такой буквы в русском алфавите нет. Точно также для различения флагов Франции

⁵ Ch. Morris, Foundations of the theory of signs, International encyclopedia of unified science, vol. 1, 2, The university of Chicago press, 1938.

⁶ L. Flydal, Phonèmes et symboles en interference, Travaux de l'institut de linguistique, vol. IV, Paris, 1959.

и Андорры достаточно знать, что центральная полоса на флаге Франции белого цвета, а на флаге Андорры — желтого. То же можно сказать о других парах флагов. Для того, чтобы различить двоеточие и многоточие, достаточно знать, что в первом случае точки расположены вертикально, а во втором — горизонтально. Но для того, чтобы их построить (написать) уже нужно знать, что для двоеточия нужны две точки, а для многоточия — три. Таким образом, необходимо различать случаи построения модели, когда вводятся признаки, пригодные и для синтеза объектов (под синтезированным объектом мы понимаем полностью воспроизведенный объект, не вызывающий ощущения чего-то незаконченного: грамотно построенная фраза, буква, изображенная в соответствии с букварем, флаг, соответствующий конституции и т. д.) и построение некоторой минимальной модели различения объектов, соблюдающей лишь одно единственное условие — каждый объект не должен смешиваться с другими объектами той же совокупности знаков. Возможно порождение объектов по признакам этой модели. Такой путь, когда знак синтезируется по тем признакам, которые служат для различения знаков, есть синтез через анализ. В объектах, построенных по такому принципу, бесспорно будет не доставать многих привычных и ассоциирующихся с этим объектом деталей.⁷

В принципе, однако, возможна система, устроенная таким образом, что число признаков анализа, достаточных для построения объектов, равно числу признаков, достаточных только для различения объектов. Ю. К. Лекомцев называет такую систему полной.⁸

Какова цель, для которой имеет смысл порождать объекты такого типа? Построение таких объектов (синтез через анализ) может помочь решить проблему минимальности описания той или иной совокупности знаков.

В настоящее время уже предложен такой способ описания (только не названный этим термином) для определенной сферы естественного языка. Это работа А. В. Исаченко и Х.-И. Шэдлица по описанию интонационных структур (исходным материалом служил немецкий язык, однако, предложенные методы, бесспорно, универсальны). Определив минимальный участок частоты основного тона, при котором различаются отдельные высказывания (например, повествовательные и вопросительные) путем последовательного перебора разных данных, авторы порождают затем на синтезирующем устройстве разного типа звучащие отрезки, несомненно не претендующие на самую слабую имитацию человеческого голоса, но безошибочно идентифицируемые слушателями по типу высказывания.⁹

Именно такой способ описания, возможно, поможет найти разницу между теми случаями, когда порождаемая фраза любого коммуникативного языка неправильна, но понятна, и теми случаями, когда фраза и непонятна, и неправильна.

⁷ Иными словами, эта проблема соотносится с вопросами «системы» и «нормы» (См. об этом работы Э. Косериу).

⁸ Ю. К. Лекомцев, Некоторые вопросы общей теории различения. в сб.: Проблемы структурной лингвистики 1967, М., 1968, стр. 25.

⁹ A. V. Isačenko, H.-J. Schädlich, Untersuchungen über die deutsche Satzintonation, Berlin, 1964.

СЕМИОТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ СТИЛЯ В ЛИНГВИСТИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ *

Б. А. Успенский

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Очевидно, что стилистические понятия более всего разработаны на материале естественного языка; это едва ли удивительно, если учесть, что лингвистика представляет собой наиболее разработанную область семиотики. «Стиль» же вообще есть понятие непосредственно семиотическое: представляется, что оно может быть в принципе применено к любой знаковой системе в той степени, в какой к ней применимо понятие «язык» (хотя актуальность применения стилистических понятий и может при этом варьироваться). Именно поэтому мы и можем говорить о стилях не только по отношению к естественному языку, но и, например, о стилях в живописи, в литературе (рассматриваемой как знаковая система более высокого порядка чем естественный язык) или, с другой стороны, о стилях одежды и т. п.; самый факт применения здесь понятия стиля может свидетельствовать, вообще говоря, об имплицитном семиотическом подходе к этим явлениям. Другими словами: если мы говорим о стилях в живописи, одежде и т. п. тем самым мы признаем возможность говорить о «языке живописи», «языке одежды» и т. д.

Представляется, таким образом, что по отношению к разным объектам рассмотрения — независимо от их субстанции — стилистические понятия могут употребляться в целом. В этом же смысле, в каком они устремляются по отношению к естественному языку.

Здесь следует указать, что существуют два в значительной степени противоположных понимания стиля.¹ В одном случае под стилем понимается нечто общее, т. е. то, что объединяет рассматриваемое явление с какими-то другими; при этом стилистические характеристики могут быть общими для некоторой (принципиально открытой) совокупности речевых текстов, или для определенного круга произведений живописи, вообще искусства или же культуры в целом. В этом случае стиль понимается как проявление некоторой единой системы, общей внутренней формы, лежащей в основе

* Русский вариант работы, которая была опубликована по-французски, см.: Boris A. Uspenskij, *Les problèmes sémiotiques du style à la lumière de la linguistique*. — «Information sur les sciences sociales», VII, 1968, I p. 123—140.

¹ Ср. в этой связи: M. Schapiro, *Style*, in: «Anthropology Today. An Encyclopedic Inventory», Chicago, 1953, p. 287.

рассматриваемого круга явлений — иначе говоря, в основе того или иного «текста» (в широком семиотическом смысле этого слова).

В другом смысле под стилем может пониматься, напротив, нечто особенное, т. е. стилистические характеристики относятся в этом случае к специфике текста. Именно в этом смысле говорят, в частности, о стиле того или иного писателя или художника, — вообще об индивидуальном стиле (тогда как с точки зрения первого подхода, исходящего из абстрактных системных характеристик, этот индивидуальный стиль может рассматриваться как определенная комбинация стилистических характеристик)². При этом характеризуемый корпус текстов может рассматриваться как закрытый или же как открытый; в последнем случае реконструируются какие-то внутренние системные характеристики, позволяющие атрибутировать некоторый новый текст как текст, принадлежащий данному писателю или близкий к нему по стилю.

Заметим, что в первом случае мы не можем, вообще говоря, подходить с оценочными критериями к самому стилю — мы в принципе вправе оценивать внутреннюю систему, которая лежит в основе стилистических проявлений. Во втором же случае именно стиль может являться непосредственным предметом оценки.

Итак, в первом случае исходным моментом при определении стиля является некоторая система, лежащая в основе анализируемых явлений текста (причем сама эта система не дана явно, но воспринимается именно через соответствующие стилистические признаки). Иначе говоря, ход рассуждений исследователя здесь от системы к тексту.

Во втором же случае, напротив, исходным моментом является непосредственно данный текст; ход рассуждений здесь от текста к системе. Соответственно можно сказать, что в первом случае имеет место синтетический подход к явлениям стиля (синтез текстов данной стилистической характеристики), а во втором случае — аналитический подход (анализ текстов данной стилистической характеристики).

Представляется, что именно первый подход является последовательно семиотическим, поскольку он с необходимостью предполагает различение плана выражения и плана содержания; на нем и будут основываться следующие далее рассуждения. При этом основным объектом нашего рассмотрения будет стиль в естественном языке.

* *
*

Поскольку, как уже отмечалось выше, естественный язык является наиболее разработанным объектом семиотики — вследствие чего семиотические понятия вообще часто представляют собой определенную экстраполяцию лингвистических методов, — целесообразно попытаться выяснить, что имеется в виду, когда говорится о стилях в естественном языке, и в какой мере эти свойства могут быть распространены на иные семиотические системы. Эту задачу мы и поставили перед собой в настоящей статье (отнюдь, однако, не претендуя на сколько-нибудь исчерпывающее ее решение).

Таким образом, мы будем рассматривать далее некоторые весьма общие (и, с нашей точки зрения, основные) свойства стиля — причем мы будем рассматривать эти свойства, основываясь преимущественно на материале естественного языка, но все время имея в виду при этом возможность их

² Ср. в этой связи определение Гринберга «Let us define style as that set of characteristics by which we distinguish members of one subclass from members of other subclasses, all of which are members of the same general class. This is simply a way of saying that style is diagnostic like a fingerprint», J. H. Greenberg, [Выступление в дискуссии], in: T. A. Sebeok (ed.), *Style in language*, New York, 1960, p. 427.

применения и к экстралингвистическому материалу. Тем самым в центре нашего внимания будут именно общие семиотические — а не специальные лингвистические — свойства стиля. Заметим, что по отношению к самому естественному языку данные свойства — как раз в силу их общего характера — часто являются достаточно тривиальными, однако, они вовсе не всегда очевидны при стилистическом рассмотрении систем иного плана.

Мы рассмотрим, сначала некоторые логические предпосылки выделения стилей и в этой связи затронем проблемы дифференциации стилей в искусстве. Во второй части статьи мы перейдем к рассмотрению отношения стилей в языке и проблем, связанных со значением того или иного стиля; в этой связи мы коротко коснемся вопросов типологии культуры.

ОБЩИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ВЫДЕЛЕНИЯ СТИЛЕЙ

Центральную идею последующих рассуждений можно было бы выразить в несколько парадоксальной форме, определив стилистическое разнообразие как явление внутриязыкового многоязычия, а саму стилистику, соответственно, — как науку, изучающую это явление. Что при этом имеется в виду?

Прежде всего, само понятие стиля предполагает фактическое признание принципиальной эквивалентности различных выделяемых стилей в отношении к передаваемому содержанию: когда мы говорим о разных стилях, тем самым уже подразумевается, что имеется возможность по-разному выразить одно и то же содержание; индими словами, предполагается, что то содержание, которое выражается на одном стиле, в принципе может быть выражено и на другом. Но это же, собственно говоря, имеется в виду и тогда, когда речь идет о разных языках; иначе говоря, разные стили противопоставляются друг другу так же, как противопоставляются разные языки — по способу выражения тождественного содержания.

При этом и само понимание тождества содержания является по существу одним и тем же, как тогда, когда речь идет о разных языках, так и в том случае, когда говорится о различных стилях. Мы знаем, что эта тождественность содержания в разных языках может считаться в известной мере относительной, поскольку сам язык оказывает определенное влияние на выражаемое содержание³; но и относительность эта может констатироваться лишь в известных пределах — уже самим фактом признания, что мы имеем дело с разными языками, мы фактически констатируем какое-то кардинальное их сходство (в рамках которого, собственно говоря, мы только и можем обсуждать то или иное различие). Это выражается, прежде всего, в признании возможности перевода с языка на язык, причем понятия значения и перевода характеризуются, как известно, принципиальной дополнителностью по отношению друг к другу⁴: мы можем говорить о тождественности содержания, выражаемого на разных языках, лишь в той степени, в какой эти языки переводимы друг на друга, но степень переводимости, в свою очередь, определяется близостью содержания.

Все только что сказанное о языках приложимо и к стилям. Действительно, потенциальная эквивалентность различных выделяемых в языке сти-

³ См. в этой связи: E. Sapir, *Conceptual categories in primitive languages*, «Science», vol. 74, 1931, а также: B. L. Whorf, *Language. Thought and Reality*, (selected writings, ed. by J. B. Carroll), Cambridge Mass., 1956.

⁴ Ср. известное — как в математике, так и в лингвистике и семиотике — определение смысла (информации) как инварианта при обратимых операциях перевода.

лей выражается в том, что мы можем переводить с одного стиля на другой в языке — аналогично тому, как мы можем переводить с языка на язык, — и, так же как и в случае языков, мы можем говорить о возможности передачи тождественного содержания при помощи разных стилей именно в той степени, в какой мы можем переводить со стиля на стиль.

Иными словами речь идет сейчас не о фактической эквивалентности разных языков или разных стилей по отношению к передаваемому содержанию: оценить степень тождественного содержания, выражаемого на разных языках (стилях), сколько-нибудь абсолютным образом не представляется возможным, во всяком случае на современном уровне знания. Речь идет о том, что, когда мы говорим о разных языках, мы тем самым фактически уже признаем определенную их функциональную эквивалентность (равноправность), т. е. возможность выразить на них в принципе одинаковое содержание (эта эквивалентность может колебаться в тех или иных пределах, но сами колебания эти условно объявляются незначительными). В точности то же самое имеет место и тогда, когда мы говорим о стилях.

Сама возможность выразить в разных стилях тождественное содержание является, таким образом, заданной по условию. При этом отождествление выражаемого содержания может производиться в разных случаях — в зависимости от конкретных целей стилистического анализа — на разных уровнях обобщения, т. е. с различной степенью допускаемого приближения, которая опять-таки устанавливается достаточно условно⁵. Так, на одном (достаточно конкретном) уровне мы можем говорить, например, о полном (explicit) и неполном (elliptical) стиле происхождения, на другом — значительно более приближенном — уровне мы говорим, положим, о глагольном и именном стилях (причем предполагается, что то, что может быть выражено глагольными средствами, может быть выражено и именными, но сама оценка адекватности выражаемого содержания является в данном случае значительно более обобщенной и гибкой, нежели в предыдущем); на еще более обобщенном уровне (допускающем еще более свободный подход к отождествлению выражаемого на разных стилях содержания) говорят о различных художественных стилях или стилях живописи и т. д.

Таким образом, именно уровень обобщения, принятого при стилистическом анализе, определяет то, какие различия в содержании считаются релевантными, а какие — нет. Но существенно осознавать, что каждый раз при этом, коль скоро уже зашла речь о тех или иных стилях, вопрос о том, насколько правомерно отождествлять выражаемое на разных стилях содержание, не является корректным в рамках непосредственно обсуждаемой проблемы.

Признание потенциальной эквивалентности различных стилей в отношении передаваемого содержания составляет первое условие, которое имплицитно подразумевается при выделении различных стилей в языке.

* *
*

Итак, различие в стилях может быть с известной точки зрения уподоблено разнице языков; но специфика стилистической дифференциации именно в том и состоит, что разные стили, которые могут рассматриваться как минимальные коммуникационные системы (микроязыки), характеризуется вариативностью, выступая как варианты реализации некоторой системы более общего порядка (макроязыка) — или, иначе говоря, как в принципе равноправные подязыки одного и того же языка.

⁵ Степень точности при таком отождествлении может определяться, вообще говоря, по критерию обратимости операций перевода с одного стиля на другой.

По словам Р. Якобсона, «no doubt, for any speech community, for any speaker, there exists a unity of language, but this over-all code represents a system of inter-connected subcodes; each language encompasses several concurrent patterns which are each characterized by a different function».⁶

Другими словами, от говорящих, принадлежащих к некоторой языковой общности, в принципе предполагается владение всеми стилями данного языка⁷. Тем самым мы имеем дело с явлением, аналогичным многоязычию — причем многоязычию не индивидуально, а социально обусловленному (поскольку владение всеми стилями требуется при коммуникации в данном социуме). При этом конкретная речь одного индивида нередко предстает как креолизованная, т. е. разноплановая в стилистическом отношении.

С несколько иной точки зрения можно считать, что если тот или иной стиль представляет собой систему коммуникации минимального порядка (микроязык), а естественный язык, охватывающий разные стили (макроязык), является системой коммуникации относительно более высокого порядка, то язык в обобщенном понимании, допускающий неодинаковое владение разными стилями у говорящих (и в конечном счете вообще неодинаковое — в известных пределах — владение самим языком), представляет собой еще более общее в иерархическом отношении явление.

В самом деле, если мы возьмем некоторый язык *A* и изменим его в каком-то определенном аспекте (например, произведем некоторое — в принципе произвольное — преобразование в его структуре на том или ином языковом уровне: фонологическом, грамматическом или лексическом), мы получим, строго говоря, уже другой язык *A*¹ — даже если он и очень мало отличается от первого, различаясь с ним всего лишь в одном каком-то отношении, а во всех остальных совпадая.

Теперь потребуем обязательного владения у говорящих (представителей некоторой языковой общности) как языком *A*, так и языком *A*¹. Именно в этом случае мы и будем иметь дело со стилями (при этом неизбежно приобретает некоторое функциональное различие в использовании *A* и *A*¹ — см. об этом ниже⁸).

⁶ R. Jakobson, *Linguistics and poetics*, in: T. A. Sebeok (ed.), *Style in language*, New York, 1960, p. 352.

⁷ Это условие, естественно, может нарушаться в реальном общении (точно так же, как может, вообще говоря, нарушаться и условие одинакового пользования языком, являющееся необходимой предпосылкой всякой коммуникации), — но речь идет сейчас именно о тех общих требованиях, которые в принципе предполагаются при коммуникации, а не о том, как эти требования выполняются на практике (случаи же нарушения этих требований, сколь бы они ни были распространены, представляют собой явления в известном смысле аномальные).

⁸ Именно в этом смысле может трактоваться распространенное в работах по стилистике утверждение (восходящее, по-видимому, еще к Аристотелю), что различные стили создаются и могут рассматриваться как те или иные отклонения от нормы (см. например: T. A. Sebeok (ed.), *Style in language*, New York, 1960, (passim)).

Что всевозможные отклонения от нормы (в том числе и языковые не-правильности) психологически воспринимаются как особый стиль или стили, доказывается хотя бы тем, что при обучении языку (как родному, так и иностранному) учат не только тому, как надо говорить, но и тому, как говорить не следует (предотвращая возможные или распространенные ошибки) (ср. Е. Поливанов, *За марксистское языкознание*, М., 1931, стр. 137). Иначе говоря, дурному стилю учат как специальному языку — с той, однако, целью, чтобы им не пользовались.

И, обратно, та или иная структурная особенность (в качестве примера можно привести неразличение каких-то двух фонем) может выступать в языке как явление, обусловлено регионально (например, неразличение [ts̄] и [č̄] в некоторых русский диалектах), социально или даже социально-биологически (например, неразличение [ts̄] и [r] в специальном женском языке у чукоч), как возрастная особенность (неразличение определенных фонем в детской речи), наконец, как патологическое явление (всевозможные утраты фонологических оппозиций при афатических расстройствах речи) — но то же самое явление будет выступать как чисто стилистическое при условии обязательного «многоязычия», т. е. если допустить возможность соответствующего речевого поведения в принципе для любого члена данного общества в какой-то определенной ситуации.

Характерно вообще, что одни и те же средства выражения могут передавать в одном языке чисто стилистические различия, а в другом языке использоваться для смысловозначительных противопоставлений. В качестве тривиального примера можно привести оппозицию долгого и короткого гласного, которое в одних языках (например, русский и др.) служит для противопоставления нейтрального и экспрессивного значения одного и того же слова, будучи в других языках (например, чешский или эстонский) регулярным средством образования смысловозначительных оппозиций⁹. Именно поэтому, как пишет Якобсон^{9а}, «иностранец сплошь и рядом интерпретирует фонологические элементы чужого языка как экспрессивные средства и обратно»¹⁰.

Итак, противопоставление разных стилей оказывается как бы межъязыковым — внутри языка в широком смысле. Это противопоставление получает определенное значение, обусловленное социально в данном обществе («многоязычном» обществе, охватывающем различные «языки»-стили).

Соответственно, стилистика представляет собой дисциплину принципиально иного порядка, нежели фонология, грамматика, семантика, а не просто очередную ступень в иерархии языковых уровней. Стилистика рассматривает общий язык данного общества, распадающийся на различные подязыки, тогда как указанные дисциплины рассматривают отдельные нормы для экспликативного общения.

Именно поэтому при разговоре на иностранном языке стилистическая дифференциация становится возможной лишь при том условии, что уже соблюдены все остальные правила языка. Действительно, мы скорее склонны простить иностранцу неправильную грамматику, чем правильную стилистику при ошибках в грамматике. Как пишет по этому поводу А. S. Hayes¹¹, человек, говорящий по-английски с акцентом, не может сказать *I'm gonna go home* без определенной реакции со стороны слушающих — при том, что *gonna* вполне нормальная форма в разговорном английском. «Under certain circumstances, — продолжает тот же автор, — the speaker of Spanish may say *con permitido*, but the American should always say *con permisto*. German *ich habe es* as in *ich habe es gar nicht gesehen* is often heard with no vowel in *ich*, a vocal segregate (?) of lip-puckering, a p-sound

⁹ Ср. иллюстрации в работах: Р Якобсон, О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским, в: Сборник по теории поэтического языка, V, Прага — М., 1923, стр. 40—41; Он же, *Linguistics and poetics*, in: T. A. Sebeok (ed.) *Style in language*. New York, 1960, p. 354.

^{9а} К. Якобсон, О чешском стихе . . . стр. 40.

¹⁰ Этим же объясняется, видимо, и любопытное ощущение неловкости, подчас даже стыда, которое возникает у человека, говорящего на иностранном языке при недостаточной языковой практике. Подобное ощущение связано именно с тем, что при разговоре на иностранном языке мы используем не вовсе чуждые нам средства, а те средства, которые имеются и в нашем родном языке, но употребляются там в каких-то специальных ситуациях.

in *habe*, and no further, vowels, thus: [çaps .]. A foreigner's attempt to do this would be ludicrous unless his accent is flawless. The oft-heard phrase "You speak German better than we (natives) do" whose naivete is amusing to the linguist implies a cultural reality which cannot be taken lightly"

* *

Приведенное сопоставление стилистического разнообразия с явлением многоязычия может быть подкреплено целым рядом фактов из различных естественных языков, иллюстрирующих разные степени близости данных двух явлений.

Здесь можно сослаться, с одной стороны, на некоторые языки Юго-Восточной Азии (малайские, тибетский и др.), характеризующиеся богатой стилистической дифференциацией, причем формальные различия (лексические, грамматические и др.) между стилями одного языка здесь могут быть, вообще говоря, не меньшими, чем различия между некоторыми близкородственными языками.

С другой стороны, следует указать, что диалектные различия (которые с формально лингвистической точки зрения могут считаться в принципе аналогичными различиям между языками), нередко выступают в языке как различия стилистические; особенно тесная связь имеет место между стилями и социальными диалектами.¹² Еще более показательна в этом отношении языковая ситуация в Парагвае, где различие между испанским и гуарани, в силу распространенного в этой стране многоязычия, в определенных условиях может выступать как близкое с функциональной точки зрения к стилистическому (ср. использование этих языков в стилистической функции при передаче диалогической речи в парагвайской художественной литературе). Ср также аналогичное взаимоотношение русского и французского языков в русском дворянском обществе XVIII—XX вв. (эта ситуация отражена в «Войне и мире» Льва Толстого)¹³. Вообще именно в том случае, когда имеет место обязательное (для некоторого социума) многоязычие, оно становится с функциональной точки зрения предельно близким к стилистической дифференциации, а иногда даже не различимым от последней.

Таким образом, мы видим, что если в одном случае различные стили могли бы быть рассматриваемы с формальной лингвистической точки зрения (отвлекаясь от их функции в коммуникации) как различные языки, то в противоположном случае, напротив, различные языки выступают по своей функции как разные стили. Вообще различение языков (включая сюда локальные и социальные диалекты) и стилей может представлять собой весьма

¹¹ A. S. Hayes, Paralinguistics and kinesics: pedagogical perspectives, in: T. A. Sebeok, A. S. Hayes, M. C. Bateson (eds.), Approaches to semiotics, London—The Hague—Paris, 1964, pp. 164—165.

¹² Ср. в этой связи крайнюю точку зрения в формулировке Винтера, который пишет: "The identification of different styles can be taken in much the same way as the identification of different dialects of a language" а также: «It may even be claimed that styles can be considered special types of social dialects.» — W. Winter, Styles as dialects, in: H. G. Lund (ed.), Proceedings of the Ninth International Congress of Linguists, London—The Hague—Paris, 1964, p. 325.

¹³ Точно так же церковнославянский язык еще в XVII—XVIII вв. не воспринимался как специальный язык, но функционировал в качестве особого стиля русского языка. Близко к этому и взаимоотношение между литературным арабским языком и так называемыми арабскими диалектами.

трудную задачу — но существенно осознать, что эта задача фактически считается уже разрешенной каждый раз, когда мы говорим о стилях. Действительно, мы выделяем стили не сами по себе, но в некотором данном языке; соответственно, когда говорится о тех или иных стилях, каждый раз предполагается известной (заранее заданной) принадлежность того или иного стиля тому или иному языку.

Это обстоятельство — знание соотношения между языками и стилями — составляет второе условие, которое фактически подразумевается при выделении различных стилей.

Наконец, мы можем сформулировать и третье условие, которое состоит в том, что при выделении различных стилей нам не достаточно констатировать определенные стилистические различия между теми или иными элементами языка, но необходимо еще и знать, какие элементы характеризуются стилистической однородностью. Иначе говоря, предполагается, что мы знаем, какие элементы языка принадлежат разным стилям, а какие — одному и тому же стилю.

При этом необходимо сказать, что распределение языковых элементов между разными стилями — в отличие от распределения их между разными языками — не характеризуется однозначностью. В самом деле, один и тот же элемент¹⁴ может принадлежать одновременно разным стилям — но только одному языку¹⁵. Тем самым, если язык представляет собой замкнутую систему, то различные его стили не характеризуются замкнутостью (представляя собой системы в принципе открытые).

Для того, чтобы продемонстрировать относительную роль каждого из сформулированных трех условий при выделении стилей, мы представим следующую эвристическую процедуру установления стилистических различий:

а) мы говорим, что две фразы *A* и *A'* некоторого языка (например: *He came too soon* и *He arrived prematurely*) различаются в стиле, если мы допускаем, что они не различаются по своему содержанию (смыслу) (при этом считается, что мы умеем производить отождествление смысла);

б) мы говорим, далее, что две фразы *A* и *B* данного языка, которые заведомо различаются по содержанию, относятся к разным стилям, если в языке возможна такая фраза *A'*, которая имеет то же содержание, что фраза *A* (тогда отношение между *A* и *A'* сводится к уже рассмотренному случаю) и при этом имеет те же стилистические характеристики, что и *B*.

Нетрудно видеть, что в случае «а» работают первое и второе из сформулированных выше условий, а в случае «б» к ним присоединяется еще и третье.

* *

*

Описанные выше условия, которые имплицитно предполагаются, когда говорят о различных стилях, представляются, в общем, достаточно тривиальными при рассмотрении естественного языка; однако они отнюдь не всегда выступают как таковые в том случае, когда речь идет об экстралингвистических знаковых системах.

¹⁴ Имеется в виду элемент в системе, а не в тексте, т. е. sign-design, а не sign-event, если пользоваться терминами Карнапа: R. Carnap, Introduction to semantics, Cambridge mass., 1948, § 3.

¹⁵ Действительно, при совпадении элементов (некоторого уровня) в разных языках (например, совпадение некоторых фонем, морфем или слов в украинском и русском языках) мы считаем их тем не менее разными элементами. Но иначе было бы, если бы мы приняли, что данные два языка представляют собой на самом деле стили, принадлежащие одному языку: тогда мы бы считали, что данные элементы относятся одновременно к обоим стилям.

В частности, те же общие условия имеют место и тогда, когда говорят о стилях применительно к произведению искусства. — но здесь они (эти условия) не столь очевидны. Действительно, если мы констатируем различные стилистических приемов, положим, в каких-то двух картинах, то тем самым мы отвлекаемся от того, как реально написана данная картина, и думаем о том, как она вообще могла бы быть написана: отмечая стилистические различия, мы признаем принципиальное равноправие выделяемых стилей и¹⁶ их независимость от выражаемого содержания. В частности, условно допускается возможность того, чтобы одна картина была переписана тем же способом, что и другая (или наоборот). Естественно вообще, что для изучения языка как формальной системы важны, в первую очередь, потенциальные возможности передачи содержания, — не зависящие, в общем, от самого передаваемого содержания, — т. е. важно не столько то, что действительно изображено художником, сколько то, как бы он изобразил то или иное содержание. Таким образом, под стилем применительно к произведению искусства, так же как и в отношении естественного языка, понимается явление чисто языковое (в широком семиотическом смысле), во-первых, и явление, относящееся прежде всего к плану выражения, во-вторых.

Понятно при этом, что подобный подход противоречит тому впечатлению уникальности (невозможности выразиться иначе), которое ожидается от произведения искусства. Действительно, предполагается, что при восприятии произведения искусства адресат (читатель, зритель) входит в данный стиль, отвлекаясь от других, — он как бы становится для него единственно возможным (точно как же, когда зритель всматривается в условное пространство картины, он отвлекается от реального пространства, даже от рамки, которая обозначает переход от реального пространства к пространству условному). Это сужение кругозора (пространственного, временного, лингвистического и т. п.) и абстрагирование от всех иных возможностей составляет вообще важную сторону эстетического восприятия; в полной мере она относится и к восприятию стилей. В этом — существенное своеобразие восприятия стилей в искусстве (в частности, по сравнению с восприятием их в естественном языке).

Не менее актуальным предстает здесь (т. е. при семиотическом анализе произведений искусства) соотношение между стилями и языками. Укажем в этой связи, что представление о том, что имеет место в данном произведении, — особый ли стиль (принадлежащий, однако, к тому «языку», т. е. социально обусловленной системе восприятия, который свойственен воспринимающему данное произведение адресату, т. е. зрителю или читателю) или же специальный язык — определяет самый подход к этому произведению: в первом случае произведение воспринимается непосредственно, тогда как во втором случае оно нуждается в специальной переинтерпретации (т. е. переводу на «язык» воспринимающего адресата), к нему подходят как некоему зашифрованному тексту¹⁷. Так, очевидно, что современный русский читатель воспринимает разницу между современной поэзией и стихами Пушкина как стилистическую, тогда как разница между «Словом о полку Игореве» и современной русской прозой воспринимается как языковая, т. е. требующая специальной перекодировки¹⁸. Само проведение гра-

¹⁶ Ср. в этой связи: M. Scharigo, *Op. cit.*, p. 305.

¹⁷ Отсюда и большие скидки при восприятии подобного текста — в связи с тем, что здесь допускается возможность недостаточного знания языка, неправильной интерпретации и т. п.

¹⁸ При этом разница здесь вовсе не всегда может быть определена при помощи одних хронологических критериев (ср. в этой связи: R. Jakobson, *Op. cit.*, 1960, p. 352). Достаточно сослаться на искусство примитива, которое, по-видимому, воспринимается зрителем XX в. как более близкое (и, следовательно, трактуется им более непосредственно), чем живопись первой половины XIX в.

ницы в этом отношении представляется важной теоретической задачей. Не менее существенной задачей является, естественно, и определение признаков того или иного стиля. Существенно, однако, что эти задачи условно считаются каким-то образом уже решенными каждый раз, когда обсуждаются стилистические различия в произведениях искусства.

ОТНОШЕНИЯ СООТВЕТСТВУЮЩИХ В ЯЗЫКЕ СТИЛЕЙ И СТИЛИСТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ

Поскольку в языке имеется возможность по-разному (при помощи различных стилей) выразить одно и то же содержание, постольку разные стили естественным образом противопоставляются друг другу — и, следовательно, сам выбор того, а не другого стиля становится значимым в языке. Соответственно именно принадлежность языкового элемента к тому или иному стилю и определяет его стилистическое значение¹⁹.

Абстрактное значение стиля может быть обусловлено ассоциированием данного стиля с той или иной ситуацией общения (например, «полный стиль», «беглый стиль», «экспрессивный стиль» и т. д.), с тем или иным типом говорящего адресанта (например, «интеллигентный стиль», «вульгарный стиль») или адресата (например, различие стилей по степени вежливости в японском, тибетском, разных малайских языках, обусловленные социальным положением лица, к которому обращена речь), наконец, с тем или иным содержанием высказывания (например, «научный стиль» ср. также известные риторические правила, определяющие зависимость стиля от предмета речи). Но существенно, что стилистическое значение (стилистическая окраска) создается прежде всего самым фактом противопоставленности различных стилей в языке. Правомочность такого утверждения доказывается тем, что всякая стилистическая окраска, т. е. общее значение, приписываемое тому или иному стилю, исчезает, если мы представим себе язык, в котором имелся бы всего лишь один данный стиль (это легко может быть проверено постановкой соответствующего мысленного эксперимента). Таким образом, стилистическое значение реляционно обусловлено в системе, т. е. представляет собой значимость (*valeur*) в смысле де Соссюра²⁰.

Во многих случаях противопоставление стилей в языке выступает в виде привативной (в терминах Трубешко) ²¹ оппозиции: иначе говоря, один стиль выступает как маркированный по отношению к другому — будучи употребляем в каких-то специальных условиях коммуникации — тогда как другой, напротив, выступает как немаркированный (или нейтральный стиль)²².

¹⁹ Отсюда стилистическое значение того или иного элемента иногда трактуется как значение языкового приобщения к среде или к ситуации.

Точно так же с точки зрения историка искусств стилистическое значение того или иного признака определяется как значение принадлежности или приобщения к той или иной культурно-исторической среде (см. M. Schapiro, *Op. cit.*).

²⁰ F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, publié par Ch. Bally et A. Sechehaye avec la collaboration de A. Riedlinger, Paris—Lausanne, 1916.

²¹ N. S. Trubetzkoy, *Grundzüge der Phonologie*, — «Travaux du Cercle Linguistique de Prague», 7, 1938.

²² Во многих случаях при этом маркированности некоторого стиля по отношению к какому-то другому соответствует и маркированность в плане выражения: так экспрессивный стиль в самых разных языках образуется замещением каких-то элементов соответствующими маркированными элементами (см. об этом E. Stankiewicz, *Problems of emotive language*, in: T. A. Sebeok, A. S. Hayes, M. S. Bateson (eds.), *Approaches to semiotics*, London—The Hague—Paris, 1964, p. 252.

В наиболее элементарном случае маркированный стиль выступает просто во избежание повторения, т. е. для разрушения какого-то речевого стереотипа (это имеет своей целью концентрацию внимания адресата, преодоление инерции его мысли, т. е. в конечном счете борьбу с энтропией, создающейся за счет использования одних и тех же средств выражения²³). Так, например, в датском языке в функции выражения, соответствующего английскому *All right*, употребляется фраза *Det er godt* (буквально: «Это есть хорошо»); но иногда — исключительно для разнообразия — в тех же ситуациях и в той же функции говорят: *Den er god*. Изменение заключается здесь в замене формы среднего рода (местоимения и прилагательного) соответствующими формами общего рода, причем это изменение в языке никак не определяется какими-либо изменениями в отражаемой реальной ситуации (т. е. в мире денотатов, к которым относятся местоимение и прилагательное): грамматические различия (общего и среднего рода) выступают здесь в чисто стилистической функции. В этой же функции употребляются и различные синонимы (что особенно наглядно выступает в процессе литературного редактирования²⁴). Следует указать в этой связи, что возможности для подобной стилистической дифференциации не одинаковым образом представлены в разных языках: в частности, в тех языках, в лексике которых широко представлены результаты контактов (бывших или настоящих) с другими языками, образуются параллельные синонимические ряды (ср., например, пласт заимствований или калек, с одной стороны, из английского и, с другой стороны, из немецкого в современных скандинавских языках) и, следовательно, такие языки характеризуются относительно более богатыми стилистическими возможностями (с другой стороны, слой заимствованной лексики нередко получает еще и специальную стилистическую окраску — см. об этом несколько ниже).

* *
*

Если вышеприведенные примеры демонстрируют случай, когда отношения стилей выражаются в чисто реляционных категориях, то в других случаях здесь примешиваются еще и определенные иерархические отношения, т. е. в языке образуется определенная иерархия стилей, их упорядоченность в плане преимущественности одного стиля перед другим (эта преимущественность может выступать вообще в языке или же в определенной ситуации)²⁵. (Иллюстрацией здесь может служить, в частности, учение о трех стилях — высоком, среднем и низком, — известное в старинной риторике).

Действительно, поскольку стили представляют собой сосуществующие в языке системы выражения, взаимоотношение разных стилей в языке может

²³ См. об этом M. R. Riffaterre, *Criteria for style analysis*, — «Word» vol. 15, 1959, N 1, pp. 156—157.

²⁴ Строго говоря, здесь может идти речь только о стилистических синонимах, т. е. таких, которые эквивалентны по значению, но различаются исключительно в силу принадлежности их разным стилям. Понятно, однако, что редакторская работа (включая сюда и саморедактирование) часто представляет собой экспансию стилистики в семантику — когда по стилистическим соображениям слова заменяются на синонимы с несколько отличающимся значением.

²⁵ Возвращаясь к проводимому нами сопоставлению стилей с языками, можно указать в этой связи и на определенную иерархию языков, часто проявляющуюся как при многоязычии, так и в других случаях языковой интерпретации.

отражать экстралингвистические отношения тех социальных групп, которые ассоциируются с тем или иным стилем. В самом деле, появление в языке какого-то стилистического противопоставления может быть следствием определенного внешне его влияния на данный язык, например, взаимодействия его с другим языком, проявляющимся в взаимодействиях и т. п. Тогда стилистическое значение элементов, соотносимых со взаимодействующим языком, определяется отношением к самому этому языку (которое, в частности, может сохраняться в языке в виде стилистических рефлексов). Ср., например, иерархически высокое стилистическое значение иностранных заимствований (из какого-то определенного источника) в ряде языков: галлицизмы в английском, романо-германские заимствования в русском, санскритские заимствования в малайских и т. п.

Подобная ситуация не обязательно создается в результате прямого заимствования. Если обратиться, например, к словам, соответствующим по своему звучанию и значению (этимологическим дублетам) в близкородственных языках и диалектах, то очень часто можно выявить следующую характерную закономерность: слова или грамматические форманты, которые имеют в одном языке (диалекте) *A* нейтральную стилистическую окраску, в другом языке *B* — эмоционально окрашены, т. е. принадлежат какому-то специально маркированному стилю (экспрессивному, вульгарному и т. п.). Ср. например, соответствие украинского *брехати* («лгать») русскому экспрессивно-вульгарному *брехать*, украинского *дурень* («глупец») русскому экспрессивно окрашенному *дурень* и т. д.; ср., с другой стороны, польск. нейтральное *zginąć* («пропасть», «исчезнуть») и русск. экспрессивное *згинуть*, польск. *cieszyć* («радоваться») и русск. *тешить* (с тем же значением, но стилистически маркированное) и т. д. и т. п. Мы видим, таким образом, что те слова, которые в украинском или польском относятся к нейтральному стилю, в русском выступают как стилистически маркированные, т. е. относятся к какому-то специальному стилю (при этом стилистическая окраска русских слов, соответствующих польским, отличается от окраски слов, соответствующих украинским). Аналогичные отношения могут быть выявлены и на уровне грамматических (деривационных) формантов.

В том случае, когда подобная закономерность прослеживается достаточно последовательно, мы вправе констатировать определенную доминанцию языка *B* (в котором соответствующие слова выступают как стилистически маркированные) над языком *A* (в котором они относятся к нейтральному стилю). Подобного рода доминанция нередко характеризует взаимоотношение языка и диалекта, поскольку язык представляет собой лексически и стилистически более богатую структуру по сравнению со своими диалектами. Что же касается самих языков (а не диалектов), то для них характерна, вообще говоря, еще и определенная разница в значениях соответствующих слов (эта разница в значении может выступать наряду со стилистическими различиями).

Заметим, между прочим, что на основании сказанного можно было бы предложить процедуру собственно лингвистического разграничения языка и диалекта. Для этого необходимо исследовать общий для рассматриваемых языков (или диалектов) *A* и *B* лексический фонд. В том случае, когда его нет вообще или он недостаточно велик, *A* и *B*, разумеется, заведомо не могут характеризоваться диалектными отношениями (можно предложить определенные статистические критерии, определяющие тот порог, при котором становится целесообразной проверка на диалектность). Если же общий лексический фонд достаточно велик, следует определить, с одной стороны, относительное количество случаев, когда слова этого фонда имеют различное значение (например, соотносятся с разными денстатами) в *A* и *B* (большое количество подобных случаев указывает на то, что *A* и *B* являются языками, а не диалектами), и, с другой стороны, относительное количество случаев, когда такие слова совпадают по значению, но при этом могут отличаться стилистически (большое количество подобных случаев, вообще говоря, говорит за то, что *A* и *B* характеризуются диалектными отношениями); взаимо-

отношение этих двух возможностей может быть определено статистическим подсчетом.

Если имеет место последняя из указанных возможностей, т. е. совпадение в семантике при расхождениях в стилистике, то мы должны постараться выявить направленность процесса. Может оказаться, что данный процесс разнонаправленный, т. е. какие-то слова, общие для данного языка с другим, стилистически окрашены в первом языке, будучи нейтральны во втором, в отношении же других слов наблюдается обратная картина. В таком случае перед нами скорее всего два разных диалекта какого-то одного языка. Однако может получиться, что мы выявим однонаправленность процесса (например, в одном языке интересующая нас группа слов всегда нейтральна по стилю, во втором же, напротив, всегда или почти всегда имеет определенную окраску). В этом случае можно предположить, что язык, где данная группа слов стилистически маркирована, должен квалифицироваться именно как язык, в то время как второй его партнер, где данная группа слов стилистически нейтральна, представляет собой диалект данного языка. Если при этом стилистическая характеристика данной группы слов в первом языке более или менее постоянна, то исследование конкретной стилистической окраски может позволить определить и специфическую позицию данного диалекта в языке.

Мы видим, таким образом, что стилистические данные могут играть существенную роль в конкретных лингвистических исследованиях.

* *
*

Мы рассматривали случаи, когда иерархия стилей в языке обусловлена его положением среди других языков (с которыми его объединяют родство или контакты). С другой стороны, сосуществование стилей и определенные их иерархические отношения в языке бывают обусловлены непосредственным изменением языка во времени. Отношение языка и стиля вообще во многом аналогично отношению синхронического и статического срезов языка: действительно, как показал Якобсон²⁶, синхрония языка характеризуется целым рядом статических состояний, которые сосуществует в языке как стилистические варианты.

Как известно, язык непрерывно изменяется, но непрерывность этого процесса не ощущается непосредственно самими говорящими, поскольку языковые изменения происходят не в речи одного и того же поколения, но при передаче языка от поколения к поколению; таким образом, говорящие склонны воспринимать изменение языка скорее как дискретный процесс, язык для них не представляет непрерывной континуум, а распадается на отдельные слои. Различия между последними и получают стилистическую значимость.

При этом естественно, что законодателями стилистической ценности (определяющими иерархию стилей) являются в обычном случае представители старшего поколения (это положение может, однако, нарушаться при социальных катаклизмах). Отсюда следует следующая закономерность, имеющая почти универсальный характер: из двух непосредственно следующих друг за другом во времени стилистических систем относительно более архаическая система не является вульгарной (хотя она и может быть стилистически маркированной в языке — например, воспринимается как аристократический, интеллигентный стиль и т. п.). Напротив, вульгарный стиль нередко характеризуется, как известно, относительно большей продвинутостью во времени, т. е. такими процессами, которые еще не произошли в других стилях языка.

²⁶ R. Jakobson, [Выступление], in: G. F. Meier (ed.), *Zeichen und System der Sprache*, II Band., Berlin, 1962, ss. 53—54, и др. его работы.

(Типичным примером здесь может служить фонетика лондонских кокни или копенгагенского просторечия.)²⁷

Следует специально подчеркнуть, что приведенная закономерность рассматривает исключительно отношение стилей, непосредственно сменяющих друг друга во времени: отнюдь не всякая архаическая система обладает иерархической ценностью, но именно непосредственно предшествующая какой-то другой системе (причем последняя может восприниматься как вульгарная по отношению к первой). Таким образом, здесь важна не архаичность вообще в диахроническом изменении, но архаичность внутри данного синхронного состояния: в то же время еще более архаическое состояние (которое, однако, выходит за пределы кругозора некоторого поколения и, соответственно, не ассоциируется им с относительно старшим поколением)²⁸, в свою очередь уже может выступать в языке как вульгарное, неправильное и т. п. — вообще как система с отрицательной стилистической характеристикой.

Необходимо заметить, что вышеприведенное утверждение о взаимоотношении старого и нового состояний представляет собой чисто лингвистическую закономерность, относящуюся исключительно к естественному языку. В искусстве более обычно обратное явление, когда именно отступления от нормы несут эстетическую информацию²⁹

* *
*

Из всего вышеизложенного можно сделать некоторые выводы, имеющие отношение уже не только к языку, но и к культуре того общества, которое представляет этот язык. Представляется очевидным вообще, что культура того или иного социума находится в непосредственной связи с представленным в нем многоязычием (в широком семиотическом смысле этого слова). Если язык накладывает определенные ограничения на систему возможных связей выражения и содержания, то функциональное многоязычие в свою очередь определяет диапазон тех потенциальных точек зрения (потенциальных семиотических позиций), которые может принимать представитель данной культуры, т. е. иными словами, возможности различных перекодировок, не выходящих за пределы данной культуры³⁰. Соответственно можно себе представить,

²⁷ Сказанное, разумеется, верно только для тех случаев, когда к изменению языка во времени не примешивается какое-то внешнее влияние. Так, Е. Д. Поливанов (Ор. cit., стр. 145) приводит пример эстонского языка, где произношение интеллигенции парадоксальным образом выступает как более модернизированное по сравнению с бытовым просторечием. Но это легко объясняется немецко-эстонским двуязычием, характерным для эстонской интеллигенции первой половины XX в. (там же, стр. 146). Иначе говоря, из двух возможных причин образования иерархии стилей в языке — внешних контактов данного языка с другими языками (о чем мы говорили ранее) и внутреннего изменения данного языка во времени (о чем идет речь сейчас) — первая в данном случае перебивает вторую.

²⁸ Такое состояние, например, может удерживаться в диалектах.

²⁹ Ср. Б. А. Успенский, О семиотике искусства, в сб.: Симпозиум по структурному изучению знаковых систем, М., 1962.

³⁰ В этом плане могут быть интерпретированы и рассмотренные выше случаи борьбы со стилистическим однообразием. Вообще известное варьирование стилей в тексте, переход от одного стиля к другому может считаться желательным именно потому, что таким образом может раскрываться культурный диапазон говорящего (пишущего), владение его различными системами, принятыми в данном обществе.

что культуру того или иного общества можно охарактеризовать, измерив количество сосуществующих в нем знаковых систем (учитывая как различные знаковые системы, надстроенные над естественным языком, так и дополнительные к нему, — ср., например, такие системы, как язык мушек, язык церемониала, язык рекламы, всевозможные моделирующие системы и т. п.) и определив семиотические характеристики каждой системы (степень символичности, степень условности и т. п.). Таким образом, можно оценить в соответствующих терминах общую степень семиотичности той или иной культуры и сравнивать разные культуры по их семиотическим характеристикам.

В свете только что сказанного исследование стилей, понимаемых как сосуществующие системы одного плана в общей системе коммуникации данного общества, и, соответственно, изучение стилистического разнообразия, понимаемого как явление внутриязыкового многоязычия, — должно расцениваться как необходимая и основная часть изучения культуры данного общества. В частности, если ограничиваться материалом естественного языка, то такие его характеристики, как степени стилистической дифференциации (выражающиеся прежде всего в развитии синонимических рядов), иерархия различных стилей и вообще структура отношений между ними и т. п. — в большой степени определяют культурные возможности данного языка³¹. Это замечание в общем виде может быть отнесено и к стилистическому анализу на материале знаковых систем иного порядка.

³¹ Ср. в этой связи утверждение Б. А. Ларина о том, что «развитие синонимии в языке всегда зависит и соответствует стадии поэтической культуры его», Б. А. Л а р и н, О лирике как разновидности художественной речи (Семантические этюды). — «Русская речь», нов. серия, 1, Л., 1927, стр. 64.

ПУБЛИКАЦИИ

Работы Б. И. Ярхо по теории литературы

М. Л. Гаспаров

В мае 1967 г. исполнилось 25 лет со дня смерти выдающегося советского ученого — Бориса Исааковича Ярхо (1889—1942).

В литературоведении 1920—1930-х гг. Б. И. Ярхо был фигурой крупной и своеобразной. Однако имя его обычно вспоминается реже, чем имена многих его современников. Обстоятельства его жизни и работы сложились так, что основные, капитальные его исследования остались ненапечатанными¹. Поэтому общая картина сделанного и задуманного им ускользала от большинства современников. А именно здесь, в широком общем замысле усовершенствования научных методов литературоведения, заключается его основная заслуга перед наукой.

Б. И. Ярхо получил образование в Московском университете, потом учился в Гейдельберге и Берлине, с 1915 по 1921 г. преподавал в Московском университете, сперва приват-доцентом, потом профессором. Теория литературы не сразу стала главным предметом его занятий. Вначале он специализировался по фольклору, германистике, истории средневековой литературы (в этой области он был признанным авторитетом, его статьи печатались в зарубежных журналах, американская Академия средних веков избрала его «Сказание о Сигурде и его отражение в русском эпосе» («Русский филологический вестник», 1913—1916 гг.). Темой своей докторской диссертации он избрал Хротсвиту, немецкую поэтессу X в., писавшую латинские драмы. Диссертация называется «Рифмованная проза драм Хротсвиты»; Ярхо работал над ней более 10 лет, работа была закончена, но осталась не изданной. Исследование ритмики Хротсвиты, сложно колеблющейся между стихами и прозой, потребовало от автора разработки детальных методов статистического исследования самых различных признаков фонического строя художественной речи. Здесь были выработаны основы того, что Ярхо называл «методологией точного литературоведения». В области стиховедения, как известно, применение статистических методов было традиционным еще в классической филологии XIX в., хорошо знакомой Ярхо. Новшество Ярхо было в том, что он едва ли не первый перенес употребление этих методов на другие области литературоведения.

Серия основных теоретико-литературных работ В. И. Ярхо относится к 1920—1930-м гг. С 1922 по 1930 г. он работает в ГАХН, где заведует кабинетом теоретической поэтики и комиссией художественного перевода; здесь ему удалось организовать небольшую исследовательскую группу (М. П. Штокмар, Л. И. Тимофеев, И. К. Романович и др.), о работе которой он всегда впоследствии упоминал с глубоким удовлетворением. После ликвидации ГАХН он преподавал в Московском Институте новых языков и

¹ Они хранятся в ЦГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, и цитируются далее по №№ единиц хранения.

активно выступал как переводчик («Песнь о Роланде», «Сага о Вольсунгах», «Рейнеке-лис» Гете, пьесы Мольера и Шиллера; посмертно был издан, с некоторыми изменениями и без вводной статьи, перевод «Песни о моем Сиде»; до сих пор остаются неизданными переводы антологии каролингских поэтов, антологии «Видений» VI—XII вв., «Ста новых новелл»). В это время и были им написаны ряд статей по ритмике русской рифмованной прозы XVII—XVIII вв. (частично опубликованных), неизданные работы «Распределение речи в пятиактной трагедии», «Комедии и трагедии Корнеля», «Соотношения форм в русской частушке»; к ним примыкает небольшое исследование по истории сюжета «Юный Роланд» (Л., 1926). Работа над этими темами дала повод для систематизации и обобщения, во-первых, общеэстетических предпосылок формального исследования литературы, и во-вторых, конкретных приемов точной методики этого исследования. Первое было сделано в статьях «Простейшие основания формального анализа» (сб. «Ars poetica», 1, 1927) и «Границы научного литературоведения» (журн. «Искусство», II—III, 1925—1927) — статьях, которые заслуживают гораздо большей известности, нежели та, какой они пользуются. Второе было сделано в книге «Методология точного литературоведения» («Введение. Анализ. Синхронический синтез. Диахронический синтез») — большим исследованием (ок. 25 листов), подводящем итоги всему, что было сделано и намечено автором за 20 лет работы. Книга эта осталась не изданной; из всех неизданных работ Б. И. Ярхо она настоятельнее всего требует опубликования — за 30 лет, прошедших с ее написания, она несколько не устарела. «Методология точного литературоведения» была написана Б. И. Ярхо в Омске, в трудных условиях, а над дополнениями к ней он работал до самой смерти. Демонстрацией развернутого применения выработанной методики должно было стать большое исследование о поэтике «Слова о полку Игореве» и современных западноевропейских эпопей, оставшееся незавершенным. Б. И. Ярхо работал над ним в Курске, где он был профессором пединститута в 1940—41 гг., и в эвакуации, в Сарапуле, где он скончался от болезни 3 мая 1942 г.

Исходные положения методологической системы Б. И. Ярхо, изложенные в этих работах, могут быть вкратце сведены к следующим тезисам.

Литература есть самостоятельно существующее явление объективной действительности и должна изучаться именно как самостоятельное явление.

Будучи явлением объективной действительности, литература должна исследоваться методами наук об объективной действительности — методами точных наук. Конечно, уровень точности, свойственный математическим наукам, для литературоведения недоступен; но уровень точности, например, естественных наук доступен для него вполне. Точные науки знают два основных метода исследования — наблюдение и эксперимент. Понятно, что использование эксперимента в литературоведении затруднительно (хотя и не невозможно). Поэтому основным методом литературоведения остается наблюдение. Успех его зависит от решения двух вопросов: «что наблюдать» и «как наблюдать».

На вопрос «что наблюдать» следует естественный ответ: наблюдать то, что является спецификой данного предмета. Спецификой литературы является ее эстетическая действенность, т. е. ее обращенность к тому (ближе не определимому) чувству человека, которое заставляет его подходить к предмету с точки зрения «красиво или некрасиво». Совокупность эстетически действенных элементов литературного произведения называется литературной формой. Эстетическая действенность каждого элемента литературного произведения вызывается его необычностью — количественной или структурной. Звук «п» в языке обычен и, следовательно, эстетически безразличен, но скопление этого звука в строке «Пора, перо покоя просит» количественно необычно, а следовательно, эстетически действенно; и оно входит в поле зрения литературоведа как явление «аллитерация». Ударные и безударные слоги в языке обычны, но правильное их чередование в той же строчке

структурно необычно; и оно становится достоянием литературоведа как явление «четырёхстопный ямба». Необычные звуковые формы (т. е. воздействующие на наш слух), подобные упомянутым, составляют область фоники; необычные языковые формы (т. е. воздействующие на наше мышление) — область стилистики; необычные образы, мотивы, сюжеты (т. е. формы, воздействующие на наше воображение) — область иконики или собственной поэтики. Таковы три основные области литературоведения; к ним можно добавить еще четвертую — композицию, учение об их взаимодействии. Каждая из этих областей и все они вместе могут рассматриваться как в синхроническом, так и в диахроническом аспекте.

На вопрос «как наблюдать», следует ответ — исходить из непосредственного впечатления, проверять его объективным учетом всех признаков, способных произвести такое впечатление, и выражать результаты наблюдения в виде количественных показателей. Только в таком виде результаты могут считаться доказательными. До сих пор литературоведы ограничивались первым из этих трех актов, и поэтому не могли выбрать из бездны субъективизма. Исходя из непосредственного впечатления, они оперировали такими понятиями как «цветистый стиль», «красочный», «живой» и т. п.; но не заботясь об объективном учете признаков, они не могли вложить в эти понятия общепризнанный смысл: то, что одному казалось цветистым, другому казалось не цветистым, и т. д. Между тем, если мы заранее договоримся, скажем, называть «цветистым» — стиль, насыщенный морфолого-синтаксическими фигурами, а «красочным» — стиль, насыщенный чувственно охарактеризованными образами, и т. д., то всем этим несогласиям придет конец: достаточно будет подсчитать количество фигур в том или ином тексте, чтобы сказать, какой из них более цветистый и какой менее цветистый, и насколько. Вот такое выражение качества через количество и является первоочередной задачей литературоведения, если оно хочет быть наукой, а не игрой субъективного вкуса.

Таким образом, речь идет не о том, чтобы изгнать интуицию из научного познания, но о том, чтобы изгнать ее из научного изложения. Статистика — не самоцель, а лишь средство дисциплины мысли, в котором литературоведение очень нуждается. «Я должен сказать, что меня особенно возмущала у нас, литературоведов, эта *salopégie* в обращении с выводами из порой чрезвычайно тщательно собранного материала. Я сейчас краем ока присмотрелся к метеорологии. Какой контраст! Какая точность обработки в высшей мере приблизительных, произвольных и поверхностных наблюдений! Какое шегольство разнообразными методами записи и учета! Если бы мы проявляли десятую долю этой тщательности и тратили сотую долю этих средств — наша наука могла бы поспорить с любой другой» (№ 41, л. 30). «Клада количественный учет и микроанализ в основу исследования, я только предлагаю сделать для литературоведения то, что полтора столетия назад сделал Лавуазье для химии, и не сомневаюсь, что результаты не заставят себя ждать» (там же, л. III).

Квантификация эстетического впечатления — в этом пафос всей реторико-литературной работы Б. И. Ярхо. Вот мелкий, но наглядный пример. В бумагах ученого (№ 83) сохранился лист, озаглавленный: «Программа исследования синтаксической границы стиха». Историю этой программы Ярхо мимоходом описывает в «Методологии» (№ 41, л. 35). Ему случилось поспорить «с одним ленинградским профессором нормальной дикции»: какая пауза сильнее в лермонтовском стихе: «Белеет — парус одинокий» или «Белеет парус — одинокий»? Ярхо утверждал, что первая, оппонент — что вторая. Обычно такие споры обходятся без аргументов. Ярхо стал аргументировать. Первая пауза в спорном стихе разделяет подлежащее и сказуемое, вторая — определяемое и определение. Очевидно, более сильной из этих двух синтаксических пауз будет та, которая чаще совпадает с самой сильной из ритмических пауз стиха — концевой. Ярхо составляет перечень всех типов синтаксических пауз, возможных в конце стиха: таких типов оказывается 5 (а с подтипами — 10): 1) между предложениями, 2) между подлежащим

и сказуемым, 3) между глаголом и дополнением, 4) между существительным и определением или приложением, 5) прочие случаи — обращение, вспомогательные частицы. И затем он подсчитывает, как часто каждая из этих 5 пауз совпадает с концом стиха; материал — первые сотни стихов из 5 текстов: «Дракон» А. К. Толстого, «Домик в Коломне» Пушкина, «Боги Греции» в пер. Бенедиктова (5-ст. ямб), «Руслан и Людмила», «Медный всадник» (4-ст. ямб). Результат — таблица (все цифры — в процентах):

Тип	Др.	ДвК	БГр	РиЛ	МВс
1	52	59	67	60	39
2	25	14	18	22	17
3	18	25	13	15	36
4	2	1	2	2	8
5	3	1	—	—	—

Материал для ответа на исходный вопрос получен: тип «Вот уж на море белеет / Парус одинокий» встречается в среднем вшестеро чаще, чем тип «Вот уже белеет парус / Одинокий в синеве...» А заодно впервые получены числовые данные для освещения такого важного вопроса, как enjambement (ср. цифры «Медного всадника» и остальных текстов). Эти цифры требуют дальнейшего уточнения и проверки — и на листе записывается план «разрезов» последующей работы: как меняется распределение типов конечных пауз по авторам, по размерам, по строфике, по жанрам. Так из случайного спора о декламации вырастает продуманный план исследования большой и важной темы: ритм и синтаксис. В 1929 г. Ярхо собирался осуществить такое исследование силами своей группы в ГАХН, но в 1930 г. ГАХН была расформирована, и работа не состоялась.

Б. И. Ярхо строил общий план своих занятий так, чтобы постепенно испробовать свой метод на всех областях литературоведения.

В области фонетики это позволило ему детально изучить ряд сложных форм, переходных между стихом и прозой, как на русском, так и на иноязычном материале. Подробно останавливаться на этих работах в настоящем обзоре излишне: во-первых, потому что большая часть их опубликована («Рифмованная проза т. наз. «Романа в стихах» и «Свободные звуковые формы у Пушкина» в сб.: *Ars poetica*, 2, 1928: «Действо о десяти девах» в сб.: Памяти П. Н. Сакулина, 1931) или публикуется («Рифмованная проза русских интермедий и интерлюдий» в сб. «Теория стиха», изданном Пушкинским домом в 1968 г.); во-вторых, потому что в области стиховедения успешное применение статистических методов (одним из пионеров которых был Б. И. Ярхо, начинавший свои работы независимо не только от Б. Томашевского, но и от А. Белого) давно уже перестало быть новинкой.

В области стилистики наиболее эффективным результатом применения нового метода может служить анализ фигурации «Песни о Роланде» во вводной статье к переводу Б. И. Ярхо (М., 1934). До этого ходячим мнением было, что стиль «Песни» беден словесными украшениями, и что он сух, прост и немногословен. Подсчет показал, что оба эти утверждения неверны: число «словесных украшений», т. е. стилистических фигур, составляет около 20% числа стихов, что не так уж мало (в «Песни о Сиде» — только около 11%); и среди этих фигур большинство, т. е. 60—65% составляют фигуры плеонастические — т. е., стиль «Песни» не сух, а, наоборот, принципиально многословен. Традиционное мнение о скудности и сухости восходило к суждениям больших ученых, у которых «чувство языка» было заведомо не менее развито, чем у Ярхо; из этого ясно видно, что победу в контроверсе одержало не превосходство таланта исследователя, а превосходство его метода — статистического над интуитивным.

В области иконики на низших уровнях — образ, мотив, сюжет — Б. И. Ярхо работал сравнительно мало. Можно отметить разве что вырази-

тельное сравнение воинской топики в «Песни о Роланде» и «Песни о Сиде»: при почти одинаковом объеме поэм в «Роланде» мы находим 76 боевых схваток (из них 46 единоборств), а в «Сиде» — 25 схваток (из них только 5 единоборств): динамика «Сиды» держится не на схватках, а на переездах (в «Роланде» место действия меняется только 18 раз, в «Сиде» же — бесчисленно). Можно отметить также любопытный анализ чувственной окраски образов: статистику цветов в пяти средневековых эпопеях. В «Сиде» использованы только 3 цвета, и цветовые эпитеты составляют только 0,024% текста (от числа словов); «Беовульф» соответственно дает 7 и 0,053; «Слово о полку Игореве» — 9 и 0,433; «Роланд» — 10 и 0,217; «Нибелунги» — 11 и 0,065. Что богатство палитры возрастает от полуварварского «Беовульфа» к куртуазным «Нибелунгам» — это, быть может, и можно было предсказать априорно (хотя место «Сиды» и здесь неожиданно); но что автор «Слова» вшестеро щедрее пользовался своими девятью цветами, чем автор «Нибелунгов» своими одиннадцатью, — это вряд ли способен подсказать самая тонкая интуиция.

В области иконики на высших уровнях — эмоциональная и идейная концепция произведения — Б. И. Ярхо, напротив, работал очень много, и в формализации этих трудных объектов достиг больших успехов. Достиг он этого благодаря высокой строгости при выделении предмета исследования. Эмоциональная концепция (трагизм, оптимизм и пр.) выводится только из сентенций, содержащихся в тексте, причем прежде всего — в авторской речи, а отнюдь не из собственных интерпретаций исследователя. «Правила» выявления идейной концепции, сформулированные Ярхо в его «Методологии» (№ 41, л. 249—251) заслуживают того, чтобы процитировать их полностью.

«Для меня важно показать, — пишет Ярхо, — что работу по находению доминирующей идеи или эмоции можно было бы поставить иначе, чем это делается сейчас. Обычно, в лучшем случае, «исследователь» берет наугад какую-нибудь сентенцию из своего объекта, подвергает ее произвольной экзегезе, подгоняет под нее несколько важных мест из сюжета, а затем восхищается, как это «всё» (!) в стройном целом «подчинено одной идее». Если бы такой скорострельный интуитивист произвел анализ, который он так презирает (не любят люди работать), то он увидел бы, к чему свелось бы это «всё». Но это, как сказано, — еще лучший случай: нередко «ученый» сам примышляет идею к произведению, а затем уже без всяких околечностей объявляет ее господствующей, размер и смысл превосходно с нею согласованными (каким образом?) и т. д., и т. п.

Я предлагаю ввести эту работу в более строгие рамки, для того чтобы выяснить какие-то реальные, а не фиктивные отношения.

Предпосылки: 1. Идея не обязательно является основным признаком (доминантой) в общей структуре комплекса. — 2. Идею можно считать концепцией, если она превосходит по количеству обнимаемого ею образного материала все другие идеи того же комплекса. — 3. Она будет доминантой, если охватывает больше 50% всего словесного материала (выраженного в цифрах какого-нибудь объемного знаменателя). — 4. Концепция может быть сложной, идейно-эмоциональной, т. е. один и тот же материал может выражать и идею и эмоцию. 5. Идея должна быть *expressis verbis* выражена в тексте произведения: только тогда можно сказать, что она в нем наличествует. Выводить ее путем произвольной экзегезы — бесплодное занятие.

Метод: 1. Приступать к взвешиванию концепции следует лишь после достаточно детального анализа поэтики данного произведения (иконики, топики, сюжета). — 2. Взвешивать нужно не одну идею, а все идеи, ясно сформулированные в исследуемом тексте. Если какая-нибудь идея явственно эпизодична, т. е. связана со словесным материалом ничтожного объема (случайно процитированная поговорка, мнение второстепенного персонажа, ничем в дальнейшем не подтвержденное, и т. п.), то ею можно пренебречь. — 3. Брать нужно идею только в тех выражениях, в каких она дана автором. Ни в

кчем случае нельзя парафразировать ее наобум; но можно дополнить ее из другого варианта, имеющегося в том же тексте. Отнюдь нельзя безоговорочно переносить идеи из одного произведения того же автора в другое. — 4. Идею брать только в контексте. Если, например, идея выражена антагонистом автора и постыжно опровергается ходом действия и репликами других персонажей, то, очевидно, доминантным является отрицание этой фигуры, а не она сама. — 5. Для взвешивания нужно подсчитать слова и неделимые выражения, относящиеся к идее. — 6. Внесюжетные мотивы (т. е. глагольные выражения), относящиеся к идее, включаются в общую топикку как существенные и прилагательные, причем глагол с дополнением или адвербиалом считается за одну единицу. Например, такими единицами к идее «богатство — высшее благо» могут служить: «нажил богатство», «сумел разбогатеть», «продал выгодно». — 7. Сюжетные мотивы подсчитываются отдельно. Может оказаться, что образы в большинстве относятся к одной концепции (например, к панегирику воинской доблести), а ход действия — к другой (например, к утверждению власти судьбы); тогда в синтезе будут стоять две доминанты: одна для эйдологии, другая для тематики. — 8. Полученное число единиц надо взвесить на каком-нибудь объемном знаменателе.»

Образцом такого подхода может служить анализ идейной концепции «Песни о Роланде». В пору работы Ярхо существовали две теории: более старая утверждала, что «Песнь» сложилась в военной среде, более новая — что в духовной среде. Ярхо примкнул к старой теории, но впервые подтвердил ее подсчетом, сравнив «Песнь» с более поздней (конрадовской) обработкой того же сюжета, заведомо клерикального происхождения; оказалось, что христианская топика (т. е. все стихи, из которых видно, что автор поэмы — христианин) в «Песни» занимает около 10% стихов, в клерикальной обработке — около 20% стихов; разница — вдвое. Таким образом, идеология «Роланда» в основном — светская, рыцарская. Мало того: с помощью подсчетов можно уточнить и оттенок, и концентрацию этой идеологии. Если выделить только три ее элемента — «храбрость», «воинская честь» и «патриотизм», то лексика, относящаяся к ним, будет в «Роланде» составлять соответственно 0,29, 0,24 и 0,12% текста (по числу слогов); в «Сиде» — 0,14, 0,07 и 0%; в «Беовульфе» — 0,48, 0,48 и 0,08; в «Слове о полку Игореве» — 0,82, 0,82 и 0,40%. Из этого ясно видно, во-первых, что по концентрации воинской идеологии «Роланд» превосходит «Сиду», но далеко отстает от «Слова», и во-вторых, что по патриотической окрашенности все три западные эпохи не идут ни в какое сравнение с «Словом». «Это и есть математическое выражение идейной специфики», — заключает Ярхо (№ 49, л. 10). «Так, применяя точные методы исследования, мы получили право говорить о «чувстве, которым проникнута вся поэма», об «идее, управляющей всеми действиями героев» и т. п. высокие слова, которые я вовсе не собирався устранять из литературоведения, но в которые я только хотел вложить конкретный смысл. Кроме того, подобные слова часто говорят на ветер, и если читатель причитается требовать цифровых подтверждений, то охота швыряться громкими фразами постепенно пройдет» (№ 41, л. 54).

Все сказанное относилось к отдельным областям литературоведения. Вопрос о взаимодействии этих областей между собою, понятным образом, гораздо труднее поддается точному исследованию. Однако и в этом направлении были предприняты первые шаги. В статье «Соотношения форм в русской частушке» (напечатано по-немецки в журн. «Germanoslavica» 3, Прага, 1935) стилистика частушек — именно, фигуры повторения — изучалась в связи с их фоникой и тематикой. Оказалось, что рифмующие строки частушки реже соединяются фигурами повторения, чем нерифмующие, и что общественно-политические частушки беднее фигурами, чем любовные: перед нами закон компенсации, фоническое и тематическое богатство как бы возмещаются стилистической бедностью. В статье о сербских тужбалицах долгого стиха (напечатано по-сербски в журн. «Slavia», 1924) ставился вопрос,

повтор ли в этих песнях порождает аллитерацию, или аллитерация порождает повтор; и так как подсчет показывал, что повтор без аллитерации не существует, а аллитерация без повтора существует в 70% случаев, то первичной приходилось признать аллитерацию. (Однако, связь эта — не причинная, — педантически настаивает Ярхо, — так как, напр., в древнегерманском стихе такая же аллитеративная фоника породила не стиль повторов, а стиль синонимии и метафор).

Если же не вдаваться в сложный вопрос о взаимодействии различных элементов формы, а говорить лишь об их сосуществовании, то здесь перед статистическим методом открываются огромные возможности. Ведь ничем иным, как комплексом таких разнородных, но сосуществующих признаков являются такие понятия как литературный жанр и литературное направление.

Поэтика жанра была подробно исследована в работе Ярхо «Комедии и трагедии Корнеля». Общепризнанным считается, что комедия отличается от трагедии большей живостью, большей насыщенностью действием, большей обыденностью чувств и мыслей персонажей и т. д. «Большей» — это так; но насколько большей? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно наполнить конкретным содержанием каждое из этих понятий. «Живость» — это, по-видимому, частота обмена репликами; следовательно, показателем живости будет отношение числа реплик к числу стихов в пьесе; и, действительно, для трагедий Корнеля это отношение будет 0,150, а для комедий — 0,276. От живости следует отличать связность — степень той необходимости, с которой одна реплика влечет за собой другую. Показателем фонической связности будет отношение реплик, обрывающихся на середине стиха или двустипхия к общему числу реплик — в трагедии 67%, в комедии 77%; показателем стилистической связности могло бы служить аналогичным образом отношение числа реплик, связанных вопросом и ответом, анафорами, антитезами и пр. к общему числу реплик. Насыщенность действием — это процент персонажей, которые сами действуют в своих интересах (в трагедии — 37%, а комедии — 54%: в трагедии высокие персонажи чаще порекомендуют свои действия другим); это число «моментов действия» (понятие, вводимое Б. И. Ярхо) на один персонаж (в трагедии — 2,6, в комедии — 4,2); это число физических действий (убийств, объятий и пр.), указанных в репликах или в ремарках, на одну пьесу (в комедии этот показатель в 1,9 раз выше); это отношение предзавязочной экспозиции к общей длине пьесы (в комедии этот показатель в 2,7 раз выше: завязка наступает быстрее); это отношение числа действий на сцене к числу действий за сценой (в комедии, не знающей речей «вестников», этот показатель в 16 раз выше!). Разница в характере чувств явствует, во-первых, из того, что лиц, действующих из побуждений обмана, в комедии мы находим 49%, а в трагедии — 12%; действующих из ревности — соответственно 25% и 10%; действующих из доблести — 13% и 32%; действующих из патриотизма — 0% и 15%; и во-вторых, это явствует из того, что лексика любви, радости, хитрости и лексики страха, горя, доблести, ненависти (ок. 160 слов, ок. 4000 случаев употребления) относятся в трагедии как 31 : 69, а в комедии как 64 : 36 (при этом показатель трансгрессии для первой группы — 15%, для второй — 39%, т. е. чаще комический персонаж несет трагическую окраску, чем наоборот). И, наконец, разница в характере мыслей между трагедией и комедией явствует хотя бы из тематики сентенций, произносимых действующими лицами: такие темы, как государство и общество, кровные узы, горе и страх, время, составляют в сентенциях трагедий 61%, а в комедиях полностью отсутствуют; такие темы как любовь и брак, религия, преступление, доблесть, судьба наличествуют и в трагедиях и в комедиях, но в первых составляют 39%, а в последних 78%; наконец, такие темы как радость и счастье, обман и ложь, богатство и бедность, литература и искусство, представлены только в комедиях и составляют в них 22% всех сентенций.

На первый взгляд все эти данные могут показаться тривиальными: ведь и без подсчетов известно, что трагедия отличается большей возвышенностью, а комедия большей живостью и т. д. Но если вспомнить, какое множество в мировой литературе пьес, занимающих промежуточное положение между типичными трагедиями и типичными комедиями, и как важно бывает установить их тяготение к тому или другому жанру, то станет ясно, насколько здесь необходимо иметь твердые «точки отсчета» — характеристики жанров в наиболее чистом виде. Разумеется, полученные цифры характерны для системы жанров только одной эпохи: классицизма. Но ничто не мешает вывести такие же характеристики и для других эпох. И это уже будет переходом к следующей проблеме — поэтике литературных направлений.

Поэтике литературных направлений посвящена работа Ярхо «Распределение речи в пятиактной трагедии». Это — разведка по узкому фронту: из 30 признаков, по которым сравнивались трагедии и комедии, здесь выбраны только четыре: а) процент явлений с 1, 2, 3 говорящими (монолог, диалог, трилог .), б) единообразие этого процентного распределения в пьесах каждого периода (сигма), в) среднее число явлений в пьесе (коэффициент подвижности действия), г) число действующих лиц в пьесе. Материал был ограничен 4 периодами: классицизм XVII в. (24 трагедии двух Корнелей, Расина, Кино и др.), классицизм XVIII в. (80 трагедий Вольтера, Крепильона, Сумарокова, Лессинга, Альфьери и др.), ранний романтизм (15 трагедий Клейста, 3. Вернера, Шиллера), поздний романтизм (22 трагедии Грильпарцера, Кернера, Гюго, Виньи и др.); в качестве сравнительного материала привлекались еще 45 трагедий от Еврипида до Байрона и Геббеля. Показатели были получены следующие (в левой половине таблицы; для признака А взят показатель самого частого типа явлений — процент диалогов):

Признак	Кл. р.	Кл. п.	Р р.	Р. п.	Кл. р.	Кл. п.	Р р.	Р. п.
А	73,7	55,2	33,8	43,0	0	46,5	100	77,0
Б	$\pm 0,61$	$\pm 0,88$	$\pm 1,95$	$\pm 1,33$	0	20,4	100	53,7
В	29,5	29,6	73,9	55,1	0	0,1	100	57,7
Г	8,3	7,5	24,5	16,1	4,6	0	100	50,3
Сводный показат.	—	—	—	—	1,1	16,6	100	60,6

Перед нами — закон волнообразного развития: максимальная скванность классицизма сменяется максимальной свободой ранних романтиков, а у поздних романтиков начинается новый возврат к строгости; если перед началом кривой сводных показателей (что это такое, об этом — ниже) добавить показатель предыдущего периода, 18,2 (ранний Корнель), а после конца ее — показатель следующего периода, 93,0 (неоромантизм Геббеля, Габбе, Иммермана), то волнообразный характер кривой обнаружится еще яснее. («Смену волн познай, что в жизни человеческой царит», — этот стих Архилоха Б. И. Ярхо взял эпиграфом к своей работе). Наблюдение волнообразности в смене литературных эпох (готика — Возрождение — барокко — классицизм — романтизм — реализм) далеко не ново, но числовое выражение (хотя бы по малому признаку) для него предложено впервые. Статистика позволяет сделать и более тонкие наблюдения. Так, среднее распределение явлений с 1—2—3—4—5 говорящими у классиков XVII века — 10—70—16—3—1%; в частности, у Корнеля — 8—67—20—4—1, а у Расина — 13—73—11—2—1. Иными словами, оба классика в равной мере отклоняются от средних величин, но отклоняются в противоположные стороны: Расин предпочитает монологи и диалоги, Корнель — трилоги и тетралогии; для нас сходство между писателями яснее, чем разница, но для современников, охотно противопоставлявших Корнеля Расину, разница была яснее, чем сходство.

Проблема смены литературных направлений сама собой переходит в общую проблему литературной динамики. Б. И. Ярхо и здесь предлагает путь квантификации. Как выразить в цифрах общий темп изменений от эпохи к эпохе, от классицизма к романтизму? Для этого нужно вывести сводные показатели для всех разбираемых признаков, не смущаясь их разнородностью (ибо невозможно доказать, например, что процент диалогов — признак более, или менее, приметный, чем количество явлений). Делается это так (см. правую половину таблицы): минимальный показатель каждого признака обозначается через 0, максимальный — через 100, промежуточные выражаются в процентах этого диапазона, и из этих процентных показателей каждого признака внутри данного периода выводится среднее арифметическое, показывающее место этого периода на пройденном участке эволюционного пути. А после этого уже легко определить историческое место любого писателя в своей эпохе. Если, скажем, некоторый автор в конце XVIII в. дает сводный показатель 70, то очевидно, что он ближе к ранним романтикам, чем к поздним классикам, а именно, что из расстояния, разделяющего их показатели (16,6 и 100) он покрыл около 64%. Эту величину можно назвать коэффициентом прогрессивности данного писателя — т. е. показателем его склонности к нарождающимся, а не отживающим формам. Еще проще могут быть количественно учтены такие изменения, как обогащение или обеднение метрического репертуара (напр., от Пушкина к Лермонтову), репертуара стилистических фигур, круга использованных образов и мотивов (напр., от ранних к поздним обработкам сюжета «Песни о Роланде») и пр. А при выявлении источников произведения должен быть прежде всего выделен процент метрических, стилистических, иконических форм, имеющих соответствие в каждом из предполагаемых литературных источников, и лишь после этого можно возводить оставшиеся элементы к внелитературным, жизненным источникам. Что литературный источник первичен, а жизненный — вторичен, должно быть для литературоведа аксиомой. Утверждать противное (поясняет Ярхо своим излюбленным биологическим сравнением) — это все равно, что утверждать, будто человек возникает из молока, каши, булки и говядины: конечно, без всего этого человек жить не может, как и литература не может жить (не вырождаясь в эпигонство) без притока жизненных материалов, но возникает человек все же не из пищи, а из человеческих же семенных клеток. (Напомним, впрочем, что в основном своем исследовании по литературной генетике, в «Юном Роланде», Ярхо доказывает, вопреки традиции, как раз не литературный, а внелитературный исток исследуемого сказания.)

Упомянув о «коэффициенте прогрессивности», мы коснулись последней из проблем традиционного литературоведения — проблемы оценки. Для Ярхо эта проблема вообще не входит в область научного познания и остается в области критики: если Белинский считал Пушкина хорошим писателем, а Писарев — плохим писателем, то эти суждения очень много дают для понимания Белинского и Писарева и очень мало — для понимания Пушкина. Можно и деревья расклассифицировать на красивые и некрасивые, но что это даст для ботаники? Однако, полушутя-полусерьезно, он допускал, что когда-нибудь можно будет квантифицировать и понятие таланта. Понятие таланта можно разложить на понятие богатства используемых форм (метрических, стилистических, иконических) и понятие их оригинальности. Первое доступно подсчету уже сейчас, а второе будет количественно выразимо тогда, когда мы составим для каждой эпохи частотный каталог форм и сможем обозначить оригинальность каждой формы (рифма «любовь — кровь», метафора «любовь — пламень», идея «любовь сильнее смерти» и т. д.) величиной, обратной ее частоте; вот и все.

Целью литературоведения для Б. И. Ярхо была не оценка, не ответ на вопрос «хорошо или плохо?», а ответ на вопрос «что и как?» — исчерпывающая свodka статистически обработанных сведений о репертуаре поэтических форм всех времен и народов. Он планировал работы самого широкого масштаба — например, серию справочников по метрике, стилистике и иконике:

русской поэзии (метрический справочник по Пушкину был издан, по Лермонтову — подготовлен к печати) или историю филиации и миграции любовной топики в европейской поэзии от раннего латинского средневековья до высокого Возрождения. На возражения, что эти темы не по силам одному человеку, он отвечал, что время исследователей-одиночек во всех науках уже отошло в прошлое, а для небольшой исследовательской группы такая тема — дело года-двух, не более. Но условия научной работы в 1930-х гг. сложились так, что эти планы остались нереализованными.

Б. И. Ярхо называл свой метод «формальным методом». Но в отличие от «опоязовских» формалистов он считал этот метод не революцией в науке, а наоборот, прямым развитием научной методологии XIX в. Эту методологию, целью которой было отыскание объективной истины, он полемически противопоставлял современной методологии, подменявшей объективную истину или субъективной убежденностью, или злободневной полезностью. Соответственно, полемике вести приходилось на два фронта: во-первых, против «органической поэтики» интуитивизма (защищавшейся в ГАХН, например, Г. Шпетом и М. Стояровым), и во-вторых, против социологического литературоведения 1920—1930-х гг. (в лице П. Когана, В. Фриче и др.). Приведем любопытную характеристику «органической поэтики», не потерявшую актуальности и по сей час (№ 41, стр. 77): «Нередко мне приходилось слышать, из уст людей, твердо стоящих на точке понимания литературоведения как общедоступной болтологии, что анализирование незаконно, что нельзя «разлагать на части, дробить целостный продукт вдохновения и т. д., и т. д. Они предлагают «исходить из целого», определить сразу (интуитивно, т. е. попросту сказать, без затраты труда и времени) «сущность», «ядро», «доминанту»... Но каждый раз, как такой дедуктивист дает свое определение «сущности», он только выхватывает один признак из многих и произвольно считает его основным, ибо для доказательства доминирующего характера этого признака у него нет решительно никаких средств: не проанализировав комплекса, он не знает других его признаков и не может судить о том, насколько они важнее или несущественнее, чем выхваченная им черта. Кроме того, абстрагируя один признак, он сам анализирует, только делает это неполно и плохо».

Социологическую поэтику Ярхо упрекал за ее постоянное стремление прямолинейно объяснять более известное через менее известное — литературу через классовое сознание. Путь исследования должен быть противоположным: от отдельного памятника, через отдельного писателя, через реальную культурную среду знакомых людей (трубадуры, скальды, двор Людовика XIV, пушкинский Петербург — то, что Ярхо называет «литературной экологией») к культурной среде все более широкой и все менее определенной; и при этом не забывая, что культурная среда и классовая среда далеко не одно и то же. Конечно, писатель пишет в расчете на читателя, но их отношения — это не «социальный заказ», а «социальный сбыт»: читающее общество — не заказчик, точно указывающий мастеру все черты требуемого изделия, а свободный посетитель, которого сплошь и рядом привлекает к витрине именно неожиданность и необычность товара. Литературные работы на заказ бывают, но обычно это — «газетно-трафаретная трескотня»; а чтобы «заказать» «Евгения Онегина», заказчик должен сам обладать талантом Пушкина.

Позитивистские предпосылки методологии Б. И. Ярхо полностью объясняют ее слабые стороны, достаточно ясно видные из всего вышесказанного: ее описательность, механицизм, биологизм. Ярхо видит в литературном произведении прежде всего сумму атомарных приемов, совокупность независимых друг от друга элементов формы. Понятие структуры он охотно принимает (в его рукописях мы находим даже любопытное приближение к понятию порождающей модели), но понятие организма ему ближе, и аргументация биологическими аналогиями — его излюбленный прием. Проблему динамической связи признаков он не отрицает, но на практике обычно подменяет ее проблемой статической пропорции признаков (чтобы говорить о функцио-

нальной связи, оправдывается он, нужно точно разделять причину и следствие, *prius* и *secundum*, а это возможно лишь при диахроническом анализе и почти никогда — при синхроническом). Рубежи литературных категорий он отмечает механически: если в тексте какой-нибудь признак дает более 50% ритмического повторения, то перед нами стихи, если менее 50%, то проза (хотя очевидно, что в одних стиховых культурах для этого достаточно и 10%, а в других недостаточно и 90% ритмического повторения). И когда Ю. Тынянов утверждает, что метрическое положение слова придает ему новое семантическое содержание, Ярхо скептически просит точно сформулировать: какое именно?

Однако все это не умаляет положительных сторон методологии Б. И. Ярхо — ее требования совершенной точности и непреложной доказательности каждого утверждения. Б. И. Ярхо хорошо понимал, что без исчерпывающего анализа рискует быть произвольным всякий синтез, структурный — в такой же мере, как и любой другой. Для того, чтобы избежать этой произвольности, он и развертывал свою программу статистической дисциплины. Все его грандизонные литературно-описательные предприятия — не самоцель, а лишь подготовка материала для будущих обобщений. Некоторые из этих обобщений предвиделись с первых же этапов работы — закон компенсации, закон волнообразных изменений; большинство других приходилось оставлять на долю будущих исследователей.

Методологическая революция в науке дала в руки ученых гораздо более тонкие и диалектичные методы, чем те, которые были в распоряжении Ярхо. Но для применения метода нужно располагать соответственно разработанным материалом. Литературоведение отстало от других наук: должным образом формализованным материалом оно не располагало (исключение представляла лишь скромная область стиховедения). А без этого структурный метод в литературоведении грозит выродиться в такое же жонглирование произвольно выхваченными фактами, как и его предшественники. Современный структурализм прав, когда подчеркивает, что прием есть не факт, но отношение факта к фону, на который он проецируется, что отсутствие приема может быть действеннее, чем его наличие. Но это значит, что для констатации приема мы должны знать фон так же хорошо, как факт: чтобы оценить «минус-приемы», скажем, Пушкина, нужно иметь исчерпывающую картину «плюс-приемов» предшествующей эпохи. Такой картины у нас нет, а она необходима: индексы по поэтике отдельных авторов так же незаменимы для литературоведения, как авторские словари — для языкознания. Работа в этом направлении потребует еще немало сил от исследователей, и в работе этой еще не раз им будет полезен опыт Б. И. Ярхо.

Работа публикуется по авторизованной машинописи (ЦГАЛИ, ф. 2186, оп. 1, ед. хр. 41). Публикуемые отрывки составляют лишь малую часть 25-листовой монографии. При отборе отрывков мы старались выделить основной логический скелет исследовательской программы Б. И. Ярхо, сознательно опуская многие интереснейшие частности. Так, опускался богатый экземплификационный материал; опускались подробности выведения формул и анализа вариационных рядов; опускались вопросы, на которых автор более или менее подробно останавливался в напечатанных им статьях 1925—1927 гг. «Простейшие основания формального анализа» и «Границы научного литературоведения». Публикацию подготовил М. Л. Гаспаров.

Методология точного литературоведения (набросок плана) <отрывки>

ПРЕДИСЛОВИЕ

Б. И. Ярхо

Цель настоящего наброска:

а) изложить в форме единой системы выводы из 25-летней работы над разнородным литературным материалом;

б) положить начало новому литературоведению, т. е. дать импульс к ряду плодотворных изысканий в совершенно новом направлении.

Бегло намечаемый на этих страницах сдвиг всей системы понятий (Begriffsbildung) литературоведения представляется автору в трех аспектах: теоретическом, методологическом, номологическом.

Теоретически литература мыслится как структура, т. е. не столько как совокупность, сколько как система пропорций и связей между признаками. Далее, эта система мыслится в вечном движении, причем признаки движутся по кривым разного типа: то независимо друг от друга, то сцепляясь попарно или пучками. Это, в свою очередь, приводит к понятию органической динамики литературы, а отсюда вытекает множество новых качественных, количественных и порядковых понятий. Понятия эти отличаются от прежних тем, что, во-1-х, они очень близки к современным представлениям о природе органического мира, а во-2-х, они в большинстве своем измеримы; впрочем, в область измеримого втянуты и многие старые понятия.

Поскольку литературоведение в этом аспекте представляется как наука о жизни, то и по методу она должна быть объединена с дисциплинами биологическими. Человек — продукт природы, и его произведения не могут быть изъяты из общего потока жизни, три главных момента которой — множественность, непрерывность и изменчивость — положены здесь в основу метода. Метод этот — сравнительно-статистический, поддерживаемый, насколько возможно, экспериментом. Применение вариационной статистики здесь, как и везде, исходит из того положения, что число является самой объективной категорией мышления, и математическое доказательство обладает наибольшей всеобщностью. Принцип применения статистики таков: ни одна статистическая величина не вводится без морфологического анализа, т. е. без проверки того, какие реальные литературные явления она отражает. Возможно, что некоторые не использованные мною статистические приемы, в которые сейчас не удастся вложить конкретное литературное содержание, впоследствии найдут применение. В некоторых местах пришлось приспособить статистику ad usum nostrum и ввести кое-какие новые методы и величины, особенно в применении к истории литературы.

Кладя количественный учет и микроанализ в основу исследования, я только предлагаю сделать для литературоведения то, что полтора года назад сделал Лавуазье для химии, и не сомневаюсь, что результаты не заставят себя ждать.

ПЛАН

Введение.

§ 1. Понятие научности. — 1. Психологическая природа науки. — 2. Научное доказательство.

§ 2. Науки о мире — 1. Несовершенства. — 2. Достижения.

§ 3. Современное состояние литературоведения. — 1. Литературоведение и смежные науки. — 2. Состояние отдельных литературоведческих дисциплин: а) фоника, б) стилистика, в) поэтика, г) композиция, д) история.

§ 4. Литературоведение и естествознание. — 1. Различия. — 2. Сходства: а) множественность, б) изменчивость, в) непрерывность, г) единство метода.

Часть I. Анализ.

§ 5. Основы анализа. — 1. Аналитический акт. — 2. Понятие признака.

§ 6. Качественный анализ. — 1. Принципы отбора (понятие литературной формы): а) необычность, б) относительность. — 2. Рубрики качественного анализа: а) три области формы: фоника, стилистика, поэтика; б) дальнейшая рубрикация. — 3. Микроанализ: а) объем и состав признака, б) интенсивность признака.

§ 7. Количественный анализ. — 1. Измерение пропорций. — 2. Методические функции количественного анализа. — 3. Выборочный метод: а) виды выборки, б) методы разбивки, в) средняя ошибка.

§ 8. Порядковый анализ. — 1. Анализ сукцессивности: а) значение порядка в литературном произведении; б) проект записи; в) литературные формы в процессе сукцессивности; г) значение анализа сукцессивности. — 2. Анализ порядковой структуры. — 3. Хронологический анализ.

Часть II. Синтез. А. Синхронический синтез (теория литературы).

§ 9. Основы синтеза. — 1. Синтетический акт. — 2. Понятие комплекса: а) виды и состав литературных комплексов, б) литературные единицы.

§ 10. Пропорции признаков. — 1. Относительные величины: а) взвешивание признаков, б) доминанты. — 2. Средние величины: а) построение вариационного ряда, б) виды вариации, в) определители вариационного ряда. — 3. Виды рядов: а) кривая Кетле, б) асимметрия кривых, в) положительный (прямой) эксцесс, г) отрицательный (обратный) эксцесс, д) огиба. — 4. Сравнение рядов: а) сводные кривые, б) индивидуальный профиль и коэффициент дисгармоничности, в) трансгрессия, г) метод максимальных расстояний и комбинирование признаков.

§ 11. Связь признаков. — 1. Проблема связи: а) проблема исследования, б) проблема единства литературного произведения, в) проблема связи формы с «содержанием». — 2. Самостоятельность областей формы: а) признаки принципиальной независимости областей, б) самостоятельность разделов внутри областей. — 3. Феноменология связей (корреляции): а) виды корреляций, б) конкретные случаи. — 4. Типология связей: а) компенсации, б) коннексии, в) координации, г) комплексные корреляции. — 5. Рационализация связей: а) рациональные связи, б) иррациональные связи.

Б. Диахронический синтез (история литературы).

§ 12. Генезис. — 1. Понятие генетики в литературе: а) генезис и эволюция, б) генетический процесс. — 2. Филяция (наследственность): а) природа источника и филиационный закон, б) усвоение пищи, в) развитие плазмы, г) фенотип и генотип. — 3. Исследование генезиса: а) установление традиционного (литературного) источника, б) установление внеположного (не-литературного) источника, в) взвешивание источников.

§ 13. Эволюция. — 1. Эволюционный процесс: а) поступательная эволюция и мутация, б) подъем и упадок, в) прогресс и отсталость, г) происхождение и выживание видов. — 2. Исследование эволюции признаков: а) хронологизация, б) динамические типы. — 3. Исследование эволюции комплексов: а) группировка компонентов, б) группировка признаков, в) сводка кривых. — 4. Исследование исторического процесса: а) выравнивание кривых, б) ступени эволюции, в) ход исторического процесса.

<ПОНЯТИЕ НАУЧНОСТИ>

(§ 1, 1) Наука проистекает из потребности в знании, и цель ее (основная и первичная) есть удовлетворение этой потребности. Потребностью этой люди оделены в разной мере и этой мерой измеряется степень «интеллигентности». Человек интеллигентный не есть субъект, много знающий, а только обладающий всякой знания выше средней нормы. Мне не раз случалось слышать (даже из уст людей с т. наз. «высшим образованием») вопрос: для чего существует ваша наука? Наука существует не «для чего», а «почему»: потому что человек хочет знать.

Однако потребность в знании есть лишь бабушка науки. Матерью же является «потребность в сообщении знаний». И наука, дочка этой потребности, есть в первую очередь социальный акт. — Действительно, никакого особого «научного познания» (в отличие от ненаучного) не существует: при открытии наиболее достоверных научных положений интуиция, фантазия, эмоциональный тонус играют огромную роль наряду с интеллектом. Наука же есть рационализированное изложение познания, логически оформленное описание той части мира, которую нам удалось осознать; т. е. наука — особая форма сообщения (изложения), а не познания.

Задача этого изложения — нахождение общего, объективного языка, так как логика считается наиболее однородной функцией людей. Наряду с ней высокой степенью однородности обладает и ощущение: большинство красное видит красным, полынь называет горькой. Потому-то базой объективного языка являются чувственный показ и логическое доказательство. Эмоции, являющие большое разнообразие при реакции людей на предмет, исключены из строгого научного изложения.

Наука — это система доказательств, рационализированный язык, и я мечтал превратить свою науку, литературоведение, именно в такую систему. А та книга, набросок коей здесь предлагается, должна была показать, каким путем (*méthodos*) я собирался вести ее к этой цели.

(§ 2, 2) Литературоведу надлежит черпать мужество, главным образом, из успехов биологии, т. к. она представляет ступень научности, ближайшую к нашей дисциплине и вообще к наиболее развитым из общественных наук. Нашей ближайшей задачей является достижение именно этой стадии научности. Победами, одержанными в борьбе с множественностью, изменчивостью и непрерывностью вещей, биология обязана сравнительному методу, поддержанному двумя вспомогательными методами (системами приемов исследования) — экспериментом и статистикой. Я подчеркиваю необходимость, обязательность этой поддержки. Простое наблюдение и сравнение фактов было бы бессильно в вышеозначенной борьбе. Правда, эксперимент сам по себе до сих пор давал удовлетворительные результаты лишь тогда, когда уподоблялся физико-химическому опыту, т. е. производился на отдельные, абстрагированные признаки. Но зато статистика при анализе позволяет как угодно обобщить или детализировать наблюдение, а при синтезе сводить вместе результаты отдельных опытов, а также устанавливать степень вероятности и общности выводов с целью сообщения им

максимальной точности. Но сколь ни важна та точность, которой мы сумеем достигнуть, еще важнее самое стремление к ней, которое придаст всему литературоведению совсем новое, другое обличье. Вот это-то устремление я и хотел сообщить своей науке, чтобы имеющиеся налицо огромные накопления были, наконец, научно использованы.

<ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И ЕСТЕСТВОЗНАНИЕ: ОБЪЕКТЫ И МЕТОДЫ>

(§ 4, 2) Сходства между объектами литературоведения и естествознания настолько глубоки и существенны, что именно на них я считаю возможным построить весь мой метод.

А) Множественность. Начнем с того, что мир представляется нам как множественность вещей. Литература — тоже. Если мы проанализируем свое представление об этой множественности то увидим, что она покоится на сходстве. Отсюда вытекает отыскание качественных и количественных сходств, и на этом покоится основа сравнительно-статистического метода — сравнение и подсчет.

Б) Изменчивость. Мир представляется нам изменчивым. Литература — тоже. Это изменчивость бывает то синхронической, то диахронической. Как множественность порождает понятие числа, так изменчивость (диахроническая) порождает понятие порядка. Синхроническая изменчивость: одновершинные и двухвершинные новеллы, простые и отрицательные сравнения, 5-стопный ямб с постоянной и с переменной цезурой и т. д. Диахроническая изменчивость: переход немцев от аллитерации к рифме в IX в., прозаизация песен Эдды в Волсунга-саге и реверсификация в Волсунга-римах, огромное количество вариантов в толстовском «Воскресении» и т. д.

Изменчивость может быть качественной и количественной. Примеры качественной изменчивости в литературе: отсутствие любовной поэзии в латинской литературе IX в. и появление ее в X—XI в.; отсутствие образа «ревнивца» у миннезингеров при наличии его у трубадуров; исчезновение Гансвурста с немецкой сцены в XVIII в. Количественная изменчивость: переход трагедии от явлений с 1—5 говорящих лиц (классики XVII в.) к явлениям с 1—22 говорящих лиц (романтики); подъем и падение 4-стопного ямба у Пушкина, падение у него же вольных стихов после 1825 г. . . Словом, и здесь нет разницы между областями литературоведения и естествознания, и, стало быть, требуется применение одинаковых методов. В природе же изменчивость изучается при помощи вариационной статистики. Так должно быть и у нас.

В) Непрерывность. Мир дан нам в прерывистом виде: мы явственно отличаем предмет от предмета. Но чуть только мысль попытается определить эти предметы и разделить мир по категориям этих предметов — она немедленно наткнется на непрерывные связи. Всякое деление режет природу по живому телу: всегда оказываются или промежуточные виды, или уклонки, стоящие между категориями. В литературе этот Лейбницев закон, т. е. непрерывность естественных видов, наблюдаем весьма часто и ясно.

Драма в чистом виде есть сплошной диалог с персонажами в действии. . . Но как быть с ремарками какого-нибудь Бернарда Шоу, которые занимают огромный процент текста (интересно вычислить, какой) и не менее художественно обработаны? Где граница между анекдотом и новеллой, между новеллой и рассказом? Где граница между стихом и прозой, между лирикой и эпосом? Даже по языкам нельзя разделить произведения литературы: на пути станут двуязычные песни вагантов, семязычное стихотворение Раймбаута де Вакейрас, франко-итальянские поэмы XII и XIII вв. Можно с

уверенностью сказать, что непрерывность видов в литературе является законом, т. е. если удастся провести абсолютную границу между смежными явлениями, то это означает, что исследователь еще не знает промежуточных форм, что они еще не открыты. — В естественных науках из лабиринта непрерывности выводит нас опять-таки только вариационная статистика, и после вышесказанного нет причин отказываться от ее помощи и в литературоведении.

Г) Итак мы получили целый ряд основных свойств объекта литературоведения, по коим этот объект совпадает с объектом естествознания, и для этих свойств мы смело требуем применения естественно-научных методов, каковые сводятся к следующим актам:

1) Чувственный показ. Это — простейший акт научного доказательства. Стоит показать горящий стронций, чтобы убедить каждого (не дальтоника), что он горит красным светом. Достаточно прочесть стих «Буря мглою небо кроет», чтобы всякий (не глухой) почувствовал трохайческий каданс.

2) Сравнение — основной акт логического доказательства, почему метод всякой науки может быть назван сравнительным. Без сравнения чувственный показ лишен научного смысла. Красное пламя стронция интересно для науки только в том случае, если другие вещества горят иным пламенем. Акт сравнения есть необходимая ступень к двум главным научным актам — анализируванию и синтезируванию, т. е. путем сравнения достигается определение и классификация явлений, а затем выясняются соотношение и связь между ними.

3) Статистика. В основе статистики лежит сравнение количеств. Но и качественные различия, как уже сказано, могут быть изображены в виде отношения n к 0 ; и качественная изменчивость подлежит статистической обработке, а количественные различия попадают под нее все без исключения. Сила статистического доказательства заключается, конечно, в максимальной объективности категории числа: дважды два для всех — четыре. Максимальная же объективность есть максимальная научность.

Однако статистический метод всегда будет только подсобным при сравнительном. Самостоятельного существования он не имеет. Как в биологии, так и в литературоведении никакое применение статистики невозможно без морфологического анализа: перед тем, как подсчитывать, надо знать, что подсчитывать. Ни один математический акт не должен совершаться, пока в него не будет вложен конкретный литературоведческий смысл. Последующие части этого наброска и пытаются вложить такой смысл в соответствующие статистические операции и этим осмыслением закрепить за литературоведением сравнительно статистический метод, единственно научный и единый для всех наук о жизни, в том числе и о жизни человека в ее творческих проявлениях.

4) Эксперимент. Конечно, экспериментировать над человеком трудно по вполне понятным социальным причинам. Однако ограничение не есть невозможность, и в частности, в литературоведении эксперимент вполне возможен, причем экспериментировать можно и над воспринимающим, и над творческим субъектом.

а) Эксперимент над восприятием. Покажем сначала ямб: «Мой дядя самых честных правил». Затем прибавим один слог: «Мой дядя был самых честных правил». Всякий услышит, что размеренный каданс (ритм) уничтожен. Теперь убавим один слог в начале: «Дядя самых честных правил». Ритм остается, но из восходящего становится нисходящим. Этим доказывается силлабичность нашего классического стиха. В фигуре «держит карман шире» никто уже не представляет себе кармана; но попробуйте сказать: «держит карман шире, а штаны уже», как сейчас перед мысленным взором каждого встанет «карман»: фигура оживает. Этим опытом доказывается закон «потускнения образных фигур». Не вижу различия между

этим опытом и любым физическим; а такие опыты литературовед может продельвать в огромном количестве. Это, по существу, работа экспериментальной психологии, которую никто порочить не станет.

б) Эксперимент над творчеством. Еще в 1909 или 1910 г. я читал в О-ве Люб. Ест. Антроп. и Этн. (в присутствии ак. В. Ф. Миллера) доклад на тему о возможности экспериментов в области былинного фольклора. Впоследствии бр. Ю. М. и Б. М. Соколовы, по их словам, осуществили кое-что из предложенного на деле, в частности, насаждали варианты былин, и эти варианты прививались... Очень любопытны результаты опыта над фигурами повторения, произведенного мною в просеминатории по стиху на ВГЛК в 1928 г. Каждому из 26 слушателей было дано задание написать 4-стишие, в котором бы два раза встречалось слово «перо». Из поданных 4-стиший огромное большинство пришлось на анафорическое расположение этих слов. Этот опыт подтвердил результаты наблюдений над большими количествами стихов: везде анафора оказывалась на первом месте среди фигур повторения.

Однако, если мы отстаем от естествоиспытателей в области эксперимента, то обладаем огромным преимуществом в области наблюдения: а именно, мы нередко оперируем над 100% всего подлежащего исследованию материала (все стихи Пушкина, весь «Демон»), чего у биологов никогда не бывает.

Но количественные различия то в их, то в нашу пользу не могут нарушить принципиального единства метода. Для всех наук о мире и, в частности, для всех наук о жизни метод должен быть единым: это — сравнительно-статистический метод, поддержанный пока зом и экспериментом.

АНАЛИЗ

I. (§, 5, 1) Порядок научного исследования таков: анализ, синтез. Порядок этот ни в коем случае не обратим, ибо анализ без синтеза возможен, а синтез без предварительного анализа невозможен.

Сущность обоих актов заключается в построении внутреннего мира при помощи внешнего. Для этого хаотически данный нам строительный материал сперва аккуратно раскладывается по наименованиям, а потом приступаю к стройке.

Анализ есть разложение данного комплекса* на части по сходным признакам. Таким образом, анализ включает в себя классификацию. В основе его лежит акт сравнения, без которого невозможно выяснение сходственных признаков. Производя аналитический акт, мы абстрагируем и сравниваем, абстрагируем и сравниваем до тех пор, пока не наберем материала, достаточного для синтеза.

* (§ 9, 2а) Комплексом является всякий объект исследования, ибо в теории все может быть разделено, все состоит из частей... Таковы, напр., школа, творчество писателя, отдельное произведение или часть его, а также отдельная область внутри какого-нибудь из этих объектов (напр., стихосложение писателя, стиль школы) или отдельная форма (сравнение, рифма и т. п.) Комплексы могут быть трехобластными (исследуется фоника, стилистика и поэтика), двухобластными и однообластными. Методически можно различить простые и составные комплексы. Простым является комплекс, который мы анализируем целиком, не деля его на части. Составной мы рассматриваем по частям, подвергая каждую часть анализу и синтезируя ее в отдельности, чтобы затем перейти к высшему синтезу всего комплекса... Синтезируемые отдельно части комплексов я называю компонентами. Компоненты состоят из признаков, объединенных в большие или меньшие субординированные или координированные группы (типы, классы, разряды, ряды и виды).

Результатом этого является анализ в идеале имеющий форму ведомости, в которую занесены все рубрики выделенных признаков. О столбцах этой ведомости речь будет дальше. Анализ в готовом виде есть описание, и притом описание, стремящееся к полноте. Чем полнее наш анализ, тем обоснованнее будет наш синтез. Поэтому нам надлежит: во-1-х, собрать достаточное количество признаков, а во-2-х, охватить эти признаки с трех различных сторон. Стороны эти — качество, количество и порядок. Мы видели.. что эти стороны вытекают из основных свойств материала, множественности и изменчивости. В силу этого анализ естественно распадается на три вида: 1) качественный, 2) количественный, и 3) порядковый.

II. (§ 6, 1а) Из вышесказанного следует, что анализ создается путем статистической выборки из всего языкового запаса исследуемого комплекса. Первой целью этой выборки является установление того, какие именно литературные (художественные) признаки составляют данный комплекс. Для решения этого вопроса и служит качественный анализ. Он занимает левый столбец той мыслимой ведомости, которую в идеале должен представлять формальный анализ. Анализ в пределе стремится к выборке всех эстетических элементов исследуемого комплекса.

(§ 6, 2—3) Максимальная дробность при анализе обеспечит максимальную точность синтеза. Это правило я особенно подчеркиваю, ибо оно составляет одно из основных положений предлагаемого метода. Иными словами, я являюсь откровенным проповедником «атомизма». Если при сравнительном исследовании детализация естественно останавливается в момент расхождения сравниваемых объектов, то в описательной монографии рекомендуется исследователю доводить дробность анализа до самых границ своих аналитических способностей. Я предвижу обвинение в крохоборстве со стороны любителей широких обобщений. Я сам любил широкие обобщения, но не тогда, когда они являются продуктом бесцеременного верхоглядства, а тогда, когда они основаны на точно доказанных фактах. Ведь никто не обвиняет химию в крохоборстве, когда она разлагает самые элементы, ибо через это разложение она приходит к новым широким взглядам на структуру материи. Так же и в литературе не может быть слишком подробного анализа, ибо только в связи этих «мелочей» открывается нам текстура литературного произведения — текстура, о которой любители вольных полетов фантазии не имеют ни малейшего понятия.

III. (§ 7, 1) Как бы ни был детализирован качественный анализ, он сам по себе недостаточен для суждения о характере разбираемого комплекса. Во всяком искусстве важен не только подбор форм, но и пропорции. Для выяснения всех этих пропорций, как формальных, так и неформальных, служит в первой стадии количественный анализ. В идеале это — ряд цифр, занимающий правый столбец в мыслимой «ведомости» анализа, т. е. дающий против каждой формы цифру ее встречаемости.

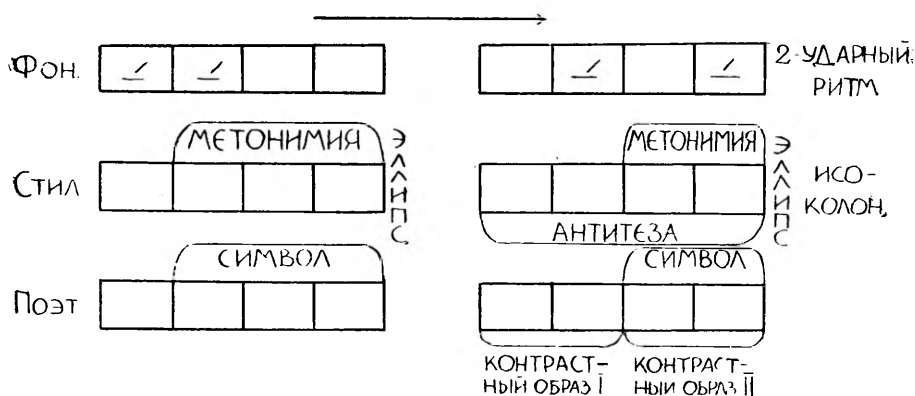
(§ 7, 3в) Этот вид анализа: а) дает базу для выяснения самой структуры литературного комплекса (пропорции), б) проверяет и уточняет качественный анализ, в) преодолевает закон непрерывности, г) вводит множественность в обзорные цифровые рамки, д) позволяет судить о целом по частям (выборочный метод).

IV. (§ 8, 1) Литературное произведение воспринимается во времени, т. е. формы его действуют на нас последовательно, сукцессивно. Есть целый ряд литературных форм, сама природа коих основана на порядке. А между тем, порядковый анализ еще находится в зачаточной стадии развития.

Анализ сукцессивности можно прямо назвать делом будущего. Сейчас еще ровно ничего не сделано. Речь идет о контрапунктирова-

нии, т. е. о написании форм всех трех областей в том порядке, в каком они доходят до сознания, воспринимающего произведение в первый раз.

«Мир хижинам — война дворцам»:



Линии разделены по количеству слогов, а кривые показывают охват формы, т. е. количество слогов, ею нагруженных... Это означает не более, не менее как измерение силы слова: слово тем действительнее, чем больше сторон нашей психики оно возбуждает.

(§ 8, 2) Анализ порядковой структуры несравненно проще анализа сукцессивности, т. к. здесь каждая форма рассматривается в отдельности. Однако несмотря на сравнительную простоту, здесь тоже еще очень мало сделано. Терминология порядковой структуры разработана только в фонике, но те же понятия часто действительны и в других областях. Так связывание стихов путем стилистических фигур так же подходит под понятия «сплошной», «перекрестный», «охватывающий», как и рифмовая связь.

Как ввести порядковый анализ в общую идеальную аналитическую ведомость? Это можно будет сделать только тогда, когда система порядковых форм будет хорошо разработана. Тогда у нас в левом столбце появятся такие рубрики: «сравнение АСВ, ВАС» и т. п. — так же, как мы уже в фонике оперируем со строфами АВВА, АВВА и т. п. В правом же столбце и тут будут данные количественного анализа.

СИНХРОНИЧЕСКИЙ СИНТЕЗ

I. (§ 9, 1) Когда материал аналитически разобран, исследователь приступает к его обработке, а именно, к сводке или синтезированию. Это — конечный акт, им завершается исследование.

Цель этого акта (часто не осознаваемая самим изыскателем) — упрощение аспекта мира.

Синтезирование есть прежде всего борьба с множественностью впечатлений. Человек старается постигнуть «суть», выделить из бесчисленной массы «главное» и отбросить «второстепенное». В нашей науке это «главное» (которое я буду в дальнейшем называть доминантой) определяется на глазок, интуитивно; никакого доказательства, почему именно это «главное», не полагается.

Переводя вопрос о доминанте на количественную базу, я получаю объективную опору для своего суждения. Так как количество обладает свойством переходить в качество, то этим самым актом

получается и качественная доминанта. Существование же какой-либо качественной доминанты вне количественной доказать невозможно. — В результате научного синтезирования бесконечная множественность признаков оказывается сведенной к нескольким главным (но никогда не к одному).

Далее, синтезирование служит для борьбы с изменчивостью. Это тоже — упрощающий акт. Мысль пытается путем средних величин как бы остановить поток изменчивости на одной точке (среднее арифметическое) либо ограничить его размах (среднее уклонение). Разум силится охватить, насколько возможно, диапазон отдельных участков изменчивости (кривые) и в общем ходе беспорядочно варьирующих признаков обнаружить основное направление вариации (вектор).

Синтезирование как борьба с множественностью и изменчивостью предполагает, что борьба с непрерывностью уже закончена в анализе, т. е. что материал разбит на легко обозримые единицы, классифицирован.

Отношение синтеза к анализу:

Анализ — ведомость, синтез — сводка;
анализ — описание, синтез — определение (развернутое);
анализ стремится к полноте, синтез — к сжатости;
анализ выясняет факты, синтез — отношения.

Из последнего положения вытекает, что анализ (в принципе) работает с абсолютными числами, а синтез с относительными.

II. (§ 10, 1a) Синтез борется с множественностью и изменчивостью при помощи относительных величин. Эти относительные величины .. создают соизмеримость между формами разных областей в отношении их веса в данном комплексе.

Статистический вес литературных признаков есть не что иное, как частота их встречаемости в данном комплексе. Соотносительный вес признаков характеризует общее впечатление от произведения. Это общее впечатление не следует смешивать с самым сильным впечатлением. Это последнее может быть произведено каким-нибудь одним местом очень многостороннего действия, но общее впечатление создается постоянством действия однородных форм

Но ясно, что «частая» или «редкая» встречаемость суть понятия относительные и зависят от общей суммы воспринятых впечатлений. Поэтому важно выразить в числах и вышесказанную общую сумму воспринятого материала. Это выражение мы будем называть знаменателем.

Здесь нужно различать 1) объемные и 2) видовые знаменатели. Объемные знаменатели символизируют общую сумму воспринятого материала и служат для сравнения веса форм различного качества или равных форм в различных комплексах. Эта сумма может быть выражена в любых объемных единицах: стихах, слогах, печатных знаках. Видовые знаменатели употребляются, главным образом, для сравнения веса признаков, принадлежащих к одной области или состоящих в еще более тесном родстве. Для сравнения весов анафор и синекдох знаменателем служит общее количество фигур; для сравнения той же анафоры с эпифорой — общее количество звуковых фигур; для сравнения 2-членной анафоры с 1-членной — число анафор.

(§ 10, 1b) Доминирующие признаки мы разделим на доминанты 1 разряда, обнимающие более 75%, и доминанты 2 разряда, обнимающие свыше 50% своего знаменателя. Такие доминанты составляют в своей области правило, а остальные признаки — исключения.

III. (§ 11, 1a) Связь признаков Речь идет не об исторической связи между комплексами, а исключительно о связи между признаками в изучаемом комплексе, о так наз. внутренних связях. Исследование их распадается на 3 момента: а) установление факта связи (феноменология связи), в) классификация этих феноменов (типология связи), с) рационализация связи, т. е. домыслы о психологических процессах, приведших к

появлению связи (морфология связи). Как ни странно, приходится настаивать на этом порядке исследования. Дело в том, что современное литературоведение охотно пренебрегает моментом (в) и любит сразу перескакивать на (с). Этому положению пора положить конец. Я беру на себя смелость утверждать, что на той стадии научности, на которой мы находимся, нам гораздо важнее установить как можно больше связей, чем «объяснить» их. Занятие это, без сомнения, гораздо более почтенное, чем «выскривание сущности» несуществующих вещей.

При рационализации связей мы вступаем уже на зыбкую почву. Хуже всего, пожалуй, обстоит дело с «взаимной обусловленностью» (которая требует нескольких смен явлений $A \rightarrow B \rightarrow A \rightarrow B$.) и лучше всего — с функциональностью. Хотя функциональность, мне кажется, есть лишь разновидность «обусловленности», но она обладает тем преимуществом, что А (аргумент) более постоянно, а В (функция) более переменна, и что эти отношения могут выражаться в числах; после чего, заменив временные отношения числовыми, мы можем достигнуть некоторой вероятности приоритета А. Но причинность, увы, всегда требует повторности следования В за А. Это раз навсегда лишает нас возможности определять причины возникновения больших комплексов (как, например, творчество Пушкина), ибо они неповторимы. Правда, это дефект, который наша наука, как уже сказано, разделяет со всеми науками о жизни: причины комбинаций признаков в природе скрыты от нас навеки. Не только нельзя установить, «почему» развился именно такой воробей — но даже никто не скажет, почему грудка у него серая, а у снегиря — красная.

ДИАХРОНИЧЕСКИЙ СИНТЕЗ

I. (§ 12, 1а) В настоящей главе речь пойдет о научной трактовке литературной динамики, короче говоря, о применении точных методов к истории литературы. Если в аналитической части мы беседовали об «анатомии» слесвности, а в главе «Синхронический синтез» о «физиологии», то сейчас будем говорить о «биологии».

Периоды генезиса и эволюции не так легко разграничить. Условную границу и здесь необходимо принять. И вот, я предлагаю условиться на таком понимании, что генезис произведения продолжается до того момента, когда произведение либо записано, либо кому-нибудь устно прочитано, т. е. в потенции стало доступным переделке со стороны другого лица. Все дальнейшие редакции и варианты, кем бы они ни были сделаны (даже самим автором), должны считаться отдельными произведениями. Итак, а) генезис — образование признаков особи, б) эволюция — изменение признаков от одной особи к другой.

(§ 12, 1б) В литературе, как и в природе, ничего не возникает из ничего. Все художественные формы, которые мы находим в готовом произведении, развились из какого-то субстрата в период онтогенеза. Исследование генезиса распадается на две проблемы: во-1-х, вопрос о процессе творчества, который мы признаем неразрешимым и который окончательно выбывает из нашего обсуждения; во-2-х, вопрос о составе зародыша, т. е. об источниках, который и займет все наше внимание. Итак, задача литературной генетики сводится к отысканию источников и выяснению отношения исследуемого комплекса к этому источнику. Учение о генезисе рассматривает «наследственность», а учение об эволюции — изменчивость во времени.

(§ 12, 2) Среди авторских представлений, обуславливающих генезис произведения, следует различать два больших раздела: словесно оформленный художественный материал и неформальный жизненный опыт, т. е. влияние предшествующей литературной традиции и влияние факторов внешнего мира. Эти два рода источников по-разному оперируют при создании произведения. Первые, традиционные формы могут переноситься прямо в новое литературное

тело и там только перегруппировываются и сочетаются с другими словесными элементами. Вторые, внеположные факторы требуют предварительного усвоения и словесного оформления. Первые уже однородны будущему производству, вторые разнородны с ним и должны быть переработаны, подобно тому как растение перерабатывает неорганические вещества в органические. Итак, традиционный источник составляет как бы плазму, из которой слагается тело; а внеположные влияния подобны питанию, т. е. инородному веществу, которое вводится в организм и там перерабатывается в элементы тела.

(§ 12, 2в) Творчество я определяю как приведение заимствованных (традиционных) ингредиентов в новые комбинации или новые пропорции. Количественное соотношение сохраненными старыми комбинациями и введенными новыми и дает шкалу самостоятельности (оригинальности) литературных произведений. Процесс этой перекомбинации, происходящий в значительной мере под влиянием внеположных факторов (говоря символически, под влиянием «питания»), весьма сложен.

(§ 12, 3в) Взвешивание источника. То, о чем я сейчас буду говорить, является пока еще только проблемой, потому что никаких опытов в этом направлении я еще не знаю. Речь идет о том, чтобы измерить степень влияний источника. Распадается проблема на две отдельных задачи: 1) измерить удельный вес источника в общем составе исследуемого комплекса и 2) сравнить между собой значимость разных источников.

Измерив вес каждой формы и установив, которая из них откуда взята, можно определить количественное участие данного источника в составе данного комплекса, если сложить веса всех заимствованных у него форм. Таков принцип; но на практике проведение его наталкивается на значительные трудности, пути преодоления которых могут быть найдены только путем длительной лабораторной работы.

Надо, конечно, начинать с более легких случаев и попытаться измерить измеримое. Пусть мы сначала будем достигать не точных, а хотя бы приблизительных результатов. Все же самое рассмотрение филиации под этим углом зрения прекратит то положение, которое царит сейчас, когда значеные источников оценивается на глазок, и один «ставит ударение» на одном, а другой на другом. Так вот, вместо того, чтобы «ставить ударение», постараемся найти место, где оно стоит. Если мы измерим все места в «Сиде», взятые из «Роланда», то убедимся, по огромной величине остатка, насколько независим, самобытен испанский эпос и в идейно-эмоциональной концепции, и в сюжетосложении, и в стиле, и в метрике. Если я показываю, что идея реконквисты в «Сиде» обнаруживается только в 1 стихе из 3800, т. е. обнимает 0,026% всей поэмы, то тут уже никак не представишь этого Сидя героем реконквисты (хотя реальный Сид и был таковым): реальный субстрат здесь видоизменен под влиянием индивидуальной и социальной окраски. Одно только это добросовестное желание «взвесить» каждое свое утверждение уже придает литературоведению совсем другой вид.

I. (§ 13, 1а) Если в главе о генезисе мы занимались наследственным сходством, то теперь глава об эволюции есть учение о накоплении различий. Это накопление может идти то медленно то настолько быстро, что производит впечатление скачков. В последнем случае мы говорим о скачкообразной эволюции или мутации. Опять-таки и здесь можно было бы в известных, доступных учету случаях принять условную границу, считая поступательным изменение не больше чем на 50%. а мутацией — все, что превышает эту норму.

(§ 13, 2а-б) Единственный способ исследовать ход и размер эволюции состоит в том, чтобы исходить из отдельных признаков. Иными словами, я и здесь предлагаю тот же путь, который принят в биологии: от анализа к синтезу. Речь идет о хронологическом анализе и о построении диахронического вариационного ряда. Поступать надлежит следующим образом: все звенья предполагаемой эволюционной цепи принимаются за

компоненты комплекса и анализируются на одинаковые признаки, а затем для каждого признака в отдельности строится вариационный ряд. Уже на этих несложных рядах явно видно действие закона независимости признаков, который формируется в нашей науке точно так же, как в естествознании, а именно: «в процессе изменчивости каждый признак в принципе ведет себя так, как будто других не существует».

(§ 13, 4в) Из разобранных нами простых и сводных диахронических кривых открываются нам отдельные фазы, как бы отрезки общего потока эволюции, который мы называем историческим процессом. Этот поток при ближайшем рассмотрении состоит из ряда тончайших струек. Эти бесчисленные струйки в принципе текут независимо друг от друга, но вдруг некоторые «сцепляются» и начинают струиться вместе, образуя «пучки» конексивно развивающихся признаков. Пока такие «пучки» плавно, незаметно изменяются в одном направлении, мы говорим о единой школе или о едином стиле; но как только пучок резко меняет направление, так мы констатируем новую эпоху, новое «течение» (великолепный термин)

Открытие «закона волн» в литературе было бы венцом точного литературоведения, ибо оно позволило бы окончательно включить литературу в общий поток жизни. Насколько эти волны окажутся параллельными и, главное, связанными с волнами развития других областей жизни (биологии человека, социального быта, экономики, искусства) — об этом, как будто, рано говорить, хотя говорят об этом много и вся эта глоссолалия называется «вскрытием глубоких корней».

Я не претендую на «вскрытие корней», и для меня проблема связи литературного процесса с мировым представляется в виде нескольких проблем, отчасти нерешимых, а отчасти допускающих все большее и большее раскрытие путем упорных и кропотливых изысканий и вычислений. А именно, связи эти обнаруживаются в трех аспектах:

а) Генетические связи с реальным субстратом, относительно которых мы должны ограничиться пока довольно неутешительной констатацией: «человек воспроизводит то, что воспринимает, но не все, что воспринимает». Работа здесь сводится к тому, чтобы обнаруживать источники и изучать их изменения.

б) Коррелятивные связи, т. е. параллельные изменения. В разных областях жизни изменяется бесконечное множество вещей, причем изменения ни на секунду не останавливаются. Возможно, что некоторые из этих кривых параллельны без всякой связи. Здесь, стало быть, задача сводится к типологическому анализу корреляций и рационализации их по возможности.

в) Типологические связи, т. е. подчинение действию общих (гомологических) законов. Дело сводится к тому, чтобы при помощи сравнения, подсчета, анализа и синтеза фактов открыть те ходы мысли, в которые укладываются изменения, происходящие на самых различных участках жизни. Как это делается для литературы, отчасти уже показано в предыдущем изложении. Перед нами прошли законы непрерывности, независимости признаков, компенсации, аномалии кривых, конексивного развития (сцепления признаков). Мы остановились на пороге открытия закона волн, который мне не удалось доказать, но к которому я подвел так близко всякого, кто пожелал бы за мной последовать, что почти не сомневаюсь в его открытии.

Тот, кто сумеет путем математической аргументации развернуть перед нами грандиозную картину литературного потока в виде тысяч отдельных волн, набегающих друг на друга, то текущих рядом, то вновь расходящихся в бесконечном движении — тот завершит закладку фундамента точного литературоведения.

Этим пожеланием моему более счастливому продолжателю я и заканчиваю настоящий набросок.

Омск, 16/III-36.

УРИЕЛЬ ВЕЙНРЕЙХ

Заведующий кафедрой общего языкознания, виднейший германист, один из крупнейших специалистов в области языковых контактов, один из зачинателей социалингвистики Уриель Вейнрейх скончался в расцвете лет и творческих сил 30 марта 1967 года. Ему было всего сорок лет. Деятельность его была настолько многообразна, он столько успевал и совершал, что потребуется еще не один год и не одна научная публикация для того, чтобы можно было сказать обо всем, что сделал этот выдающийся ученый. Поэтому настоящая статья будет ограничена лишь кратким описанием вклада Уриеля Вейнрейха в семантику — семасиологию.

Интерес его к этим вопросам проявился уже давно, причем особенно много было им сделано в плане семантического анализа лингвистических единиц в связи с его работой над двуязычными словарями: англо-идиш и идиш-английский. В 1960 г. появляется первый большой теоретический доклад Вейнрейха под названием *Lexicographic Definition in Descriptive Semantics* (Этот доклад, сделанный им на конференции в Индийском университете в ноябре 1960 г., был позднее опубликован в 28-м томе *IJAL* № 2, часть 4, 1962). В докладе дается исключительно ясная и убедительная характеристика состояния лексикографии и раскрывается причина тех недостатков, которыми обычно страдают в первую очередь одноязычные словари. Для того, чтобы лексикография была в состоянии справиться со стоящими перед ней задачами, необходима не только стройная теория значения, но и, что самое главное, чтобы кодирование глобального значения разъясняемых лексических единиц при помощи дискретного кода метаязыка определений осуществлялось только при строгом ограничении допускаемых форм определения. Тонкий анализ и классификация различных видов и способов определений путем их формализации и, что самое главное, детальное рассмотрение тех требований, которые должны предъявляться к метаязыку лексикографического определения вообще, делают эту работу совершенно исключительно ценной.

Вейнрейх отличался необыкновенным умением прилагать результаты своих теоретических исследований к решению разнообразных задач прикладной лингвистики. Особенно интересно в этой связи остановиться на его рецензии на 3-е издание узбестеровского словаря под названием *Webster's Third: a critique* (перевод этой статьи был опубликован в журнале «Вопросы языкознания», 1964, № 2). На прекрасно подобранном и точно проанализированном материале Вейнрейх убедительно показал, каким образом такие семасиологические понятия, как раздвоение, контекстуальное разрешение многозначности, идиоматичность, исчерпывающее описание семантики и т. д., должны составлять теоретическую основу современной лексикографии. Он всячески подчеркивал, что несоизмеримость числа семантических категорий, например, с фонетическими, ни в коем случае не может препятствовать созданию лингвистической семантики как науки.

Вейнрейх отличался не только исключительной широтой интересов, но и огромной эрудицией; можно было поражаться тому, как велико количество разных языков, на которых он читает, и разнообразие источников, которыми он пользуется.

Для советской лингвистики особенно ценным явилось то исключительно глубокое знание наших работ, которое Вейнрейх проявил в своей части коллективной монографии: *Current Trends in Linguistics*, ed. Th. Sebeok, vol. 1: *Soviet and East European Linguistics*, The Hague, Mouton & Co., 1963).

Высоко оценивая достижения советской лексикологии и семасиологии, Вейнрейх убедительно показал, почему именно в СССР эта область знания получила такой широкий размах, опережая в значительной степени развитие данной научной области в других странах. Здесь тоже проявилось удивительное умение Вейнрейха излагать самую сложную теоретическую проблему не только очень просто и доступно, но и с тончайшим анализом конкретного материала. Интересна его классификация и анализ основных подразделений лексикологии как науки, имеющих еще в ней недостатков и путей дальнейшего ее развития.

По мере того как расширялся фронт семасиологических исследований, расширялась и постановка вопросов и все более убедительно намечались пути и способы их разрешения.

Монументальный труд под названием *Explorations in Semantic Theory*, предназначенный для *Current Trends in Linguistics*, III¹, опубликован. Обилие мыслей, глубина исследования, острота критических замечаний, противопоставлений, содержащихся в этой работе, требует отдельной обстоятельной рецензии, но на один момент необходимо уже и сейчас обратить внимание. В отличие от многих других, Вейнрейх никогда не спешил с окончательными выводами. С необыкновенной скромностью он всегда стремился подчеркнуть предварительный характер своего исследования, необходимость дальнейших работ, которые позволили бы глубже проникнуть в существо предмета и проверить надежность предлагаемых гипотез. Так он воспитывал и своих учеников, которые, надо надеяться, продолжают теперь работу в направлениях, столь продуктивно намеченных и уже значительно продвинутых их учителем.

Последней из работ, известных автору этих строк, является большое исследование «*Problems in the Analysis of Idioms*». У Вейнрейха каждая новая работа была логическим продолжением предыдущей и выделяла, уже для специального и углубленного исследования, какую-то одну из различных сторон предмета, особенно сложную и особенно настоятельно требующую более детального и углубленного рассмотрения. Не будет преувеличением сказать, что по глубине трактовки, которую в этой работе получает проблема так называемой полупродуктивной модели, вообще проблема идиоматичности и анализа «идиоматических построений», эта работа далеко выходит за рамки всего, что было ранее сделано в этой области, причем, как всегда, поражает глубина знаний, широта эрудиции, необычайная способность критически сопоставлять различные взгляды и теории и указывать пути дальнейшего исследования.

Безвременная кончина Уриеля Вейнрейха — большая потеря для различных отраслей нашей науки. Особенно ощутительна она для новых научных направлений, таких как семантика — семасиология, где так сложно перекрещиваются и перепутываются различные дисциплины.

Ольга Ахманова

¹ Редактор и издательство те же, что и в работе, процитированной выше.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От редакции

5

Миф, фольклор, религия как моделирующие системы

- В. Н. Топоров, К реконструкции индо-европейского ритуала и ритуально-поэтических формул (на материале заговоров) 9
Вяч. Вс. Иванов, Заметки о типологическом и сравнительно-историческом исследовании римской и индо-европейской мифологии 44
А. Я. Сыркин, Числовые комплексы в ранних упанишадах 76
Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик, Д. М. Сегал, Проблемы структурного описания волшебной сказки 86
Б. Л. Огибенин, Наблюдения над диалогом в литовской сказке 136
С. Ю. Неклюдов, *Чудо* в былинке 146
Б. А. Успенский, Влияние языка на религиозное сознание 159
А. М. Пятигорский, Замечания о структуре текста дхамасангани 169

Семиотика искусства

- Б. М. Гаспаров, Некоторые вопросы структурного анализа музыкального языка 174

Поэтика. Семантические структуры поэтических текстов

- Ю. М. Лотман, Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста 206
Приложение: Первые опыты Бориса Пастернака. Публикация Е. В. Пастернак 239
Я. И. Островский, О механизме поэтического творчества 282
Ю. И. Левин, Русская метафора: синтез семантики, трансформации 290
В. Н. Топоров, «Источник» Батюшкова в связи с «Le torrent» Парни 306

Поэтика. Проблемы метрики

- М. И. Лекомцева, О соотношении единиц метрической и фонологической систем языка 336
Я. Пыльдмяэ, Об эстонском акцентном стихе 345
С. А. Рейсер, Словарь трехстопного ямба поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» 368
Б. Я. Бухштаб, О структуре русского классического стиха 386

Неязыковые коммуникативные системы

- Т. М. Николаева, О грамматике неязыковых коммуникаций 410

529

- Ю. Н. Завадовский, Внесистемная семиотика жеста и звука в арабских диалектах Магриба 415
В. Б. Ковалевская, О некоторых знаковых системах в археологии 425

Общие проблемы семиотического описания

- Ю. К. Лекомцев, Глоссематическая теория лингвистических оппозиций и теория различения в семантике и дискриптивной семиотике 434
Ю. М. Лотман, О метаязыке типологических описаний культуры 460
Ю. М. Лотман, О некоторых принципиальных трудностях в структурном описании текста .. 478
Т. М. Николаева, Проблемы описания единиц плана выражения: «синтез через анализ» 483
Б. А. Успенский, Семиотические проблемы стиля в лингвистическом освещении 487

Публикации и обзоры

- М. Л. Гаспаров, Работы Б. И. Ярхо по теории литературы 504
Б. И. Ярхо, Методология точного литературоведения (набросок плана). <Отрывки> 515
О. Ахманова, Уриель Вейнрейх (Некролог) 527

SISUKORD

<i>Toimetuselst</i>	5.
---------------------	----

Müüt, rahvaluule ja usk kõi mudelleerivad süsteemid

V. Toporov, Indo-euroopa rituaali ja rituaal-poeetilise vormeli rekonstruktsioonist	9
V. Ivanov, Märkmeid rooma ja indo-euroopa mütoloogia tüpoloogilisest ja võrdlev-ajaloolisest uurimisest	44
A. Sõrkin, Arvulised kompleksid varasemais upanišadides	76
J. Meletinski, S. Nekljudov, J. Novik, D. Segal, Võlu- muinasjutu struktuuralse kirjeldamise probleeme	86
B. Ogibenin, Vaatlusi leedu muinasjutu dialoogist	136
S. Nekljudov, Ime vene eepilises lugulaulus	146
B. Uspenski, Keele mõju religioossele teadvusele	159
A. Pjatigorski, Märkmeid dhamasangaami teksti struktuurist	169

Kunsti semiootika

B. Gasparov, Mõningaid küsimusi muusikakeele struktuuralsest analüüsist	174
---	-----

Poeetika. Poeetiliste tekstide semantilised struktuurid

J. Lotman, B. Pasternaki varasemad luuletused ja teksti struktuurilise uurimise küsimusi	206
Lisa: Boriss Pasternaki esimesed katsed. J. Pasternak (publikatsioon)	239
J. Ostrovski, Poeetilise loomingu mehhanismidest	282
J. Levin, Vene metafoor: süntees, semantika, transformatsioon	290
V. Toporov, Batjuškovi «Läte» ja Parny «Le torrent»	306

Poeetika. Meetrika probleemid

M. Lekomtseva, Keele meetrilise ja fonoloogilise süsteemi ühikute suhteist	336
J. Põldmäe, Eesti rõhuline värss	345
S. Reiser, Kolmejalgse jambi sõnastik ja Nekrassovi poem «Kellel on Venemaal hea elada?»	368
B. Buhštah, Vene klassikalise värssi struktuurist	386

Mittekeelelised kommunikatsioonisüsteemid

T. Nikolajeva, Mittekeeleliste kommunikatsioonide grammatikast	410
--	-----

J. Zavadovski, Zesti ja hääle süsteemiväline semiootika Magribi araabia dialektides	415
V Kovalovskaja, Mõningatest märgisüsteemidest arheoloogias	425

Semiootilise kirjeldamise üldprobleemid

J. Lekomtsev, Lingvistiliste opositsioonide glossemaatiline teooria ja eraldamisteooria semantikas ning deskriptiivses semiootikas	434
J. Lotman, Tüpoloogiliste kirjelduste metakeelest	460
J. Lotman, Printsipiaalseid raskusi teksti struktuuraasel kirjeldamisel	478
T. Nikolajeva, Väljendusplaani elementide kirjeldamise probleem: «süntees analüüsi kaudu»	483
B. Uspenski, Stiili semiootilised probleemid lingvistika valgusel	487

Publikatsioonid ja ülevaated

M. Gasparov, B. Jarho uurimused kirjandusteoorias	504
B. Jarho, Täpse kirjandusteaduse metodoloogia (kava visand)	515
O. Ahmanova, Uriel Weinreich (nekroloog)	527

CONTENTS

<i>From the Editorial Board</i>	5
Myth. Folklore, Religion as Modelling Systems	
V. Toporov, About the Reconstruction of Indo-European Ritual and Ritual-Poetic Formulas (on the Basis of Charms)	9
V Ivanov, Some Notes on the Typological and Comparative-Historical Study of Roman and Indo-European Mythology	44
A. Syrkin, Number Complexes in Early Upanishads	76
J. Meletinski, S. Nekhlyudov, J. Novik, D. Segal, The Problem of the Structural Description of Fairy-tales	86
B. Ogibenin, Some Observations Concerning Dialogue in Lithuanian Fairy-tales	136
S. Nekhlyudov, Miracles in Russian Epic Bylinas	146
B. Oyspensky, Influence of Language on Religious Consciousness	159
A. Pyatigorsky, Notes of Structure about Texts of Dkhamacangani	169
Semiotics of Art	
B. Gasparov, Some Problems of the Structural Analysis of the Language of Music	174
Poetics. Semantic Structures of Text	
J. Lotman, B. Pasternak's Early Poems and Some Problems of the Structural Study of Texts	206
Y. Ostrovsky, The Mechanism of Poetic Production	282
Appendix. The Early Works of Boris Pasternak (Published by J. Pasternak)	239
J. Levin, The Russian Metaphor: Synthesis, Semantics, Transformations	290
V Toporov, Batyushkov's "La Source" and Parny's "Le torrent"	306
Poetics. Metrics	
M. Lekomtseva, On the Correspondence of Units of the Metric and Phonological Systems in Language	336
I. Põldmäe, About Estonian Accent Verse	345
S. Reiser, A Dictionary of Iambic Tetrametres "Komu na Russi žitj horošo"	368
B. BuhshTAB, About the Structure of Russian Classical Verse	386
Non-language Communicative Systems	
T. Nikolayeva, On the Grammar of Non-language Communications	410

J. Zavadovski, The Extra-system Semiotics of Gestures and Voice in the Magrib Dialects of Arabic	415
V Kovalovskaja, About Some Sign Systems in Archeology	425

General Problems of Semiotics Description

J. Lekomtsev, Glossematic Theory of Linguistic Oppositions and Differentiation Theory in Semantics and Descriptive Semiotics	434
J. Lotman, About the Metalanguage of Typological Descriptions	460
J. Lotman, Concerning Some Essential Difficulties of the Structural Description of Text	478
T. Nikolayeva, The Problem of the Description of Units of the Expression Plane: "Synthesis by Analysis"	483
B. Oyspanski, The Semiotic Problems of Style from the Linguistic Aspect	487

Publications and Reviews

M. Gasparov, The Works of B. Jarho on the Theory of Literature	504
B. Jarho, A Methodology of the Exact Study of Literature (Outline of a Plan). Selections	515
O. Akhmanova, Uriel Weinreich (Obituary)	527

ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ

IV

На русском языке

Ответственный редактор Ю. М. Лотман
Корректор Л. А. Аболдуева
Тартуский государственный университет
ЭССР, г. Тарту, ул. Юликооли, 18

Сдано в набор 29/XI 1968 г. Подписано к печати
28/VII 1969 г. Бумага фабрики Кохила, типограф-
ская № 3. 60 × 90^{1/16}. Печатных листов 33,5 +
1 вклейка. Учетн.-издат. листов 41,2. Тираж 1000.
экз. Заказ № 7594. МВ-05284.

Типография им. Ханса Хейдемана,
ЭССР, г. Тарту, ул. Юликооли, 17/19. II

Цена 4 руб.