

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

ALUMINATUD 1893. a.

VIINIK 198

ВЫПУСК

ОСНОВАНЫ в 1893 г.

ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ
СИСТЕМАМ

III



TARTU 1967

WORKS ON SEMIOTICS
TÖÖD SEMIOOTIKA ALALT
III

TARTU 1967

TRANSACTIONS OF THE TARTU STATE UNIVERSITY
TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ALUSTATUD 1893. a. — VIHK 198 ВЫПУСК ОСНОВАНЫ в 1893 г.

ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ
СИСТЕМАМ
III

ТАРТУ 1967

Редколлегия: Ю. Лотман (ответственный редактор), Л. Вальт,
Вич. Вс. Иванов, И. Куль, Х. Рятсеп.

Секретарь редколлегии: И. Чернов.

От редакции

Настоящий сборник, как и предшествующие, посвящен вопросам изучения знаковой природы вторичных моделирующих систем. Как по составу участников, так и по характеру научной проблематики он примыкает ко второму сборнику «Трудов по знаковым системам». Вместе с тем, как можно думать, предлагаемый читателю сборник имеет и свое собственное научное лицо. Некоторые черты своеобразия публикуемых в нем работ следует подчеркнуть, поскольку в них, как можно полагать, отражаются поиски, характеризующие современное состояние опытов применения точных методов в гуманитарным наукам.

Наряду с исследованиями, посвященными отдельным проблемам семиотики и монографическим структуральным анализам некоторых художественных текстов, в сборнике можно выделить четыре, относительно компактные, группы материалов: типологические исследования, опыты реконструкций текстов, работы, построенные на статистическом изучении художественных произведений, и статьи и публикации, посвященные истории структурализма как направления в русской науке.

Рост интереса к проблемам типологии вполне закономерен. Не останавливаясь на всех сторонах вопроса, укажем лишь на то, что именно типологическое изучение вторичных моделирующих систем, видимо, способно снять дуализм синхронного и диахронного подхода. Вопреки широко распространенному предубеждению, структурный подход не отменяет историзма, хотя на некотором — начальном — этапе изучения построение строго синхронных моделей отвечает научному правилу восхождения от простого к сложному. Вместе с тем было бы антиисторическим заблуждением полагать, что само понятие историзма в современной науке совпадает с аналогичными представлениями, выработанными наукой XIX века. Отметим лишь одно, но существенное, отличие. Понятие историзма, принятое в науке XIX — первой половины XX века, создавалось под влиянием философских представлений Гегеля. Рассматривая историю человечества как этап в универсальном развитии идеи, Гегель принципиально исходил из того, что единственно возможная история есть человеческая история, а единственно 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 эпох не выступает как различие, вообще не маркируется и не является значимым.

Современная концепция историзма строится на иной основе. Земная история и цивилизация для нас уже не являются принципиально единственными. Можно предположить, что любые контакты с внесемными цивилизациями так и останутся уделом научно-фантастических романов и не станут реальностью. В данном случае это несущественно — уже то, что мы можем вообразить себе (и научно обосновать возможность) существование

внеземной и внечеловеческой истории и цивилизации. — коренным образом меняет наше чувство историзма. Мысль о земной цивилизации, как одной из многих возможных, — делается чертой нашей культуры. Общее всем земным эпохам и цивилизациям из нейтрального, не несущего информации элемента становится источником сведений о специфике культуры человечества. Тем самым создается основа для типологии человеческой культуры как целостного явления. Возникает вопрос о том, что некоторые типологические черты, видимо, присущи любой культуре человечества, другие в ней вообще невозможны. Ставя вопрос о возможных и невозможных универсалиях (наиболее общих признаках) человеческой культуры, мы оказываемся перед проблемой запретительных и разрешительных правил сочетания первых в рамках структурного целого «культура человечества». Реальная история человеческой культуры (в той мере, в какой она не перестают быть *человеческими* и *культуральными*) представляет собой реализацию и комбинирование этих возможностей, подобно тому, как речевой текст на любом языке, бесконечно разнообразясь по содержанию, не может выйти за пределы грамматики, оставаясь текстом на данном языке.

Но человечество эволюционирует — меняется и набор разрешений и запретов, составляющий «язык культуры». Эти изменения находят себе аналогию в диахронном изменении естественных языков. Отличаясь от подвижного многообразия речевого текста системностью зафиксированных в нем отношений, язык сам переживает эволюцию. Однако, поскольку он остается данным языком, не превращаясь в другой язык и не теряя качества языка вообще, эволюция эта протекает в пределах некоторых универсальных констант. Аналогичное явление наблюдаем мы и в истории культуры Земли. Сколь ни непривычным кажется нам соображение о том, что само понятие человеческой культуры подразумевает наличие некоторых изначальных разрешений и запретов, оно подкрепляется простым соображением. Система, не организованная подобным образом, не является языком, то есть не может быть использована для хранения и передачи информации. Между тем, культура по определению есть коммуникативная система.

Историческая и социальная специфика отдельных явлений и этапов культуры — бесспорная историческая реальность. Но, как социально различные культурные явления, например, внутри европейской культуры XVIII века, не могут выйти за пределы возможностей эпохи, оставаясь «внутри» универсальной абстрактной модели «культура XVIII века», так все явления культуры человечества также выступают в качестве реализации или нерезализации некоторых абстрактных возможностей и могут быть подобным образом описаны.

Одновременно возникает вопрос о соотношении исторических универсалий человечества и психологических универсалий человека. Интуитивно ощущаемая исследователем аналогия между этими проблемами не может стать основой для выводов до того, как обе эти системы не будут рассмотрены с необходимой подробностью.

Задача реконструкции текстов относится для структурного литературоведения к традиционным и наиболее разработанным (см. работы В. Н. Топорова и В. В. Иванова). Она основывается на убеждении в том, что восстанавливаемые тексты представляют собой структуры, и органически связана с проблемами типологии.

Работы по статистике художественных текстов, представленные в настоящем сборнике, посвящены как анализу ритмики, так и изучению частотных законов поэтической лексики. Знакомя читателей с итогами своих исследований, авторы, вместе с тем, ставят принципиальные вопросы о самой методике подобных штудий.

Что касается раздела публикаций, то редакция, придавая ему особое значение, сформулировала свое отношение к его задачам в особом предисловии.

Ю. Лотман.

ПЕРСОНОЛОГИЧЕСКАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ КАК СЕМИОТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

А. М. ПЯТИГОРСКИЙ и Б. А. УСПЕНСКИЙ

Петру Степановичу, я вам скажу,
сударь, очинно легко жить на свете,
потому что он человека сам представит
себе, да с таким и живёт.

(Достоевский. «Бесы»)

Ты верен весь одной струне
И не задет другим недугом,
Но две души живут во мне,
И обе не в ладах друг с другом.

(Гете. «Фауст», пер. Б. Пастернака)

Если Я свидетельствую Сам о Себе,
то свидетельство Мое не есть истинно.

(Ев. от Иоанна; V, 31)

0.1. Персонология — обычное занятие обычного человека. Мы говорим, например: «Этому человеку везет» или «Этот человек — порядочный» или даже «Этот человек мог бы быть порядочным» и тем самым практически подразумеваем уже какую-то интуитивную, невысказанную персонологию.

Между практической персонологией, которой занимается каждый, и персонологией, которой занимается лингвист, психолог или семиотик, нет резкой грани. Существует долгая лестница градаций, и задачу исследования в этом направлении можно сформулировать прежде всего как задачу эксплицитного, сознательного описания распределения людей по группам или по признакам.

Можно сказать далее, что все персонологические теории, как наивные, так и претендующие на научное описание, основываются на анализе текста в общем смысле этого слова (*текста поведения*). Здесь имеется в виду как уже реально существующий

щий текст (закрытый текст), так и потенциально порождаемый (открытый) текст. Иначе говоря, поведение человека рассматривается как определенная последовательность знаков (принадлежащих разным уровням), в той или иной мере выражающих его персонологические характеристики.

0.2. Говоря о тексте поведения¹, существенно сразу же отметить, что у нас нет возможности сколь бы то ни было «естественного» деления поведения данного индивида на «куски», т. е. нам не дана сегментация поведения (так же как и сегментация ситуации), и нет сколько-нибудь оправданных критериев для такой сегментации. В самом деле, мы называем «поведением» любой кусок поведения (как бы велик или мал он ни был) и называем «ситуацией» любой отрывок ситуации.

Именно из-за того, что у нас нет здесь сегментированного текста, задача персонолога — определить некоторый механизм поведения, обуславливающий (в той или иной мере) поведение индивида в целом. (Если бы текст поведения был сегментирован, мы могли бы изучать поведение индивида в некоторый данный момент или в данной ситуации, а затем определять общий тип поведения индивида, выводя его из частных поведений.) При этом метод нахождения механизма поведения может в принципе оставаться тайной исследователя (в том числе и для него самого — случай, когда исследователь опирается на собственную интуицию); существенно лишь, чтобы он достаточно успешно объяснял или предсказывал само поведение.

Можно считать тогда, что механизм поведения определяет модель личности: если поведение индивида обуславливается одним механизмом, мы говорим, что в нем одна личность, если несколькими — говорим, что в нем их несколько. Таким образом, личность определяется здесь исключительно методикой исследования (а не исследуемой эмпирикой).

0.3. Таким образом, можно выделить две проблемы персонологической теории: проблему установления некоторых типов, связанную с обнаружением и исследованием различных механизмов поведения, о которых мы только что говорили, и проблему узнавания, распознавания персонологического типа по тексту, или, иначе говоря, соотнесения некоторого текста поведения с некоторым независимо установленным персонологическим типом.

При определенном рассмотрении эти две проблемы могут быть сведены к одной. Действительно, с некоторой точки зрения (позитивистской) проблема выделения типов сводится к способу их опознавания. С другой, противоположной точки зрения

¹ Ср. также производное отсюда выражение: «контекст ситуации».

проблема распознавания, напротив, сводится к проблеме определения типов².

0.4. Рассмотрим тривиальный пример обычной персонологической практики. Положим, один человек как-то оценивает действия другого (например, говорит, что тот — «умный»).

В общем случае мы должны, по-видимому, думать, что когда один человек унифицирует поведение другого (типологически), то он пользуется метаязыком, установленным третьим человеком (как какой-то посторонней силой).

Иначе говоря, метаязык присутствует как какая-то точка зрения идеального «третьего» лица, которое одно устанавливает типологические, персонологические критерии, а «второй», т. е. непосредственный наблюдатель, лишь пользуется ими применительно к наблюдаемому («первому») лицу.

Поэтому именно в вопросе о персонологической классификации и квалификации объектов в соответствии с избранной классификацией весьма существенным является указание на место, с точки зрения которого проводится соотношение с тем или иным типом.

По-видимому, в общем случае возможны три места: место наблюдаемого, место наблюдателя, место устанавливающего метаязык.

К вышесказанному следует сделать два замечания.

0.4.1. Первое. Общее утверждение, что данный объект относится к такому-то типу, при том, что неизвестны формальные способы доказательства этого, — утверждение, которое, в терминах позитивистской методологии, представляет собой противоречие в терминах, — означает, что с точки зрения третьего лица этот объект может быть отнесен к данному типу. Мы же, зная, что он может, не знаем, как это с ним происходит³.

0.4.2. Второе. Точка зрения третьего лица может быть постоянной и переменной. В наивной фразеологии можно определить «ненаучный» (выражаясь условно) подход — т. е. подход, который реально встречается в бытовой персонологической практике, — как подход, использующий переменную точку зрения. Эта переменная «третья» точка зрения может совпадать,

² В настоящей работе основной акцент делается на рассмотрении самих типов поведения — в разных системах классификации, — а не на тех дифференциальных признаках, которые позволяют опознавать тот или иной тип (заранее уже определенный, причем без ссылки на данные признаки) по тексту поведения. Исследование последней проблемы представляет собой специальную задачу, которой предполагается в дальнейшем посвятить особую работу (о некоторых лингвистических признаках см. в этой связи: Б. А. Успенский. Персонологические проблемы в лингвистическом аспекте, — «Тезисы докладов во Второй летней школе по вторичным моделирующим системам», Тарту, 1966).

³ В данном случае мы по необходимости исходим из того, что эти места зафиксированы, т. е. что в одно и то же время один и тот же человек может быть только в одном месте.

в частном случае с одной из двух уже имеющих: наблюдаемого либо наблюдателя. И в этом случае становится всего две точки зрения. (Формально в данном случае это может выражаться либо «внутренней речью» — при окказиональном отождествлении третьей точки зрения с точкой зрения наблюдателя, либо в виде «несобственно прямой речи» — при окказиональном отождествлении третьей точки зрения с точкой зрения наблюдаемого.)

Под «научным» же подходом обыкновенно понимается использование постоянной точки зрения (в этом традиционный научный подход тождественен религиозному).

В то же время может мыслиться научный, т. е. формально осознанный подход, использующий переменную эталонную точку зрения. (Необходимым условием этого — на научном, а не на интуитивном уровне — должно быть априорное формулирование условий, при которых возможно использование той или иной точки зрения.)

0.4.3. В структуре трех точек зрения, если их рассматривать как три типа поведения, максимальной неупорядоченностью обладает поведение наблюдаемого, большей упорядоченностью поведение наблюдателя, поскольку он ограничен заданным ему метаязыком (теорией), и, наконец, абсолютной упорядоченностью (адинамичностью) обладает третья точка зрения, поскольку в данном рассмотрении она уже не может быть изменена по определению.

Вообще говоря (т. е. отвлекаясь от данного рассмотрения), третья точка зрения на самом деле может изменяться, как об этом уже говорилось, — иными словами, она может изменяться с точки зрения возможного четвертого наблюдателя, но существенно, что непосредственный наблюдатель (как второе лицо) не вправе заметить изменение третьей точки зрения.

0.4.4. Необходимо отметить, что все вышесказанное является существенным и специфическим лишь для тех областей знания, в которых принципиально возможна перемена мест субъектами, которые в них находятся (не в данный момент, а вообще).

В самом деле, представляется очевидным, что не только в комплексе физических и естественно-научных дисциплин, но и в большинстве разделов социологии объект исследования не может мыслиться как потенциальный его субъект.

Очевидно, с другой стороны, что только в психологии или же в других дисциплинах, учитывающих психологический аспект, возможно «пробегание» одним и тем же объектом мест наблюдателя, наблюдаемого и «третьего лица»⁴.

⁴ В принципе возможна и персонология, в основе построения которой будет лежать возможность (психологически — способность) человека, поскольку он воспринимает другого человека, находиться на месте первого и второго, либо первого, второго и третьего лица.

1. Основанием для исходной персонологической классификации мы берем здесь такой признак поведения, как его *семиотичность*.

Говоря о семиотичности поведения, мы можем иметь в виду, с одной стороны, порождение некоторого текста поведения, который выступает как знаковый по отношению к некоторому другому тексту, или, с другой стороны, осмысление каких-то явлений действительности (вообще — явлений окружающего мира) как знаковых — в частности, как принадлежащих к некоторой условной знаковой системе или же соотносимых с некоторой иной действительностью, которая и обуславливает значение данных явлений⁵. В этих случаях можно говорить соответственно о *порождающей* и *аналитической* моделях семиотического поведения. И в том и в ином случае семиотичность поведения может быть существенно различной у разных индивидов.

Данные два аспекта могут быть взаимозависимы постольку, поскольку восприятие и оценка индивидом собственного поведения (связанная, естественно, — правда, в большей или меньшей степени — с анализом и оценкой внешнего мира) могут определять и моделировать его поведение. Заметим, однако, что связь самооценки и поведения может быть самой разной у различных индивидов⁶.

Ниже мы остановимся на некоторых возможных подходах к исследованию семиотичности поведения как с точки зрения его порождения, так и в плане аналитического поведения.

2. В плане исследования порождения семиотического поведения можно установить самую общую персонологическую классификацию в зависимости от того, проявляет или не проявляет тот или иной индивид тенденцию к выделению в своем поведении действий, которые становятся знаками для других действий поведения, входящих в данную ситуацию или связанных с данным внутренним состоянием.

Тогда можно выделить два самых общих типа (I и II), первый из которых членится на более мелкие подразделения.

I тип: «семиотический».

Этот тип состоит из двух подтипов: I А и I Б.

Подтип I А: «семиотизирующий». Людей, у которых непосредственно проявляется вышеуказанная тенденция к выделению в поведении знаковых элементов, мы отнесем к подтипу людей,

⁵ При этом у разных индивидов преобладающее значение может получить момент условности (т. е. произвольности) или же, напротив, обусловленности (т. е. непроизвольности).

⁶ Мы остановимся на этой проблеме ниже — см. § 4.

семиотизирующих поведение. Этот подтип поведения может, в свою очередь, представляться состоящим из двух подтипов: I Аа и I Аб.

I Аа «*интериоризированный*». Этот подтип характеризуется тенденцией к определенному усложнению поведения, заключающемуся в том, что незнакомые элементы переходят в знакомые и этим развивают и обогащают сферу автокоммуникации и автосигнализации.

Психологически «интериоризированный» тип поведения характеризуется еще и тем, что принадлежащие к нему люди определенно тяготеют к созданию «целостных» ситуаций, иначе говоря, к воспроизведению (порою нарочитому, искусственному) таких ситуаций, которые как бы легче обозначаются, естественнее объединяются, подводятся под выбранный знак⁷. По-видимому, такого рода знаковость поведения близка к тому, что в современной психологии называется «способом отождествления я» («Ego identity»)⁸.

I Аб «*экстериоризированный*». В этот подтип входят люди, у которых тенденция семиотизирования выявляется в том, что они стремятся к выбору таких актов поведения в качестве знаков других актов или ситуаций, которые условны по отношению к последним и обычно принадлежат коллективной коммуникации. При «экстериоризированном» типе поведения отождествление «я» обычно вырабатывается через отождествление этого «я» другими людьми (т. е. тут важно, чтобы другие это отметили). Иначе говоря, внутреннее самоутверждение в этом подтипе достигается через утверждение данной личности другими.

Подтип I Б: «*десемиотизирующий*». Представители этого подтипа определенно тяготеют к сокращению актов поведения, которые могут быть обозначены другими актами, их поведение в известном смысле деструктурируется. Такого рода человек стремится «жить как живется», и, хотя очевидно, что его отношение к жизни и к себе может несколько не отличаться от отношения подтипа семиотизирующих, его поведение регулируется потребностью упрощения в направлении элиминации обозначаемости.

Возможно, что такому человеку либо трудно жить в знаковом мире, либо, живя в знаковом мире, трудно развиваться в избранном им направлении. Здесь важно отметить, что в любой данной ситуации поведение такого человека уже регулируется элементарной структурой «знак — не знак», и поведение человека с тенденцией к десемиотизированию действительности мо-

⁷ С точки зрения семиотики, здесь можно было бы говорить об объединяющей роли знака: именно знак и является здесь тем элементом, который моделирует саму ситуацию. Иначе говоря, речь идет об обратной связи между знаком и содержанием.

⁸ См. D. O. Hebb, The organization of behavior, New York, 1949.

жет, с точки зрения наблюдателя, быть весьма семиотизированным.

II тип: «асемиотический».

Представители этого типа встречаются крайне редко; скорее всего, мы имеем тут дело с какой-то особой способностью, вытекающей из психофизиологического статуса личности, а не из стереотипа поведения. Иначе говоря, нам кажется, что семиотизирующим или десемиотизирующим можно стать, или не стать, или быть ими одновременно, т. е. каким-либо образом сознательно регулировать свое поведение в этом отношении. Асемиотичность же — врожденное качество, вероятно, исключающее возникновение и развитие тенденций к семиотизированию или десемиотизированию (это, разумеется, не более чем гипотеза). Тем самым тип II выпадает из предыдущей классификационной схемы, поскольку при ее построении мы исходили из наличия семиотического процесса в поведении (в том смысле, что он может фигурировать со знаком «плюс» или «минус», в то время как в данном случае он — нулевой).

В самом общем виде асемиотичность можно охарактеризовать как такое явление, когда человек склонен рассматривать события, вещи и ситуации не как знаковые и не как незнаковые, а как сами по себе. Возможно, что такого рода психологический феномен дополняется усложнением поведения на каких-то других уровнях. Жизнь такого человека может казаться простой «семиотическому» наблюдателю... возможно, однако, что для него самого она обладает рядом иных сложностей.

3. Теперь мы остановимся на некоторых проблемах, связанных с исследованием аналитического поведения, т. е. исследованием того, как семиотизируется восприятие мира. Здесь может идти речь как об оценке индивидом тех или иных реальных ситуаций, так и о конструировании им некоторых идеальных ситуаций. Естественно думать при этом, что именно представления человека об идеальных ситуациях в большой степени определяются его персонологическими свойствами и соответственно обуславливают тем самым его оценку ситуаций реальных.

3.1. Обратимся к примеру. Положим, мы будем спрашивать у разных людей, как они представляют себе ситуацию, в которой они счастливы (в которой им «хорошо»). Мы можем получить, например, ответ приблизительно такого типа: «Счастье — это покой», или же в более конкретизированном виде:

«Вот когда я закончу все свои работы и мне не надо будет ничего делать, то тогда, наконец, ни о чем не заботясь, буду лежать и думать о чем-нибудь таком, что ни в коей мере никогда не станет темой никакой статьи, и, таким образом, не будет связано с заботами и суетой».

Этот пример в какой-то мере характерен для всех людей, думающих или говорящих о будущем. Ход размышления здесь такой: хочу того же, что есть (здесь — «размышления»), но без чего-то, мешающего либо «удовлетворению», либо какой-то другой положительной эмоции.

Однако, более дифференцирующим признаком «идеальной ситуации» явится ситуация, мыслимая в конкретных позитивных терминах, т. е. связанная с представлением конкретной обстановки и конкретных действий.

Примером такого рода ситуаций может быть следующее высказывание:

«Когда Ваша книга, наконец, выйдет, то мы выберем свободное время, сядем за стол и будем пить и закусывать прямо на этой книге, на дареном экземпляре, не боясь его испачкать, и закусывать будем просто — селедку положим, огурец»⁹.

Такая «идеальная ситуация» складывается из комбинирования конкретных ситуационных кусков (обыкновенно — прошлого).

Итак, первый тип «идеальной ситуации» оперирует по преимуществу терминами, идеальными в собственном смысле слова, т. е. есть терминами, принципиально не имеющими денотата, ситуациями, принципиально нереальными; более того, строго говоря, сама реальность представляемых ситуаций, возможность подстановки денотатов делают эту ситуацию, так сказать, менее идеальной. Между тем, второй тип представления «идеальной ситуации» по существу своему реалистичен и конкретен¹⁰. Можно сказать, что он складывается из какой-то более или менее произвольной комбинации кусков прошлого опыта, т. е. кусков, которые во всяком случае по отдельности — хотя, может быть, и не в данной комбинации — имели место в действительности.

При втором типе поведения замечательно то, что очень часто субъектом может быть осознано, что реально ситуация едва ли сложится желаемым образом, более того, — иногда даже осознается, что само представление послужит помехой для реализации мыслимого (что и придает идеальность этой «идеальной ситуации») ¹¹.

Первый тип поведения (представления идеальной ситуации) можно условно назвать «концептуальным»; между тем, второй тип условно может быть назван «ритуалистическим»¹².

⁹ В качестве типичного примера речевой практики подобного рода можно привести речь Ф. П. Карамазова: «Приходи сейчас ко мне в город. У меня весело. Всего верстущка какая-нибудь, вместо постного-то масла подам поросенка с кашей; пообедаем; коньячку поставлю, потом ликерцу; мамуровка есть...» (см. Ф. М. Достоевский, «Братья Карамазовы», часть I, книга II, гл. VIII).

¹⁰ Эти два типа мышления, естественно, не взаимоисключают друг друга.

¹¹ С этим представлением связан ряд суеверий.

¹² В самом деле, ритуал предполагает, в частности, полную конкретность будущего и его предсказуемость.

Итак: ритуалистическое представление — конкретно, реально; оно мыслится в конкретных словах, замена которых на синонимичные часто может быть невозможна (т. е. может разрушить все представление); оно состоит из конкретных кусков реальности (обычно — прошлого), как-то более или менее произвольно соединенных. Концептуальное представление — абстрактно, умозрительно; оно мыслится в абстрактных концептах (например, в семантических множителях); оно состоит из абстрагированной, очищенной реальности (обычно — настоящего).

Иными словами можно сказать, что ритуалистическое представление мыслится в знаках, т. е. в единицах означающего (которые предполагаются вызывающими соответствующее содержание), а концептуальное представление мыслится в единицах означаемого (т. е. в единицах, относящихся непосредственно к содержанию, которое имеется в виду).

3.2. Необходимо заметить, что концептуальный и ритуалистический типы поведения относятся к плану выражения некоторых гораздо более глубинных персонологических различий.

Теперь мы перейдем к таким различиям в аналитическом поведении, которые по сравнению с двумя предыдущими типами относятся скорее к плану содержания: речь пойдет о различиях в том, что современная психология называет установкой¹³, т. е. о различиях в принципиальном отношении к окружающему миру (это отношение, вообще говоря, может включать в себя восприятие как частный случай). Различия в исходных установках и определяют мотивацию поведения.

Можно сказать, что те глубинные персонологические различия, которые в плане выражения проявляются в виде концептуального и ритуалистического типов аналитического поведения, в плане установки выступают как различия *негативного* и *позитивного* типов.

В самом общем случае на вопрос о том, чего хочет тот или иной человек (в данный момент или же в жизни вообще) могут быть получены два принципиально разных ответа: «Хочу, чтобы было то-то и то-то» или же «Хочу, чтобы не было того-то». Иначе говоря, в зависимости от того, что важнее для человека — прекратить (либо — предупредить, заранее пресечь, на худой конец — предусмотреть) нежелательное состояние, либо достичь желательного состояния — люди могут считаться принадлежащими соответственно к негативному либо к позитив-

¹³ О понятии установки см., в частности: К. Г. Юнг, Психологические типы, Цюрих, изд-во «Мусагет», 1929.

В отличие от подхода психоаналитиков и школы Юнга, рассматривающих типологию личностей с точки зрения установки (т. е. у них установка — *fundamentum divisionis*), мы рассматриваем различия в установках как проявление некоторых более глубоких различий персонологических типов.

ному типам поведения¹⁴. При этом с точки зрения психологии весьма существенно, что в случае негативного типа отсутствие страдания не обязательно предполагает наличие удовольствия¹⁵.

Во время поездки в Крым одному из авторов пришлось наблюдать удивительный речевой контраст двух мальчиков — братьев 6—7 лет. Когда они усаживались в автобус «Симферополь—Ялта», один из них все время просил, чтобы ему не забыли по дороге купить вишен, а другой жаловался на то, что его обязательно будет тошнить. В течение пути они не изменили типа своего поведения: хотя первого тошнило на деле гораздо больше, но он «зато ел вишни», а второй, хотя его лишь чуть-чуть мучило, говорил, что «зря поехал в этот Крым, где всегда будет тошнить», и к вишням не притрагивался, хотя, по словам родителей, и очень их любил.

Различия «негативного» и «позитивного» типов определенным образом проявляются в типологии культур. Несомненно, что различные культуры и, в частности, различные религии часто ориентируются на ту или иную персонологическую разновидность. Можно заметить, например, что если арийские языческие религии были ориентированы, по-видимому, по преимуществу на позитивный тип (ср. в этой связи и всевозможные ритуалы), то буддизм явно ориентируется на тип негативный.

3.3. Выше отмечалось, что «ритуалистический» и «концептуальный» типы поведения по преимуществу связаны с восприятием и оценкой идеальной ситуации. Теперь мы переходим к персонологическим различиям в восприятии реальной ситуации.

В плане восприятия и оценки реальной ситуации можно констатировать два типа поведения, связанные с большей или меньшей склонностью к персонологизации, которая может наблюдаться у разных людей. Так, например, говоря о трагическом событии, случившемся с общим знакомым, один из собеседников скажет: «Он несчастный человек, так как у него погибла жена», а другой: «Он несчастный человек, вот и жена у него погибла». В одном случае мы наблюдаем склонность приписывать ту или иную характеристику человека ситуации, в которую он попадает (то есть свойство зависит от места, в котором он находится); в другом же случае — ситуация, в которой он находится, рассматривается как результат его общей персо-

¹⁴ По всей видимости, среди представителей негативного типа гораздо больше лиц, страдающих фобиями и маниями (ср. R. D. Laing, *The Divided Self. An Existential Study in Sanity and Madness*, London, 1965).

Негативизм очень часто переходит во всякого рода парадоксальные формы (типа «принципиальной неудовлетворяемости»), лежащие на грани нормы и патологии.

¹⁵ Это подтверждается данными современной американской энцефалографии, согласно которым *страдание* («+ pain») и *удовольствие* («+ pleasure») регулируются двумя различно локализованными мозговыми центрами (см.: J. C. Lilly, *Some Considerations Regarding Basing Mechanisms of Positive and Negative Types of Reactions*, — “American Journal of Psychology”, 1958, № 115).

нологической характеристики (то есть место зависит от свойства). Соответственно, можно говорить в данном случае о *ситуативном* и *персонологизирующем* типах поведения¹⁶.

Это различие особенно ярко прослеживается в таких крайних случаях, описанных в литературе, как «конец света»¹⁷ или «пир во время чумы». Здесь характерно различие поведения, когда одни люди стараются создать себе некоторое подобие оптимальной ситуации, а другие стремятся осознать и, насколько это возможно, выразить себя в качестве некоторого оптимального «я», обособить свое «я» от внешней ситуации.

Данное различие может быть прослежено и в художественной литературе, где поведение того или иного героя может мотивироваться либо его персонологией, либо ситуацией, в которую он попадает. Это различно для разных литературных произведений или течений, хотя в принципе и в одном произведении может быть консолидация этих двух тенденций. Примером персонологизирующей тенденции в художественной литературе могут служить такие авторы, как Стендаль, Диккенс и Толстой, у которых конкретные ситуации вытекают обычно из личностных свойств и характеров персонажей. Обратную тен-

¹⁶ Различие «персонологизирующего» и «ситуативного» типов довольно близко подходит к различению соответственно *интровертированного* и *экстравертированного* типов фрейдовско-юнговской психологии (см. прежде всего: К. Г. Юнг, Психологические типы, Цюрих, 1929). Однако, между этими подходами имеется и существенная разница, которая заключается в следующем.

В своей персонологии Юнг исходит из понятия «я», т. е. из реально данного (по тексту от первого лица) или восстанавливаемого по каким-то признакам отношения классифицируемого индивида к самому себе. [Это отношение может вытекать непосредственно из ощущения собственной личности (субъекта) — у интроверта, либо возникать через восприятие окружающего мира (объекта) — в случае экстраверта.] Пользуясь предложенными выше терминами (см. § 0.4), можно сказать, что в подходе Юнга сливаются первая и третья точки зрения, т. е. точка зрения наблюдаемого и точка зрения абстрактного наблюдателя.

Мы же в своем рассмотрении сознательно отвлекались от самопознания и самоощущения, т. е. от текста самоописания (безразлично — реального или реконструируемого). Говоря иными словами, мы, в отличие от Юнга, имеем дело с наблюдаемым текстом поведения классифицируемого субъекта, тогда как Юнг использует текст его личного опыта.

Можно сказать, что в случае самоописания — т. е., в наших терминах, в том случае, когда сливаются первая и третья точки зрения, — персонологизирующий и ситуативный типы совпадут, соответственно, с интровертированным и экстравертированным типами Юнга.

¹⁷ Достаточно вспомнить известное по историческим описаниям поведение людей в предполагаемые годы конца света — 1000 (т. е. тысячный год от рождения Христа), 1492 (исход седьмой тысячи лет от сотворения мира) или в апокалиптические годы: 1666, 1699 (= 1666 + 33, т. е. при счете не от Рождества, а от Воскресения Христова), когда ожидался приход сатаны, после чего мир должен был погибнуть через 3 года, т. е. соответственно, в 1669 (= 1666 + 3) и 1702 (= 1699 + 3).

денцию можно иллюстрировать на примере фольклора, где поведение героя может быть детерминировано конкретным местом, в которое он попадает¹⁸. (Типичным примером ситуативной тенденции в художественной литературе могут служить и произведения такого писателя, как Мельников-Печерский, что отнюдь не удивительно, если учесть роль фольклорной традиции в его творчестве.)

3.4. Можно заметить, что данные подразделения — на позитивный vs. негативный, на ритуалистический vs. концептуальный и на ситуативный vs. персонологизирующий типы поведения — представляют собой различные реализации двух противоположных персонологических типов, имеющих весьма обобщенный характер.

В одном случае — будь то «позитивный», «ритуалистический» или «ситуативный» типы — в основе лежит какое-то конкретное представление о ситуации, а характеристика (свойство) приписывается той ситуации, в которой в данный момент находится индивид. Люди этого типа представляют ситуацию как внешнее событие, инцидент, извне воздействующий на личность. Ситуация выступает здесь скорее как означаемое (а свойство — как означающее).

В другом случае — будь то «негативный», «концептуальный» или «персонологизирующий» тип — в основе лежит не классификация ситуаций, а классификация личностей, или того, что относится к личности, т. е. тех или иных свойств личности. Иначе говоря, в этом случае люди в оценке внешних ситуаций исходят из определенной точки зрения, вытекающей не из самой этой ситуации, а непосредственно из личностных свойств (для «негативного» и «концептуального» типов это свойства воспринимающего субъекта, а для «персонологизирующего» типа это свойства объекта восприятия). Люди этого типа рассматривают ситуацию скорее как знак личностных свойств (тогда как сами свойства выступают здесь как означаемое)¹⁹.

¹⁸ См. о фольклоре в этой связи: С. Ю. Неклюдов. К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былинке. — «Тезисы докладов во Второй летней школе по вторичным моделирующим системам», Тарту, 1966.

Ср., с другой стороны: Ю. М. Лотман, О понятии географического пространства в русских средневековых текстах, — «Труды по знаковым системам», II, Тарту, 1965, где раскрывается характерная для средневекового сознания древней Руси связь изменения нравственного статуса и перемещений в пространстве.

¹⁹ Подобный подход весьма характерен для буддийской психологии. Действительно, наблюдение за внешними событиями собственной жизни, за теми ситуациями, в которые попадает человек, за местами, в которых он оказывается, истолковывается здесь в смысле самопознания, т. е. внешние события и явления считаются своего рода «знаками», признаками тех или иных глубинных личностных изменений — «знаками кармы». Такого рода подход характерен и для классического индуизма. Как в буддизме, так и в индуизме всякое сколько-нибудь значимое внешнее событие расценивается как

Тем самым, в одном случае есть мир ситуаций, ситуации бывают хорошие и плохие; стратегия состоит в том, чтобы попадать в хорошие ситуации и не попадать в плохие. В другом — есть мир личностей, личности бывают хорошие и плохие (соответственно, попадание в плохие ситуации может менять в этом случае знак своей оценки).

Итак, вышеприведенные различия типов аналитического поведения представляют собой реализации двух обобщенных персонологических типов. «Негативный», «концептуальный», «персонологизирующий» типы поведения относятся к персонологическому типу, который можно обозначить как «*типологирующий*». Напротив, «позитивный», «ритуалистический», «ситуативный» типы поведения относятся к персонологическому типу, который можно обозначить как «*топологизирующий*».

4. Выше мы говорили о персонологических различиях в плане порождения и в плане аналитического поведения. Очевидно, между тем, что характеристики той или другой разновидности поведения находятся в определенной зависимости от индивида. Очевидно и то, что именно самовосприятие, т. е. восприятие собственного «я», составляет ту область, где сферы аналитического поведения и порождения поведения пересекаются и взаимно влияют друг на друга. В самом деле, порождаемое по-

знак тех или иных поступков, совершенных той же личностью в одном из ее прежних рождений. Личность, таким образом, рассматривается как то целое, которое как бы инкорпорирует все ситуации внешнего мира, связывая их друг с другом как систему знаков (соотносимых со свойствами личности как своего рода системой означаемого).

Данный подход, однако, не может считаться исключительным достоянием буддистско-индуистской религиозной традиции: в известной степени он может быть отмечен и в психологии христианства. Здесь можно сослаться, в частности, на ряд эпизодов из биографии протопопа Аввакума. Когда брата Аввакума постигает несчастье, Аввакум считает, что это — прежде всего знак его (Аввакума) непотребной жизни. Видя, как брата одолевает бес, он со слезами молится: «Всегосподованная Госпоже! покажи ми, за которое мое согрешение такое бысть ми наказание, да, уразумею, каюсь пред Сыном Твоим и пред Тобою, впредь того не стану делать» (см. «Житие протопопа Аввакума», приложение в книге: А. К. Бороздин, Протопоп Аввакум, СПб., 1898, стр. 121; разрядка — авторов наст. работы).

С другой стороны, когда Аввакум неправильно ведет себя с женой и домохозяйцей, бес вселяется в живущего у него юродивого Филиппа. Это событие, хотя и происшедшее с другим, Аввакумом воспринимается как знак неправильности его собственного поведения; он кается перед теми, кого обидел, и бес покидает Филиппа (там же, стр. 124—125).

Ср. также следующую знаменательную цитату из Якова Бёме, демонстрирующую обусловленность ситуации теми свойствами, которые вообще присущи тому или иному индивиду (в данном случае — духовному индивиду): «Ангелы и диаволы находятся неподалеку друг от друга; однако же Ангел, быв посреди Ада, находится в Раю и не видит Ада; тако же и диавол, быв посреде Рая находится в Аду и не видит Рая» (цитируем по работе Ю. М. Лотмана в «Трудах по русской и славянской филологии», т. VI, Тарту, 1963, стр. 319).

ведение как-то воспринимается самим субъектом; при этом то, как воспринимается собственное поведение, определенным образом влияет на само это поведение и в какой-то степени обуславливает его. В результате устанавливается некоторое равновесие, известный компромисс между поведением и восприятием этого поведения у индивида (когда какие-то стороны поведения не воспринимаются самим индивидом, будучи воспринимаемы лишь с точки зрения внешнего наблюдателя), причем сам характер этого компромисса (равновесия) может быть обусловлен персонологически²⁰.

С определенным огрублением можно сказать, что в результате подобного компромисса и возникает образ «я».

4.1. С точки зрения третьего наблюдателя может рассматриваться и оцениваться степень отличия самовосприятия индивида от восприятия его вторым или третьим лицом (в этой связи может быть интерпретирована характерная для современной американской психологии точка зрения, согласно которой бессознательное ни от кого не скрыто, кроме как от самого индивида, который прячет от себя то, чего не одобряют люди, значимые для него²¹) и степень семиотичности при само-моделировании образа «я»²², что выражается в проблеме «маски» (persona, по Юнгу, или «ложное 'я'» в старой японской философии²³)²⁴.

Для персонологии непосредственный интерес представляет целый ряд моментов, связанных с исследованием «маски». В частности, для персонологической характеристики важно исследовать следующие моменты.

1) Осознанность или неосознанность индивидом своей «маски» в целом или определенных ее черт.

²⁰ Понятно, что как поведение индивида, так и восприятие им собственного поведения в большой степени могут быть обусловлены не индивидуальными, а социальными нормами. Но сама восприимчивость индивида в данном отношении, т. е. степень подчинения его влиянию коллектива, в свою очередь зависит от его персонологических характеристик и прежде всего от степени семиотичности его поведения (см. выше).

²¹ См., в частности, работы Сулливана (H. S. Sullivan, *Clinical studies in psychiatry*, New York, 1956 и др. работы).

²² Некоторые методы исследования в этой связи обсуждаются в работе: Б. А. Успенский, Предварительные замечания к персонологической классификации, — «Труды по знаковым системам», II, Тарту, 1965.

²³ См. К. Г. Юнг, *Психологические типы*, Цюрих, 1929, стр. 207.

²⁴ Интересно, что в буддийских эзотерических учениях, приобщение к которым предполагает обязательное изменение адептом своего «я», предписывается принятие любой «маски», которая навязывается данным коллективом. Это знаменует, несомненно, отказ от «маски» по существу, неприятие ее в самом высшем смысле слова. Именно произвольная «маска», а не отсутствие «маски», является для буддиста истинным от нее отказом.

2) Функция «маски» в коммуникации индивида, или, иными словами: для кого предназначена «маска», посредником в какой ситуации общения она служит?

Так, например, «маска» может использоваться при общении индивида с социумом или вообще с другими людьми²⁵, при общении с божественной ипостасью или при общении с самим собой (т. е. при автокоммуникации)²⁶.

Под несколько иным углом зрения можно считать, что «маска» всегда функционирует в автокоммуникации, с тем только различием, что в одном случае она используется при непосредственной коммуникации индивида с самим собой, а в другом — при помощи тех или иных посредников.

Можно ожидать, что в случае автокоммуникации «маска» будет более устойчивой, нежели в том случае, когда она используется при коммуникации с другими людьми (где, следовательно, она может испытывать влияние собеседника).

3) Прагматичность «маски», т. е. то, с какой точки зрения та или иная «маска» представляет ценность. Это может быть определено путем сравнения характеристики «маски» и характеристики самого индивида, которому принадлежит данная «маска».

Сравнивая характеристику «маски» с абстрактной характеристикой индивида — произведенной третьим лицом, — мы можем определять такие черты «маски», которые отсутствуют в самом индивиде. Далее любопытно исследовать, с чьей точки зрения эти черты представляют ценность — т. е. знаком какого типажа (им может быть социальный тип, литературный персонаж или индивидуальный образ) являются эти черты.

Сравнивая характеристику «маски» с само-характеристикой индивида — произведенной первым лицом, — мы можем выделять такие черты «маски», которые не воспринимаются самим индивидом. Вслед за этим интересно исследовать, с чьей точки зрения эти черты невыгодны — т. е. знаком какого типажа являются эти черты²⁷.

Заметим, что если в предыдущем случае исследуются черты, выступающие как знаки порождающего поведения типажа-эталона, то в последнем случае исследуются знаки его а н а -

²⁵ Ср. в этой связи рассмотрение «маски» у Юнга как компромисса между индивидом и обществом по вопросу о том, чем является данная личность (*ibidem*, стр. 207, 406).

²⁶ Заметим, что в случае автокоммуникации влияние социума может сказываться не непосредственно, а опосредованно — а именно, в выборе «маски», хотя бы целью последней и не являлась коммуникация с обществом.

²⁷ При конкретной персонологической характеристике здесь существенно привлечь к рассмотрению как индивидуальные, так и коллективные табу.

литического поведения (в смысле различения, проведенного в § 1) ²⁸.

А ргоров целесообразно обратить внимание на значение игры в некоторое состояние как переходного этапа для достижения (иногда необратимого) самого этого состояния. При этом в тех случаях, когда речь идет о желаемом состоянии, имеет место определенный расчет — обыкновенно бессознательный — на обратную связь знака и значения (выражения и содержания): человек играет в выражение, чтобы тем самым приобрести и содержание, связанное с этим выражением.

4.1.1. «Маска» знаменует тот случай, когда проблема несоответствия между индивидом и миром (субъектом и объектом) разрешается в семиотизировании субъектом собственного «я». Между тем, может быть и иное разрешение этой проблемы, когда индивид (субъект) семиотизирует не самого себя, а окружающую его действительность (объект). Здесь могут быть различные возможности. В одних случаях, например, субъект может рассматривать судьбу и действительность как враждебную систему (заимствуя образ у Пушкина — из письма П. А. Вяземскому — можно сказать, что такой индивид рассматривает судьбу как злую обезьяну, пользующуюся всяким случаем, чтобы выкинуть над ним очередную проказу); такому человеку свойственно воспринимать различные случающиеся с ним неприятности как проявление чьей-то воли, специально направленное лично против него (метафора «удары судьбы» в этом случае понимается буквально) ²⁹.

²⁸ Интересно определить такую разновидность людей, как «романтики», через понятие «маски». «Романтик» — это человек, который воспринимает (или стремится воспринимать) себя извне — с тех же позиций, с каких им воспринимается литературный персонаж, т. е. тот, кто воспринимает свое поведение, как некоторый готовый остранный текст. (Таким образом, точка зрения «романтика» — это не точка зрения человека, порождающего текст поведения, а точка зрения внешнего наблюдателя.) Усилия «романтика» постоянно направлены на создание текста своего поведения; его «маска» не просто есть — она постоянно им поддерживается.

В плане иллюстрации к только что сказанному на историко-литературном материале любопытно привести характеристику Б. М. Эйхенбаумом Блока как «трагического актера, играющего самого себя» (Б. М. Эйхенбаум, Судьба Блока — сб. «Об Александре Блоке», Пб, 1921, стр. 44) или характеристику Дениса Давыдова, о котором Г. А. Гуковский пишет (в связи с анализом биографии Давыдова, опубликованной им самим под чужим именем), что «Давыдов стал литературным персонажем в его собственном творчестве» (Г. А. Гуковский, Пушкин и русские романтики, М., 1965, стр. 148).

²⁹ Ср. в этой связи различие манихейского и августинианского понимания дьявола и трактовку этой проблемы в книге Н. Винера «Кибернетика и общество» (М., 1958, стр. 47—48, *passim*). Согласно манихейскому пониманию, дьявол — это существо, обладающее не только коварством, т. е. знанием слабых мест человека, но и злонамеренностью, т. е. сознательно и целенаправленно обращающее против него свою силу; согласно же августинианскому пониманию, дьявол — это слепая сила, которая направлена против

В других же случаях, напротив, субъект создает себе представление о благожелательном к нему мире и не воспринимает ничего, что бы нарушало это представление. (Разумеется, данные иллюстрации отнюдь не исчерпывают всех возможностей семиотизирования действительности)³⁰.

Понятно, что оба способа разрешения проблемы несоответствия между индивидом и миром (семиотизация субъектом собственного «я», т. е. «маска», и семиотизация им действительности) не исключают друг друга (напротив, они могут даже друг друга обуславливать). При этом как выбор самого способа, так и конкретная его реализация, очевидно, могут быть обусловлены персонологически.

4.2. Очевидно, «маска» нужна индивиду прежде всего для того, чтобы создать фиксированный образ своего «я» (в коммуникации с самим собой или с другими)³¹. «Маска» таким образом выступает как некоторый стабилизированный, статический образ, скрывающий постоянно совершающиеся изменения самого «я» человека, подобно тому, как раз и навсегда зафиксированный в бесконечных повторениях ритуал, обряд является образом, стабилизирующим постоянно изменяющееся внешне поведение человека и коллектива.

Выражаясь несколько фигурально, мы могли бы сказать, что «маска», как и ритуал, выносит человека за пределы времени (разумеется, постольку, поскольку речь идет о самовосприятии). Вместе с тем «маска», как и ритуал, может явиться для человека той основой, которая дает ему возможность объединять вчерашнее «я» с сегодняшним и проектировать его на завтрашнее, т. е. дает ему возможность представлять себя одним и тем же «я», функционирующим во временной последовательности.

4.3. Далее мы остановимся более подробно на некоторых проблемах, связанных с восприятием индивидом себя самого

человека лишь объективно, в силу его (человека) слабости и невежественности. Августинианское понимание близко к отождествлению дьявола с некоторой низшей природой самого человека, с его низшим «я», объективно препятствующим духовному прогрессу некоторого высшего «я». (В этом смысле манихейцы ближе к экстравертной установке, по Юнгу, а августинианцы — к контрвертной, поскольку последние ищут дьявола в самих себе).

³⁰ При этом в одних случаях представление о действительности предполагает возможность какого-то на нее воздействия со стороны индивида (эти представления имеют следствием определенные суеверия и ритуалы, регулирующие поведение человека; заметим, что в таких случаях изменение действительности очень часто не отличается от изменения себя самого); в других случаях такая возможность, напротив, исключается (случай фаталистического мировосприятия) и т. д.

³¹ Тем самым «маска» является прежде всего знаком, который создается человеком для регулирования собственного поведения. В этом отношении функция «маски» как внутреннего знака в общем аналогична искусственному созданию каких-то внешних знаков, регулирующих поведение — например, таких, как гадания, бросание жребия и т. п. (понятно, что они, в отличие от «маски», регулируют поведение не вообще, а на данный момент).

во времени. Мы привлечем для этого рассмотрения понятия концептуального и ритуалистического типов поведения, которые уже использовались выше (см. § 3.1.). Выше было показано различие данных типов при оценке некоторой идеальной ситуации; можно сказать, что в области самовосприятия и самоосознания это различие применимо во всех случаях, когда речь не идет о непосредственной оценке данного момента.

Понятия концептуального и ритуалистического представления иллюстрировались ранее на примере представлений человека о будущем. И действительно, представления о будущем дают наиболее наглядный материал для такой иллюстрации (на причинах этого мы остановимся позже); однако, данная классификация аналитического поведения не ограничена сферой будущего и может быть отнесена и к другим временным сферам.

Действительно, представление о прошлом (воспоминание), так же как представление о будущем, может быть ритуалистическим и концептуальным.

В то же время, представление о настоящем может быть ритуалистическим и концептуальным только с точки зрения прошедшего или будущего, но не с точки зрения самого настоящего. В самом деле, настоящее может быть незнакомым: оно предполагается непосредственно переживаемым, то есть может существовать как денотат без знака³².

Таким образом, если оставаться в терминах троичной системы: «настоящее», «прошедшее» и «будущее» (вообще может мыслиться и другая система, переводимая в эту), — то семиотизация непосредственно воспринимаемого, исходящая из времени как из «места» рассмотрения, может основываться либо на прошедшем, либо на будущем. Иначе говоря: значение происходящих событий для индивида в этом случае может быть выражено либо в терминах его прошлого, либо будущего³³.

В остальных случаях для семиотизирования настоящего необходима дополнительная позиция, актера или наблюдателя, которая может быть как синхронична, так и панхронична. Таким образом, семиотизация настоящего, производимая из настоящего же, требует дублирования позиций. (Такое дублирование, то есть создание текстов порядка более высокого, чем первый, может

³² Эта проблема достаточно отчетливо была поставлена еще в «Исповеди» Августина (кн. XI, главы 20, 24, 27); см. также Pascal, Pensées, V, 1.

³³ Ср. в этой связи некоторые формы амнезии (синдром Корсакова), когда больной теряет способность говорить о настоящем, хотя способен говорить о нем через некоторое время, когда это настоящее становится прошлым. Можно предположить, что тут имеет место лишение способности асемiotического восприятия (когда всякое восприятие может быть только семiotическим: явления окружающей действительности выражаются как знаки, значение которых выражается в сфере какого-то другого времени).

иметь место для будущего и прошедшего, но обязательно для настоящего — при условии семиотического поведения) ³⁴.

Если восприятие настоящего с точки зрения будущего состоит в том, что события настоящего рассматриваются как знаки, значения которых определяются с позиции будущего, то содержание позиции «смотрящего из настоящего в будущее» заключается, напротив, в интерпретации каких-то событий настоящего как означаемых по отношению к событиям будущего.

Точно так же в отношении к прошедшему людей можно делить в зависимости как от характера их отношения к прошлому, так и от того, насколько настоящее и будущее вовлекаются в сферу прошлого.

Таким образом, при позиции «с точки зрения прошлого» важно, с одной стороны, то, насколько реально уже бывшее (прошедшее) определяет поведение в настоящем и будущем и может рассматриваться как программа этого поведения; с другой стороны, важно то, насколько настоящее и будущее рассматриваются ценными как потенциальное прошлое, то есть как «прошедшее в будущем» ³⁵.

Аналогично, при позиции «с точки зрения будущего» важно как то, насколько представление о будущем определяет оценку настоящего (т. е. насколько настоящее расценивается как потенциальное будущее) и прошлого, так и то, насколько это представление о будущем может рассматриваться как программа поведения (в настоящем).

³⁴ О необходимости дополнительной позиции при семиотизировании см. глубокие замечания П. А. Флоренского (см. Павел Флоренский, Символическое описание, — сб. «Феникс», кн. I, М., 1922, стр. 90): «Действительность описывается символами или образами. Но символ перестал бы быть символом и сделался бы в нашем сознании простою и самостоятельную реальностью, никак не связанною с символизируемым, если бы описание действительности предметом своим имело бы одну только эту действительность: описанию необходимо, вместе с тем, иметь в виду и символический характер самых символов, т. е. особым усилием все время держаться сразу и при символе и при символизируемом. Описанию надлежит быть двойственным».

³⁵ Здесь возможно установить следующие различительные признаки при положительном отношении к прошлому:

- а) Прошлое является для человека идеалом само по себе, своего рода бытием со знаком плюс (Пушкин: «Что пройдет, то будет мило»); при этом любой опыт (то есть положительный, отрицательный и нейтральный) рассматривается как положительный.
- б) Настоящее и будущее рассматриваются как потенциальное прошлое и тем самым а priori расцениваются как положительный опыт.
- в) Настоящее противопоставляется прошлому как отрицательное положительному.

С другой стороны, можно предположить аналогичные признаки, характеризующие отрицательное отношение к прошлому.

Наконец, опыт прошлого может и вовсе не иметь значения в смысле настоящего (или будущего).

- Иначе говоря, характерно, с одной стороны
- насколько будущее вовлекается в сферу настоящего (будущее как потенциальное настоящее),
 - насколько настоящее вовлекается в сферу прошлого (настоящее как потенциальное прошлое),
 - насколько будущее вовлекается в сферу прошлого (будущее как потенциальное прошлое).
- С другой стороны, характерно
- насколько прошлое вовлекается в сферу настоящего (прошлое как бывшее настоящее),
 - насколько прошлое вовлекается в сферу будущего (прошлое как бывшее будущее),
 - насколько настоящее вовлекается в сферу будущего (настоящее как бывшее будущее) ³⁶.

4.3.1. Подведем некоторые итоги сказанному в предыдущем параграфе (§ 4.3.). Семиотичность «аналитического» поведения при самовосприятии может быть разнохронной (прошедшее с точки зрения будущего, будущее с точки зрения настоящего и т. д.) или синхронной — т. е. гетерогенной или гомогенной относительно времени. Последнюю характеризует параллельность точки зрения, т. е. восприятие и оценка с параллельной точки зрения, которая может быть постоянной или переменной ³⁷ (при постоянной точке зрения можно говорить о панхронической или ахронической точке зрения).

Мы рассматриваем здесь семиотичность аналитического поведения, обусловленную вовлечением разных временных планов (т. е. «разнохронную»). Обратимся в этой связи к следующей таблице, где представлены все возможности гетерогенной временной оценки на материале троичного деления времени (на прошлое-настоящее-будущее) ³⁸:

Выделим в таблице одно-временные поля: будущее с точки зрения будущего, настоящее с точки зрения настоящего, прошлое с точки зрения прошлого. Этот тип поведения не имеет отношения к семиотичности рассматриваемого нами типа («разнохронного»); условно его можно было бы назвать «реалистическим». В то же время оценку прошлого и будущего с точки зрения настоящего можно условно обозначить как «псевдореалистическое» поведение.

³⁶ Ср. в этой связи рассмотрение такого феномена, как «внутренняя речь», как случая коммуникации с самим собой, когда индивид перебрасывает мост к своему прошлому или к своему будущему, — т. е., образно говоря, как разговор индивидуального настоящего с индивидуальным прошлым или с индивидуальным будущим.

³⁷ Например, с точки зрения собеседника или принятой роли. Это поведение, как уже говорилось, может быть семиотическим лишь с другой, «синхронной» точки зрения (см. выше).

³⁸ Очевидно, что подобная таблица может быть построена для любого временного деления.

С точки зрения чего оценивается	Будущее	Настоящее	Прошлое
будущее	будущее с точки зрения будущего	будущее с точки зрения настоящего	будущее с точки зрения прошлого (ритуалистическое поведение)
настоящее	настоящее с точки зрения будущего (концептуальное поведение)	настоящее с точки зрения настоящего	настоящее с точки зрения прошлого (ритуалистическое поведение)
прошлое	прошлое с точки зрения будущего (концептуальное поведение)	прошлое с точки зрения настоящего	прошлое с точки зрения прошлого

Если исключить из рассмотрения одно-временные поля в таблице, то окажется, что вертикальные ряды таблицы соответствуют следующим значениям.

Концептуальное поведение	Псевдореалистическое поведение	Ритуалистическое поведение
--------------------------	--------------------------------	----------------------------

Необходимо отметить, что один и тот же индивид может сочетать разные типы поведения в отношении настоящего, прошлого и будущего. Так, у одного лица представление о будущем может быть, например, концептуальным, а представление о прошлом — ритуалистичным.

Персонологическая классификация в рассматриваемом аспекте может мыслиться как локализация типа поведения у данного индивида в таблице вышеприведенного типа.

5. В заключение мы рассмотрим еще один подход к персонологии. В отличие от изложенных ранее подходов, основывающихся прежде всего на рассмотрении статических состояний, подход, о котором пойдет речь сейчас, характеризуется как динамический. Иными словами, в центре внимания находится изменение некоторого состояния — характеризуемое в определенных аспектах (параметрах). Мы будем говорить в этой связи о трех аспектах поведения — типологическом, топологическом и порядковом.

5.1. Пусть нам дан некоторый текст ситуации, как набор каких-то действий, признанных релевантными; релевантность или нерелевантность наблюдаемых действий определяется языком (в широком смысле), которым пользуется наблюдатель в описании. Например, «Охотник убил оленя и сказал: «Убил его — потому что иначе бы умер с голоду»». Под *типом* поведения мы здесь понимаем действия, рассматриваемые как таковые, например: «охотник убил», «охотник сказал...» и т. д.

Под *топосом* поведения мы понимаем место данного действия среди других действий, рассматриваемых как обуславливающие его или обуславливаемые им (в интенционально-целевом отношении). Эти другие действия могут быть как уже описаны, так и установлены в результате интерпретации данного действия. В нашем случае: убил, чтобы не умереть с голоду. В другом случае: убил, потому что захотелось убить и т. д.

Под *порядком* поведения понимается создание личностью текста своего поведения, либо текста текста и т. д. Иначе говоря, порядок поведения предполагает возможность описания наблюдателем такого поведения личности, которое включает в себя описание внешнее (актуализированный текст) либо внутреннее (текст сознания) своего поведения. В нашем примере это: «охотник сказал, что...»

Указанное различие может быть сопоставлено с разграничением семантики, синтактики и прагматики в семиотике поведения. Тип поведения относится к плану семантики, топос к плану синтактики, а порядок — к плану прагматики.

5.1.1. При этом следует отметить, что данное расчленение не носит абсолютного характера, т. е. одно и то же действие может рассматриваться как в смысле одного, так и в смысле другого из аспектов, ибо речь идет о разных описаниях действия, а не о разных действиях. Вообще, действие, уже описанное в смысле одного из аспектов, может быть в свою очередь описано и в смысле другого или других аспектов.

Принципиально допускается возможность описания этих аспектов применительно к поведению личности в целом.

5.2. В основу динамической персонологической классификации кладется изменение или неизменение личностью трех аспек-

Аспект поведения	Характеристика изменения	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
		Тип	+	-	+	-	+	-	+
Топос		+	-	+	-	-	+	-	+
Порядок		+	-	-	+	-	+	+	-

тов своего поведения (соответственно обозначаемых как + и —), поскольку они могут быть описаны как приуроченные к данной личности. При этом каждая характеристика личности будет обозначена набором из трех знаков в соответствии с приведенной последовательностью аспектов.

Тенденция к «+++» тогда характеризует *изменяющуюся* личность, тенденция к «— — —» характеризует *неизменяющуюся* личность.

5.3. С точки зрения динамического подхода существенным является вопрос о том, что же именно меняется при изменении типа или топоса поведения (случай изменения порядка поведения представляется в общем очевидным). Подчеркнем, что данный вопрос не относится к тому, чем являются тип и топос поведения как таковые в их отношении к чертам поведения и личности человека; речь идет именно об изменении этих характеристик в их отношении к тому, что выше было нами отмечено как персонологический тип, установка и вариант установки (понимаемый как разновидность поведения)³⁹.

В смысле только что изложенного динамического подхода изменение типа поведения (т. е. изменение типологического аспекта поведения) представляет собой изменение именно разновидности поведения (варианта установки).

В этом смысле изменение топоса поведения адекватно изменению самой установки.

Что же касается изменения человеком своего персонологического типа, то оно не может найти своего отражения в пределах только что изложенного динамического подхода, поскольку человек, изменивший свой персонологический тип, явится как бы новым человеком, и его поведение должно быть снова и сначала рассмотрено в плане динамического подхода.

Таким образом, случай «++—» (означающий изменение человеком типа и топоса своего поведения) мы могли бы интерпретировать, например, как превращение человека из «концептуалиста» в «ритуалиста» и вместе с тем его превращение из «негативиста» в «позитивиста» при отсутствии наблюдаемых изменений в осознании им своего «я».

Следует заметить, что человек в течение своей жизни может возвращаться к типу поведения, которым он некогда обладал и потом сменил его на другой тип. Поэтому очень важно знать при оценке некоторого типа поведения, является ли этот тип исконным у данного человека или заменившим собой какой-то другой тип⁴⁰.

³⁹ См. выше § 3.2 и особенно прим. 13.

⁴⁰ По поводу изменения типа поведения см. К. Г. Юнг, Психологические типы, Цюрих, 1929, стр. 11—18 (трактатка поведения Тертуллиана и Оригена), 271—273, *passim*.

К ПРОБЛЕМЕ ТИПОЛОГИИ КУЛЬТУРЫ

Ю. М. ЛОТМАН

Изучение явлений истории культуры средствами семиотики — одна из наиболее актуальных и, одновременно, сложных задач во всем комплексе современных проблем гуманитарного цикла.¹ Не ставя перед собой цели исчерпывающего описания понятия «культура», можно, в качестве рабочего определения, полезного нам для дальнейшего, дать следующее: «Совокупность ненаследственной информации, которую накаплиют, хранят и передают разнообразные коллективы человеческого общества». Таким образом, для наших целей существенно подчеркнуть принцип, согласно которому культура — это информация. В самом деле, даже когда мы имеем дело с так называемыми памятниками материальной культуры, например, орудиями производства, следует иметь в виду, что все эти предметы в создающем и использующем их обществе играют двоякую роль: с одной стороны, они служат практическим целям, с другой, — концентрируя в себе опыт предшествующей трудовой деятельности, выступают как средство хранения и передачи информации. Для современников, имеющих возможность получить эту информацию по многочисленным другим, часто более прямым, каналам, в качестве основной выступает первая функция, но для потомка, например, археолога или историка, она полностью вытесняется второй. При этом, поскольку культура представляет собой структуру, исследователь может извлечь из орудий труда не только информацию о процессе производства, но и сведения о структуре семьи и иных форм социальной организации давно уже исчезнувшего человеческого коллектива. Ясно, что именно этой своей второй функцией орудия материальной культуры (равно как и сам производственный процесс) принадлежат культуре.

¹ Обзор определений понятия культура читатель найдет в работах: А. Кроебер, С. Kluckhohn, *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions*, Papers of the Peabody Museum, Cambridge Mass, 1952; Antonina Kłoskowska, *Kultura masowa Krytyka i obrona*, Warszawa, 1964, раздел: «Rozumienie kultury».

Среди многочисленных работ, примыкающих к рассматриваемой нами теме, особенно следовало бы выделить труды К. Левин—Стросса.

Понимание культуры как информации определяет некоторые исследовательские методы. Оно позволяет рассматривать как отдельные этапы культуры, так и всю совокупность историко-культурных фактов в целом в качестве некоторого открытого текста и применять к его изучению общие методы семиотики и структурной лингвистики.

Существенно важным при этом оказывается принятое в лингвистике после работ Р. О. Якобсона, но не нашедшее до сих пор достаточного применения в истории литературы, изобразительных искусств, общественной мысли и т. п. разграничение понятий код и сообщение. Непременным условием построения структурно-типологической истории культуры следует считать отделение содержания тех или иных культурных текстов от структуры их «языка». При этом необходимо различать во всей сумме фактов, данных историку культуры, теоретически реконструируемую систему (язык данной культуры) и реализацию этой культуры в массе внесистемного материала (ее речь).

Таким образом, весь материал истории культуры может рассматриваться с точки зрения определенной содержательной информации и с точки зрения системы социальных кодов, которые позволяют эту информацию выражать в определенных знаках и делать достоянием тех или иных человеческих коллективов.

Именно эта вторая сторона — культура как исторически сложившаяся иерархия кодов — в первую очередь интересует специалистов по типологии культур, поскольку каждый тип кодирования историко-культурной информации оказывается связанным с коренными формами общественного самосознания, организации коллектива и самоорганизации личности. Задачу типологии культуры можно определить как описание главных типов культурных кодов, на основе которых складываются «языки» отдельных культур, их сравнительные характеристики, определение универсалий человеческих культур и — в результате — построение единой системы типологических характеристик основных культурных кодов и универсальных признаков общей структуры «культура человечества».

Уже сейчас можно высказать предположение, что общее количество основных типов культурных кодов будет относительно невелико и значительное разнообразие исторически данных культур будет возникать за счет сложных комбинаций относительно простых и немногочисленных типов.

* *

*

Одной из отличительных особенностей и — одновременно — одной из главных трудностей изучения культурных кодов является то, что, по отношению к естественным языкам, над которыми культурные системы будут надстраиваться (потому их удобно определять как «вторичные моделирующие системы»),

они будут выступать как структуры очень большой сложности. Постараемся определить, с чем же связано это резкое возрастание сложности культурного кода при переходе от первичных моделирующих систем (естественного языка) ко вторичным.

Прежде всего, следует отметить, что всякий культурный текст (в значении «тип культуры») может рассматриваться и как некий единый текст с единым кодом, и как совокупность текстов с определенной — им соответствующей — совокупностью кодов. При этом совокупность кодов может быть механической: состоять из определенной множественности текстов, принципиально не поддающихся дешифровке при помощи общего кода, — или являться структурной: включать тексты, требующие различных кодов лишь на определенном уровне, а на других уровнях расшифровывающиеся в единой знаковой системе. В последнем случае два различных культурных кода могут рассматриваться как варианты некоей инвариантной схемы. Так, например, идеальные нормы поведения рыцаря и монаха в рамках средневековой культуры (для ее историка текстами будут и реальные, графически зафиксированные памятники, и идеальные, реконструируемые нормы; вероятно, здесь будет иметь смысл говорить о текстах разных уровней) будут различными. Поведение их будет казаться осмысленным (мы будем понимать его «значение») только при применении особых для каждого кодовых структур (всякая попытка применить другой код представляет это поведение «бессмысленным», «абсурдным», «лишенным логики», т. е. не дешифрует его)². На определенном уровне эти коды будут противоположны. Однако, это — противоположность не несвязанных и поэтому различных систем, а оппозиция внутри одной системы. Поэтому она на другом

² Пример того, как в высшей мере осмысленное в рамках присущего ему кода поведение рыцаря представляется «бессмысленным» с точки зрения другого типа культуры и связанного с ним другого типа поведения, — текст «Дон Кихота». При этом интересно отметить, что восприятие другой системы как «бессмысленной» может быть двух родов:

в первом случае наблюдатель знает, при помощи какого культурного кода следует дешифровать наблюдаемое им поведение, но не считает этот код правильным и отказывается им пользоваться. В этом случае сохраняется чувство системности наблюдаемых фактов. А системность предполагает наличие значения. Поэтому наблюдаемое культурное поведение представляется не бессмысленным, а безумным (ср. замечание Полония о «системности» безумия Гамлета);

во втором случае наблюдатель не может себе представить культурного кода, адекватно дешифрующего наблюдаемое поведение — оно представляется ему скоплением отдельных бессвязных поступков — чувство «системности» утрачивается. В этом случае поведение предстает как полностью бессмысленное. Поскольку именно такая позиция демонстрирует наибольшую отчужденность от наблюдаемой системы, литература Просвещения имитирует ее, описывая «противоестественные» условия современного ей общества. Ср. постоянное изображение Толстым светской жизни как бессмысленного и необъяснимого сцепления отдельных фактов поведения (например, описание театра).

уровне может быть сведена к инвариантной кодирующей системе. Следует отметить, что структура иерархии культурных кодов является важным аспектом их характеристики (возможны типы культур, различные по структуре частных кодов, но инвариантные с точки зрения их соподчинения).

Необходимо указать и на иной тип усложнения структуры культурного кода: приведенный выше пример дает варианты односпинной — а именно этической — системы внутри одного культурного типа.³ Однако, можно себе представить такой случай: нормы поведения святого или рыцаря описываются в функционально различных текстах, например, юридическом и художественном. Тексты эти также в определенном отношении будут инвариантными, но одновременно способы образования значений в них будут глубоко различны.

Таким образом, каждый тип культуры будет представлять собой чрезвычайно сложную иерархию кодов. При этом следует указать еще на одно существенное обстоятельство: важным свойством культурных текстов является их семантическая подвижность — один и тот же текст может выдавать разным его «потребителям» различную информацию. Не вдаваясь в анализ природы этого интересного явления, делающего культурные тексты глубоко отличными от текстов на естественных и, тем более, научных языках, отметим одну из его причин: вся иерархия кодов, составляющая тот или иной тип культуры, может дешифроваться при помощи идентичной кодовой структуры или кодовой структуры иного типа, лишь частично пересекающейся с той, которой пользовались создатели текстов, или же совсем ей чуждой. Так, современный читатель средневекового сакрального текста, конечно, дешифрует его семантику, пользуясь иными, чем создатель, структурными кодами. При этом меняется и тип текста — в системе создателя он принадлежал к священным, а в системе читателя — к художественным текстам.

Наконец, следует отметить, что всякий культурный текст на уровне речи (эмпирической реальности), видимо, представляет собой с неизбежностью не воплощение какого-либо одного кода, а соединение различных систем. Следовательно, ни один код, как бы сложно-иерархически построен он ни был, не может адекватно дешифровать всего реально данного на речевом уровне культурного текста. Таким образом, код эпохи — это не единственный, а преобладающий шифр. Он доминирует и, расшифровывая некоторые основные тексты, другие лишь в известной мере организует. Из этого вытекает, что дополнительные коды могут глубоко отличаться по структурным принципам от

³ Следует различать два случая: поведение святого и поведение грешника будут семантически различны, но находиться в пределах единого этического «языка»; поведение святого в церковном тексте и рыцаря в светском на определенных уровнях требует для описания различных языков.

доминирующего, но должны быть совместимы с ним, должны поддаваться подобной дорегулировке. Существенной характеристикой каждого культурного кода будет указание на его доминирующую или подчиненную роль и список совместимых и несовместимых с ним других культурных кодов.

Видимо, по аналогии с креолизованными языками следует иметь в виду, что, если в ходе культурных контактов создается соединение двух совместимых иерархий кодов, то мы получаем новый культурный тип. Если же сталкиваются два несовместимых кода — происходит их взаимное разрушение: культура теряет свой язык.

Бесконечное многообразие и чрезвычайная сложность культурных текстов на речевом уровне не должны обескураживать исследователя. Ибо, как было постулировано выше, они имеют на другом полюсе относительную простоту немногочисленных структурных типов.

* *
*

Описание универсалий культуры и создание грамматики языков культуры, что, как можно надеяться, создает основу для перехода к построению ее структурной истории, — задачи будущего. В настоящей статье мы укажем лишь на один существенный аспект этой проблемы.

Культура надстраивается над естественным языком, и отношение к нему является одним из существеннейших ее параметров. В этой связи одной из возможных классификаций культуры является членение ее по типам отношения к проблеме знака. Рассмотрим в качестве примера два типа историко-культурных структур, манифестируемых на русском материале. Условно, по времени, когда каждый из них выполнял роль кодовой доминанты, назовем их «средневековым» и «просветительским», помня, что такие же или сходные системы не в доминантном положении или в иных структурных сочетаниях встречались и в иные эпохи.

«Средневековый» тип отличается высокой семиотичностью. Он не только склонен всему, имеющему значение в естественном языке, придавать характер культурного знака, но и исходит из того, что все является значимым. Значение становится признаком существования с точки зрения кода этого типа. Незначимое культурно не существует. С этим же связывается и понятие социальной ценности. Вещь, представляющая самое себя (служащая практическим целям) занимает в структуре культурного кода место низшей ценности, в отличие от вещи, являющейся знаком чего-либо иного (власти, святости, благородства, силы, богатства, мудрости и т. п.). В связи с тем, что проблема значения оказалась связанной с вопросом ценности, возникает вопрос

э градации соотношений выражения и содержания в тех или иных культурных знаках. При этом на аксеологию знака влияет не только значимость того, что он замещает в общей системе культурного кода, но и некая количественная характеристика отношения содержания и выражения, пользуясь словами поэта Жуковского — «присутствия создателя в созданыи». В этом смысле оптимальным случаем является такой, когда содержание настолько велико, что не поддается измерению, а выражение имеет подчеркнутую количественную характеристику (подчеркиваются его границы, материальность, протяженность). Особенно ярко это проявляется в культурных знаках, связанных с религиозными представлениями. Так, например, писатель раннего чешского средневековья Фома из Штитного (Tomáš ze Štitného) определял отношение бога как бесконечного содержания и части облатки причастия как конечного и материального выражения сравнением с лицом, которое отражается и в целом зеркале, и в каждом его осколке. Это сопоставление с зеркалом вообще очень интересно для анализа средневекового понятия языка. В частности, оно раскрывает понимание всякого знака как иконического: выражение есть подобие содержания, по крайней мере, в каком-либо отношении. Отсюда стремление к истолкованию всякого текста как аллегорического и символического, равно как и самый принцип поиска истины путем *толкования* текста.

Предметом специальных рассуждений средневекового мыслителя было отношение материального (выражения) и идеального (содержания) в знаке. Для того, чтобы иметь социальную ценность, та или иная вещь должна быть знаком, т. е. заменять нечто более значительное, чем она сама, быть его частью. Так, святые предметы ценны своей причастностью божеству в такой же мере, в какой человек — причастностью к какой-либо социальной корпорации.

Ценность вещей семиотична, ибо она определяется не их собственной ценностью, а значительностью того, что они представляют. Связь эта — не условная: в силу иконичности отношений нравственно или религиозно ценное содержание требует ценного выражения (украшение икон). Сама материальность знака становится предметом поклонения. Но ей приписывается не самостоятельная магическая сила: святость или любая другая форма ценности (это расценивалось бы как идолопоклонство), а отраженная. Не случайно постоянно возникает при отношении к знаку образ зеркала. Мы его видим у Штитного — находим в «Слове к люботщательному иконного писания», приписываемом Симону Ушакову⁴. О необходимости различать икону, являющуюся знаком и достойную второй степени почитания, от самого

⁴ См. Вестник Общества древнерусского искусства при Московском публичном музее, Материалы, М., 1874, стр. 22—23.

божества, которому прилично почитание первой степени, говорил еще в 1717 г. Феофан Прокопович⁵. При этом, стоя на позициях ортодоксального православия, он противостоял как рационалист и тем, кто, как Стефан Яворский, приписывал святость самой иконе, ее материальному выражению, и «еретикам», отрицавшим обусловленность связи между содержанием и выражением знака и, следовательно, утверждавшим внешний, «не-святой» характер материальной стороны иконы.

Такое понимание знака объединяет столь различные средневековые понятия, как «слово», «честь», «святость» и др. Человек есть знак бога, поскольку бог создал его по иконическому принципу и «отразился» в нем. Бог «иконописательства есть художник»⁶. С этим же связана проблема «нерукотворного» творения. Осознание противоречия между выражением и содержанием порождало проблему везнаковой коммуникации (например, в дискуссиях о формах молитвы — общения с богом) как высшей формы общения.

Тот культурный код, который мы, с большой степенью условности, называем Просвещением, строится на диаметрально противоположных принципах⁷.

Идеи Просвещения, положив в основу всей организации культуры оппозицию «естественное» — «неестественное», резко отрицательно относятся к самому принципу знаковости. Мир вещей — реален, мир знаков, социальных отношений — создание ложной цивилизации. Существует то, что является самим собою; все, что «представляет» что-либо иное, — фикция. Поэтому ценными и истинными представляются непосредственные реалии: человек в его антропологической сущности, физическое счастье, труд, пища, жизнь, воспринимаемая как определенный биологический процесс. Лишенными ценности и ложными оказываются вещи, получающие смысл лишь в определенных знаковых ситуациях: деньги, чины, кастовые и сословные традиции. Знаки становятся символом лжи, а высшим критерием ценности — искренность, освобожденность от знаковости. При этом основной тип знака — «слово», которое в предыдущей системе рассматривалось как первый акт божественного творения, становится моделью лжи. Антитеза «естественного» — «неестественного» является синонимичной оппозиции: «вещь», «дело», «реалия» — «слова». «Словами» объявляются все социальные и культурные знаки. Назвать что-либо «словом» означает уличить в лживости и ненужности. «Страшное царство слов вместо

⁵ Феофан Прокопович, Слово о почитании святых икон, Слова и речи, т. I. Спб., 1760, стр. 30—48.

⁶ Вестник общества древнерусского искусства..., стр. 23.

⁷ Мы не даем сколь-либо полного перечня типов культур. Привлекаемые нами примеры культурных кодов выбраны произвольно и могли бы быть заменены другими.

дел» — современная цивилизация, по характеристике Гоголя⁸.

Человек, запутанный в словах, теряет ощущение реальности. Поэтому истина — это точка зрения, не только вынесенная во внезаковую (внесоциальную) сферу реальных отношений, но и противопоставленная словам. Носитель истины — не только ребенок, дикарь — существа вне общества, но и животное, поставленное и вне языка. В повести Л. Н. Толстого «Холстомер» живой социальный мир — это мир понятий, выраженных в языке. Ему противостоит бессловесный мир лошади. Отношение собственности — это лишь слово. Повествователь-конь рассказывает: «Тогда же я никак не мог понять, что такое значило то, что меня называли собственностью человека. Слова: моя лошадь, относимые ко мне, живой лошади, казались мне так же странны, как слова: моя земля, мой воздух, моя вода.

Но слова эти имели на меня огромное влияние. Я не переставая думал об этом и только долго после самых разнообразных отношений с людьми понял, наконец, значение, которое приписывается людьми этим странным словам. Значение их такое: люди руководятся в жизни не делами, а словами. Они любят не столько возможность делать или не делать что-нибудь, сколько возможность говорить о разных предметах условленные между ними слова. Таковые слова, считающиеся очень важными между ними, суть слова: мой, моя, мое <...> Про одну и ту же вещь они уславливаются, чтобы только один говорил — мое. И тот, кто про наибольшее число вещей по этой условленной между ними игре говорит мое, тот считается у них счастливейшим. Для чего это так, я не знаю; но это так. Я долго прежде старался объяснить себе это какую-нибудь прямою выгодой⁹; но это оказалось несправедливым.

Многие из людей, которые меня, например, называли своей лошадью, не ездили на мне, но ездили на мне совершенно другие. Кормили меня тоже не они, а совершенно другие <...> И люди стремятся в жизни не к тому, чтобы делать то, что они считают хорошим, а к тому, чтобы называть как можно больше вещей своими. Я убежден теперь, что в этом-то и состоит существенное различие людей от нас». «Деятельность людей <...> руководима словами, наша же — делом»¹⁰. Непонимание слов становится культурным знаком истинного понимания (ср. Аким во «Власти тьмы» Толстого). Слово — орудие лжи, сгусток социальности. Так возникает проблема внесловесной коммуникации, преодоления слов, которые разъединяют людей. В этом смысле интересно появление у Руссо интереса к интона-

⁸ Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. III, Изд. АН СССР, 1938, стр. 227.

⁹ Вспомним, что, с точки зрения «средневековой» культурной системы, именно внезаковая «прямая выгода» менее всего достойна была внимания.

¹⁰ Л. Н. Толстой, Собр. соч. в 14-и тт., т. III, М., ГИХЛ, 1951, стр. 382—383.

ции и паралингвистике (иногда интонационное начало отождествляется с эмоциональным и народным, а словесное — с рациональным и аристократическим). «*Toutes nos langues sont des ouvrages de l'art. On a longtemps cherché s'il y avait une langue naturelle et commune à tous les hommes: sans doute il y en a une, et c'est celle que les enfans parlent avant de savoir parler <...> ce n'est point le sens du mot qu'ils entendent, mais l'accent dont il est accompagné. Au langage de la voix se joint celui du geste, non moins énergique. Ce geste n'est pas dans les faibles mains des enfans, il est sur leur visages*». «*L'acent est l'ame du discours; il lui donne le sentiment et la vérité. L'accent ment moins que la parole*»¹¹.

Цитата из «Холстомера» Толстого интересна еще в одном отношении: в ней подчеркивается условный, конвенциональный характер всех культурных знаков от социальных установлений до семантики слов. Если для средневекового человека система значений имела предустановленный характер, а вся пирамида знаковых соподчинений отражала иерархию божественного порядка, то в эпоху Просвещения знак, воспринимаемый как квинт-эссенция искусственной цивилизации, противопоставляется естественному миру не-знаков. Именно в эту эпоху была обнаружена условность, немотивированность связи обозначаемого и обозначающего. Ощущение релятивности знака проникает очень глубоко в структуру культурного кода. В средневековой системе слово воспринимается как икон, образ содержания, в эпоху Просвещения живописные изображения кажутся условными.

Из сказанного вытекало одно существенное свойство структуры культурного кода Просвещения: противопоставляя естественное социальному как существующее призрачному, он вводил понятие нормы и ее нарушения в многочисленных случайных реализациях. Для средневековья культура имела свой язык, но не имела речи, для Просвещения эти два понятия в культурном коде резко противопоставляются. Еще больший смысл это противопоставление приобретает в некоторых последующих культурных кодах.

Мы рассмотрели оппозицию культурных кодов «средневековье» — «Просвещение». Однако она, конечно, не исчерпывает набора возможных культурных кодов, и историю культуры, в этом смысле, можно представить как некоторый парадигматический ряд. При этом очевидно, что каждый структурный тип культуры будет давать свое отношение к знаку, знаковости и другим проблемам языковой организации. И можно предположить, что возникновение семиотики есть результат не только определенного научного движения, но и выражения структурных свойств культурного кода нашей эпохи.

¹¹ J.-J. Rousseau, *Oeuvres complètes*, t. X, 1791, pp. 108—109 et 132.

К РАЗЛИЧЕНИЮ «ОТНОСИТЕЛЬНОГО» И «АБСОЛЮТНОГО» В ИНДУИСТСКИХ ТЕКСТАХ

А. Я. СЫРКИН

Примером одного из наиболее известных противопоставлений в системе современных понятий может явиться, пожалуй, определение двух подходов к оценке фактов, обозначаемых обычно как «абсолютный» и «относительный». Значение их в самых различных сферах нашей культуры — научном описании, этике и т. д. — вряд ли требует доказательств. С различием указанных подходов связаны крупнейшие достижения науки XX века. Такие понятия, как «точка отсчета» или «положение наблюдателя», являются основополагающими в современной научной методике, во многом отличая ее от идеализированных схем прошлого века¹. Понятия эти проникают и в так называемые «гуманитарные» дисциплины — достаточно указать на представления о характере системы языка, в которой каждый элемент получает определенную значимость благодаря своему положению и отношениям, связывающим его с другими элементами той же системы. Еще один пример — все более ясно осознаваемый факт неадекватности описания одного и того же объекта на разных языках, связанной с соответствующими особенностями их структуры².

Указанные два типа суждений могут быть условно охарактеризованы здесь как 1) приписывание одного и того же значения некоторому предикату независимо от «положения» субъекта или же для любого субъекта, наделенного этим предикатом; 2) приписывание ряда значений предикату в зависимости от различных «положений» субъекта или различия между субъектами, наделенными соответствующим предикатом. Соответствующие типы суждений, условно сводимые к этим формулам, засвидетельствованы не только в современной культуре —

¹ Ср. замечания в кн.: В. Гейзенберг, *Философские проблемы атомной физики*, М., 1953, стр. 14 и сл.; 76 и сл.; 87 и сл. и др.

² А. А. Зализняк и Е. В. Падучева, *О связи языка лингвистических описаний с родным языком лингвиста*. — «Программа и тезисы докладов в летней школе по вторичным моделирующим системам». Тарту, 1964, стр. 7—9 и др.

они встречаются уже в древности. Многочисленные примеры этого известны уже из самых общих курсов истории науки, философии, художественной литературы. Можно сослаться здесь, с одной стороны, на роль абсолютного начала в системе Парменида (кон. VI — I пол. V в. до н. э.), с другой — на учение Протагора (480—411 до н. э.) о человеке как мере всех вещей, являющихся ему в непрерывном изменении (*πάντων ἁπλοῦτων μέτρον ἄνθρωπος...*), или на воззрения софиста Горгия (ок. 483—375 до н. э.)³.

В этой заметке мы хотели бы обратить внимание на возможность выделения соответствующих типов суждений в некоторых древне-индийских текстах с целью более строгого фиксирования их содержательных особенностей. Правомерность такого выделения очевидна уже из предварительного ознакомления с рядом источников. Ниже мы остановимся на нескольких примерах. Следует оговориться, что ярко выраженных образцов того или иного типа в отдельных текстах сравнительно немного, значительная часть суждений одновременно вводит обе оценки, и методика соответствующего выделения нуждается еще в разработке. Таким образом настоящие наблюдения носят предварительный характер.

Значительный интерес в этом отношении представляет, в частности, текст Бхагавадгиты (*Bhagavadgītā* = *Mahābhārata* VI. 25.42; возм. ок. IV—II вв. до н. э.). Не останавливаясь на ее содержании (достаточно хорошо известном), отметим здесь любопытное чередование разных типов высказываний в беседе Арджуны и Шри Бхагавана (Кришны), составляющей весь текст. Рассуждения Арджуны, служащие завязкой поэмы, носят ясно выраженный «абсолютный» характер. Не решаясь вступить в битву, Арджуна говорит о преступности *любого* убийства и считает, что ему лучше самому быть убитым, чем вести сражение. Поучения Кришны начинаются с опровержения установки Арджуны. Опровержение это состоит, по сути дела, в том, что абсолютное значение, которое придает Арджуна своим воззрениям, объявляется относительным. Насилие или убийство является хорошим или плохим не само по себе, а лишь выступая атрибутом того или иного лица. Нет одного общего для всех долга; то, что для одного проступок, для другого — обязанность; долг же кшатрия — война (ср. *Mānavadharmasāstra*, VII, 87 и сл.). И лучше неудовлетворительно выполненный свой долг, нежели безусловно выполненный чужой (III. 35: *śreyān svadharmo vīgu-*

³ Из работ последних лет см. в этой связи: H. Weip, *Das Problem des Relativismus*, Berlin, 1950; J. Möller, *Der Geist und das Absolute*, Paderborn, 1951; J. Thyssen, *Der Philosophische Relativismus*, 3 Aufl., Bonn, 1955; A. Aliotta, *Relativismo* — «Enciclopedia Filosofica», IV, Firenze, 1957, p. 1—11 и др.

ṇaḥ paradharmāt svanuṣṭhitāt...⁴; ср. ту же мысль в конце поэмы — XVIII. 47). Утвердив таким образом относительность житейского долга, Кришна продолжает свои наставления и провозглашает новую абсолютную ценность, но уже на другом уровне поведения. Это отречение от мира с его многообразием и постижение единого начала, лежащего во всем (ср. V. 18 и сл.: VI. 32, XII. 18 и сл. и др., практически — все дальнейшие поучения). Лишь в отдельных местах в проповеди Кришны снова выступают «относительные» суждения, опять-таки связанные с элементами житейской практики, с состоянием человека, охваченного мирскими привязанностями (ср. VI. 36). Таким образом можно сказать, что «Бхагавадгита» по типу составляющих ее суждений в общих чертах характеризуется последовательностью: «абсолютные» суждения («низший» уровень) — «относительные» суждения («низший» уровень) — «абсолютные» суждения («высший» уровень). Сочетание это определяет высокую степень прагматичности «Бхагавадгиты», занимающей одно из первых мест среди культовых текстов по широте охвата разных типов поведения и, видимо, не случайно играющей первостепенную роль в многовековой истории индуизма.

Следует сказать, что указанные особенности в распределении соответствующих суждений делают «Бхагавадгиту» в некотором отношении аналогичной другим индуистским текстам. Например, для ранних упанишад тоже характерно сочетание относительной оценки феноменов, связанных с повседневной жизнью, с «внешней» обрядностью, которая ставится здесь ниже «внутренней» обрядности, т. е. — должного знания и почитания (upāsana). Так, Чхандогья (V. 24) оценивает обряд агнихотры не сам по себе, а в зависимости от качеств исполнителя — просвещенность последнего делает обряд всеильным, невежество — бесполезным. С другой стороны здесь неоднократно встречаются «абсолютные» суждения о таких понятиях, как brahman, ātman, riḡṡa и т. д. (ср. Брихадараньяка, I. 4; III. 4—5; 7—8; 9.26; Чхандогья VII. 25—26 и др.). При этом отдельные реалии «низшего» уровня не раз «обесцениваются» при непосредственном сопоставлении с «высшим» уровнем. Таковы, например, поучения Яджнявалкы (Брихадараньяка II. 4—5 и IV. 5—6) о муже, жене, детях и т. д., «дорогих» не ради самих себя, а ради Атмана (ср. там же, IV. 3.22). Аналогичные примеры содержат и «Законы Ману» (Mānavadharmasāstra ок. II в. до н. э. — II в. н. э.). Такие качества как возраст, богатство, родовитость отступают здесь на второй план перед знанием и оцениваются уже в зависимости от него (ср. II. 153—155 и др.). Оценка отдельных качеств диктуется не самими этими качествами, но существую-

⁴ Ср. The Bhagavadgītā, ed. by S. Radhakrishnan, London, 1948, p. 146 (рус. пер.: Махабхарата, II. Бхагавадгита, пер. Б. Л. Смирнова, 2 изд. Ашхабад, 1960, стр. 186).

шим независимо от них долгом — так, даже злой и распутный должен чтиться женою, словно бог (V. 154; ср. IX. 78). С другой стороны, и здесь вводятся понятия, оценка которых непреложна для всех (ср. один из заключительных стихов XII. 125 о постижении Атмана).

Таким образом «относительный» или «абсолютный» характер суждений отражает в каждом случае определенную иерархию ценностей, представленных по-разному в различных памятниках, в соответствии с их содержательными особенностями (преимущественно «низший» уровень в «Законах Ману», специфичное сочетание разных уровней в упанишадах, «Бхагавадгите» и т. д.).

Интересные примеры дает и древнеиндийская гномическая поэзия. Можно сослаться здесь на отдельные стихи «Панчатантры» (Panchatantra) — науки житейской мудрости и практического поведения (nitiśāstra), содержащей ярко выраженные образцы «относительной» оценки. Вот несколько примеров:

Панчатантра I, ст. 125: *prathame vayasi yah śāntah sa śānta iti me matih/dhātuṣu kṣiyamāneṣu śamah kasya na jāyate* («Кто спокоен с ранней юности, тот [истинно] спокоен, — так думаю я. Когда исчезают жизненные силы, то кто не ощутит покоя?»)⁵.

Панчатантра II, ст. 56 (с контекстуальной ссылкой на «священное предание» — śruti): *iśvarā bhūridānena yal labhante phalam kila/daridrās tac ca kākiṇyā prāpnyād iti nah śrutiḥ* («Удел, что [богатым] владыкам достается ценой великих деяний, бедняк достигает ценой малого, — так говорит нам предание»)⁶.

«Панчатантра», IV, ст. 60. *upakāriṣu yah sādhuḥ sādhutve tasya ko guṇah/apakāriṣu yah sādhuḥ sa sādhuḥ sadbhir iṣyate* («Какая заслуга в доброте того, кто добр к приносящим пользу? Кто добр к приносящим вред, тот [действительно] считается добрым мудрецами»)⁷.

В этих стихах то или иное действие или состояние (спокойствие, даяние, доброта) опять-таки получают оценку не сами по себе, а в системе других качеств и переживаний субъекта. Огромное даяние богача с этой точки зрения не большая заслуга, чем малый дар бедняка (ср. ниже); спокойствие духа — великое достоинство для молодого и полного сил, но уже не особенная заслуга для бессильного старца; неоднозначно и свойство доброты к людям, ибо быть добрым к приносящему

⁵ The Panchatantra, text of Purnabhadra, ed. J. Hertel, Cambridge (Mass.), 1908, p. 24.

⁶ The Panchatantra, p. 137; ср. Indische Sprüche, hrsg. v. O. Böhtlingk, I Th., St. Petersburg, 1863, S. 78.

⁷ The Panchatantra, p. 252; Indische Sprüche, I Th., S. 87 (параллели из «Жизни Викрамы» и др. источников).

пользу сможет всякий⁸. Из других стихов «Панчатантры» можно отметить «относительную» оценку таких качеств, как физическая сила или происхождение человека, основанную на характере его поступков. Любопытно и другое житейское наблюдение, выдвигающее по сравнению с некоторыми рассмотренными выше примерами уже зависимость обратного характера. Оценка высоких достоинств в мире относительна, она зависит от того, богат или беден их носитель, ибо то, что заметно у богача, незаметно у бедняка, — мотив, неоднократно встречающийся в «Панчатантре» (II, ст. 73, 81, 103 и сл.; V, ст. 2 и сл.).

В целом, как мы видим, материал этого сборника обнаруживает уже несколько иную зависимость между интересующими нас типами суждений и элементами упоминавшейся выше иерархии. Можно полагать, что это связано с некоторыми существенными функциональными чертами соответствующих произведений: с одной стороны культовые тексты, наставления в дхарме, с другой — наставления в практическом поведении (*artha, nīti*). В этой связи было бы интересно проанализировать характер суждений и в некоторых других трактатах — «Артхашастре», «Камасутре». Последняя, например, подобно науке *nīti*, неоднократно оценивает отдельные свойства, детали поведения, приемы с точки зрения местности, обстановки, времени и т. п. (ср. 15—16. 35; 17—18. 32; 19.36 и сл.; 49.51), но наряду с этим содержит и некоторые «абсолютные» оценки (см. напр. перекликающиеся с «Законами Ману» гл. 32 и сл. о семейных обязанностях жены).

Подобный подход, видимо, применим и к буддийским источникам. Так, определенные аналогии к индуистским культовым текстам содержит Дхаммапада (*Dhammapada*) — здесь также можно установить иерархию, определяющую «относительную» оценку одних понятий в зависимости от других. Таковы, например, суждения о повторении затверженного текста и о практическом следовании ему (I. 19—20; ср. IV. 51—52), о глупости неосознанной и глупости осознанной (V. 63), о размере изречения и его полезности (VIII. 100 и сл.), о внешней обрядности и внутренних свойствах человека (XIX. 264, 268—269 — ср. частое повторение того же мотива в упанишадах). Сходным образом и здесь неоднократно провозглашается абсолютная ценность понятий *dhamma, brāhmaṇa* и т. д. Пожалуй, еще в большей пропорции представлены «абсолютные» суждения в другом памятнике буддийского канона — «Сутта-нипате» (*Sutta-nipata*).

Разумеется, подобные закономерности отмечены здесь в самом общем виде и нуждаются в дальнейшем более детальном изучении. В этой связи следовало бы, например, составить для

⁸ Интересно, что оцениваемые здесь свойства близки к традиционно провозглашавшейся триаде добродетелей: подавление своих страстей, подаяние и сострадание (ср. поучения Праджapati в Брихадараньяке V. 2. 1—3: *dāmyata... datta... dayadhvam...*).

отдельных текстов перечни реалий, подвергающихся «относительной» оценке (напр. бесстрашие, даяние, помощь и т. д. в «Панчатантре»), «абсолютных» ценностей (brahman, ātman и др.) и, наконец, соответствующих иерархических отношений (одно-однозначных или более сложных), в которые вступают эти реалии в данном тексте. Представляется возможным и статистическое изучение указанных закономерностей; при этом характер и удельный вес тех или иных высказываний может дать дополнительный критерий для содержательной характеристики данного текста, для сравнительного анализа различных жанров (напр. upaniṣad — dharmaśāstra — nītiśāstra) и систем. Весьма интересно изучение роли соответствующих суждений в композиции текста, в технике древнеиндийской дидактики и полемики.

Наконец, еще один аспект исследования — сопоставление с аналогичными типами суждений в литературных памятниках иных культур. Интересный материал мы находим, например, в раннехристианских текстах, содержащих любопытные параллели к индуистским источникам. Так, известная притча о бедной вдове, две лепты которой перевесили деньги богача (Марк 12. 41—44; Лука 21. 1—4; ср. 2 Коринф. 8. 12) содержит прямую аналогию с упоминавшимся уже стихом из «Панчатантры» (II, ст. 56); неоднократно подчеркивается здесь «относительная» оценка внешней обрядности и т. д.⁹ Не исключено, что такой анализ поможет обнаружить сравнительную употребительность тех или иных типов суждений в зависимости от некоторых более общих признаков систем (напр. монотеизм — политеизм — «манихейский» тип), представленных изучаемыми текстами.

⁹ Приношу благодарность Б. Л. Огибенину, обратившему мое внимание на подобные параллели и сделавшему ценные замечания при обсуждении этой проблемы.

О СЕМИОТИКЕ ЗАПРЕТОВ (ПРЕДВАРИТЕЛЬНОЕ СООБЩЕНИЕ)

И. А. ЧЕРНОВ

0. При описании любого коллектива одной из центральных проблем является описание системы запретов, которые наложены на поведение членов этого коллектива.

Запреты налагаются на социально значимое поведение личности. Они охватывают обе стороны поведения: языковое и неязыковое. Соответственно, на него накладываются и два типа ограничений: 1) запреты на употребление определенных слов, выражений, тем разговора и т. п. и 2) запреты на определенные действия, поступки (как на совокупность элементарных действий), на определенные ситуации (как на совокупность определенных поступков) и т. п. Удобно называть первую систему запретов табу слов, а вторую — табу социальных запретов. При описании обеих систем общие моменты будут называться просто табу, а сам процесс — табуированием.

Явление табу как универсалии культуры соотносилось с религиозно-магической системой ограничений. В какой-то части такое употребление табу сохранилось и в наши дни. Система запретов, описываемая в настоящей работе, не имеет (в большинстве случаев) религиозно-магического характера, однако, по своим основным функциям эти системы совпадают. Поэтому мы будем пользоваться терминами «табу» и «запрет» как синонимами.

1.0. Если поведение личности рассматривать как «говоренье» на разных языках, то кодом этих языков является механизм запретов. Правила кода определяют все нормированное поведение человека: код функционирует по принципу — «нельзя, ибо невозможно», норма употребления кода — «нельзя, хотя возможно». Правила кода регулируют поведение, учитывающее реальные потенции человека.

Правила, регулирующие поведение, могут быть разрешающими и запрещающими. Однако, разрешающие, предписывающие правила — оборотная сторона запрета, т. к. они регулируют, обеспечивают норму, запрещая уклонение от нее

выполнения. Сам факт выбора, маркирования явления действительности, возведения его в ранг предписания — есть процесс табуирования. Запреты, по большей части, сформулированы в виде запрещающих правил в силу их большей эксплицитности и обозримости (хотя бы через перечисление). Это проявляется и в маркировании уклонения от выполнения предписания.

1.1. Явление табу — специфически общественное явление: его основная функция — регулировать поведение коллектива и внутри коллектива, которое определяется одной нормой (в отличие от субнормы или стиля). Для внесоциальных элементов запреты, функционирующие в данном обществе, не существуют. Возможна образование нового коллектива (подколлектива) со своей системой табуирования (например, воровские и им подобные организации), но с точки зрения коллектива они будут внесоциальными элементами, живущими по другим законам. Поэтому, тот факт, что часть людей стоит вне общества (например, душевнобольные) позволяет с точки зрения коллектива называть их «ненормальными», т. е. не владеющими языком данного социума, не различающими разрешенного — запрещенного в нем. Вместе с тем сознательная «ненормальность» — форма неприятия норм коллектива. [Ср. «странный человек» в системе романтизма, «странное» поведение художников (богема), русских нигилистов в середине XIX века, отношение к форме (т. е. норме военного поведения) в партизанских отрядах и революционных армиях].

В связи с проблемой стратификации общества оказывается важным вопрос о делимитативной функции системы запретов («функции пароля»), которая идентифицирует членов коллектива по признаку «наш — не наш». Появление в социуме «инородного тела» табуирует ряд тем, употребление отдельных слов, а также налагает запреты на паралингвистический аспект поведения (на интонацию, темп речи, ряд движений, жестов и т. д.). Например, появление профессора в группе студентов запрещает употребление «неприличных» слов, выражений, тем; запрещает ряд «фамильярных» движений, поз (надо «подтянуться»), жестов и некоторых паралингвистических аспектов поведения (мямлить, сюсюкать, стилизовать свою речь под кого-нибудь и т. п.).

Таким образом, основная функция запретов в современном обществе — регулировать поведение человека в социуме так, чтобы оно не вступало в противоречие с общественным мнением и традициями: а) регулирование в пределах нормы, этикета, обычаев, правил поведения; б) удержание человека от ряда поступков, грозящих жизни («не возникайте внезапно перед транспортом»; «не зная броду, не суйся в воду»); в) определение социумной принадлежности человека. «В общем и целом не будет преувеличением сказать, что одна из действительно важ-

ных функций языка заключается в постоянном указании обществу психологического места, занимаемого его членами.»¹

2.0. Действие запрета может быть описано как работа такого механизма, регулирующего поведение, который:

- 1) суживает сферу употребления знака (крайний случай — полное запрещение его употребления);
- 2) заменяет один знак другим, более абстрактным, т. е. знаком с большим удалением от денотата, а потому с меньшей эмоциональной окраской: знак-индикатор заменяется знаком-символом, знак-символ — более абстрактным знаком-символом; проявляется тенденция к замене иконического знака конвенциональным;
- 3) накладывает запрет на план выражения, сохраняя при этом возможность выражения плана содержания посредством другого означающего, т. е. выбор более нейтрального имени для данного денотата.

2.1. Тексты поведения могут быть закрытыми (то, что уже имело место) и открытыми (то, что может произойти), т. е. отношение системы рассматривается как некий абстрактный генератор, который порождает ситуации, куда включает член данного коллектива. Реакция членов коллектива определяет «грамматическую правильность» порождаемых ситуаций. Такое описание представляется удобным для описания запретов как «классов слов» и правил их употребления.

3.0. Для понимания особенностей функционирования запретов необходимо описать внешние факторы, влияющие на механизм табуирования.

Характеристика социума и средств общения при условии однородности

Однородность социума	Характер ситуации										
	интимная	полупофф.	официальн.	устно	с переводчиком	письменно	печатно	место	величина аудитории	ощущение контролируе-мости (ябеда, однород-ное тело, экзамен)	общее настроение

¹ Э. Селир, Язык, в: В. А. Звегинцев, История языкознания XIX—XX веков в очерках и извлечениях, ч. II, М., Просвещение, 1965, стр. 248.

Характер функционирования запрета зависит от состава социума по признаку однородности. Здесь существенны факторы, приведенные в таблице. Второй важный фактор — зависимость от ситуации по признаку публичности. Здесь важны следующие аспекты: степень официальности; вид коммуникации (устно, письменно, печатно, с переводчиком и т. д.); место (публикации). Социумы и неформальные организации, для которых существенным является признак устойчивость — неустойчивость статуса, характеризуются особо жесткой системой запретов: непродолжительность существования (фиксирования) социума при условии незнакомства (отдаленности) его членов запрещает, по сути дела, всякое уклонение от нормы и предписывает нейтральное поведение.

3.1. При дифференцированности современного общества, где меж- и внутрисоциумная коммуникация затруднена многоязычием, обучение системам запретов продолжается всю социальную жизнь. Тот факт, что языки социумов построены на основе естественных языков, затрудняет возможности коммуникации. Каждый член коллектива по сути должен становиться в позицию ученого — вскрыть, описать систему и, таким образом, обучиться ей. Интересный материал — записи путешественников и их наблюдения по психологии народов.

3.2. В онтогенетическом и социальном развитии личность занимает на социальной лестнице разные позиции, каждой из которых соответствует определенный язык поведения, определенный механизм запретов. В виду особой важности института табу, включение личности в эту систему начинается одновременно с обучением родному языку (а иногда и раньше). В онтогенезе происходит, грубо говоря, обучение трем типам запретов: 1) «биологические», связанные с сохранением жизни (опасно, ядовито, можно утонуть), 2) запреты, накладываемые нормой поведения; нарушение этого типа запретов приводит к понижению в структуре данного общества (но ср.: «пользуется уважением среди шпаны»), 3) юридические и организационные, т. е. условные правила для поддержания нормального функционирования социума, например, вход в автобус с задней площадки и т. д. Для данного социума нарушение этого типа запретов требует известного наказания, т. е., в общем случае, переводит в категорию «преступник». В большинстве обществ этот процесс называется воспитанием и может рассматриваться как обучение системам запретов, изучение языков социума. Отдельную личность можно рассматривать как полиглота, владеющего большим количеством языков, а, описав их, получим синхронное описание личности. В этом смысле можно принять слова Л. Витгенштейна: «Границы моего языка означают границы моего мира».

В процессе социального развития (продвижения) личности

она не только овладевает определенными языками (язык поведения ученика, студента — язык преподавателя, профессора; пациента — врача; начальника — подчиненного; счастливого — несчастного и т. д.), но и сознательно меняет их, включаясь в соответствующее поведение. Неразличение и незнание этих языков приводит к тому, что человека называют «невоспитанным» (= не овладел языками социума), «некультурным» (= не овладел специальными языками). Запрещающим фактором здесь является критерий «не солидно» (по отношению «сверху вниз»), или, напротив, принцип *Quod licet Jovi, non licet bovi* (по отношению «снизу вверх»).

3.2.1. При описании социальной функции индивида продуктивным представляется использование введенных Эверетт Хьюз¹ признаков лицензии и мандата. Каждый человек в коллективе обладает лицензией на определенное поведение. Лицензия определяет для коллектива и для самого индивида его стиль поведения. Мандат есть формально закрепленная и зафиксированная лицензия (ср. «дипломированный специалист» в сфере современной американской культуры и человек «с высшим образованием» в некоторых слоях нашего общества как идеал, воплощение счастья). Мандат есть, по сути, признанное обществом право индивида на определенную деятельность. Лицензия и мандат дают их обладателям право на определенную деятельность (например, указывать нечто всему коллективу — милиционер, тренер, государственный деятель и т. д.). Лицензии необязательно могут носить «профессиональный» характер: они могут определять и непрофессиональное поведение человека. Примером такого рода факторов может служить «право» художников на разгул (богема), а также «право» на разгул у представителей опасных профессий. Обладание некоторой лицензией ведет к обособлению владельцев, к кастовости (например, военные, моряки, музыканты) и противопоставлению себя остальной части коллектива как «профанам». Обладание лицензией или мандатом навязывает личности определенный язык поведения со своей системой запретов.

3.2.2. Способы представления запретов. Не вдаваясь в детальное рассмотрение вопроса, укажем на несколько основных моментов. Все регулирующие поведение суждения могут, в принципе, быть представлены в достаточно разнообразных формах. Однако, при определении стратегии поведения, при реализации некоторых общих принципов в конкретных ситуациях, при управлении поведением происходит перевод их на унифицированный язык-эталон запретов. Этическое или какое-нибудь другое конкретное правило, определяющее поведение субъекта, не

¹ Э. Хьюз, Исследование занятий. В кн.: «Социология сегодня». М., Прогресс, 1965.

имеет смысла, если относительно него мы не можем заключить, как оно соотносится с системой запретов. Все многообразие регуляторов нашего поведения (т. е. различные системы правил) мы рассматриваем по признаку: разрешено-запрещено. Степень универсальности запрета зависит от формы его представления: более универсальный запрет должен быть представлен менее актуализированным предложением (т. е. связь предложения и ситуации должна уменьшаться с повышением степени универсальности запрета). Этот принцип последовательно проводится в кодексах и сводках правил, регулирующих поведение, может быть сведено к системе запретов, лежащих в их основе, но представлены они могут быть как следующие варианты: надо = императив, можно = нейтральный вариант и нельзя = запрет. Именно в виде этих групп правил может быть описан реальный процесс организации поведения («речь»).

Запрет является средством глубинного руководства поведением: при анализе текста поведения мы не всегда сможем указать или выявить его. Однако, как мотив, общий принцип организации поведения он может быть указан по отношению к достаточно большому тексту. Он может быть выявлен как установка, общий принцип организации, но не всегда проявляется на уровне каждого отдельного акта поведения.

3.3. Развитие общества (филогенез) характеризуется постепенным уменьшением числа запретов. Запреты из конкретных перерастают в принципиальные запреты (снятие актуализированности). В процессе функционирования исчезает рационалистическое объяснение запрета, но сохраняется эмоциональный эффект. Возникает вторичное объяснение, или же запрет объясняется традицией, и его объяснение сводится к отнесению в ряд суеверий.

Определенный тип запрета может со временем настолько автоматизироваться, что надобность в рационалистическом объяснении отпадает. Иногда же его может попросту и не существовать. «Чем автоматичнее стал какой-либо ряд действий или известная форма мысли, тем значительнее сознательное усилие, требуемое для того, чтобы отказаться от привычного образа действий и мыслей, и тем значительнее бывает неудовольствие или, по крайней мере, изумление, вызываемое нововведением»². В связи с проблемой автоматизации запрета интересны мысли Ю. Н. Тынянова об автоматизации поэтического приема в процессе литературной эволюции. Между обоими явлениями можно было бы провести интересные параллели.

3.4. Система запретов, синхронно функционирующая в обществе, включает объекты различной природы. Они охватывают все сферы проявления личности и соответствуют двум типам по-

² Ф. Боас, Ум первобытного человека, М.—Л., ГИЗ, 1936, стр. 120.

ведения: табуируется языковое поведение (табу слов) или неязыковое поведение (запреты налагаются на эмоциональные, сенсомоторные и физиологические проявления личности). Среди последних можно выделить: неприличные движения, запрещенные приемы в спорте, ограничения движений правилами техники безопасности, ситуации, которые считаются недопустимыми или нежелательными. Однако, общим правилом табуирования является не столько само произведение этих и других движений как факт проявления личности, сколько то, что они становятся в известных ситуациях социумно значимыми, сознательно или несознательно выходящими из нормы данного социума или ситуации.

Специфическим объектом табуирования является информация. Табуируется как отсутствие информации (незнание законов не освобождает от ответственности за их невыполнение; незнание как признак некультурности и т. д.), так и стремление её получить («подглядывать», «списывать» в школе и т. д.). Запрет на получение информации вызван тем, что определенного рода сведения не предназначены для широкого круга (интимные, засекреченные), предназначены для самостоятельного получения. Повышение по социальной лестнице есть, среди прочего, получение лицензии на информацию: чем выше занимаемое положение, тем больше табуируемой информации попадает данной личности. Императивное маркирование или табуирование какого-нибудь явления оказывается существенным источником сведений о самом этом явлении. Так, мы узнаем о ценности явления в зависимости от его характера: секретный, ограниченного пользования, запрещенный (=недозволенный). Собственно, о многих сведениях мы узнаем (начинаем обращать внимание) именно в силу наложенного на них запрета, который нам известен. Здесь можно заметить две тенденции: определенное положение на социальной лестнице позволяет получать информацию, которую не могут получить непрофессионалы; с другой стороны, происходит дифференциация и внутри самих профессионалов.

3.5. Поведение личности с установкой на адресата является коммуникативным поведением. Коммуникативное поведение, регулирующее действия в сфере оказания услуг/приятия услуг и прибегающее для этого к специальным приемам, называется этикетом³. В связи с этим необходимо указать, что всякое коммуникативное поведение имеет тенденцию стать этикетным (особенно в случае ритуализации определенного типа поведения), т. е. в поведение, требующее реакции адресата, включаются отношения этикетности. Этикет — правила ритуализованного по-

³ См. ряд ценных работ Т. Цивьян: К описанию этикета как семиотической системы, в: Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. М., 1962; К некоторым вопросам построения языка этикета, наст. издание, вып. II и др.

ведения, манифестация общей системы запретов, определяемых моделью мира. Поэтому общая система запретов, регулирующих поведение, и этикетное поведение соотносятся как язык и речь, система и текст, код и сообщение (ср. противопоставления бытового поведения «не в службу, а в дружбу»; «служить бы рад, прислуживаться — тошно»; различие воли = исконого, положительного и свободы = этикета, социально обусловленного Федей Протасовым в «Живом труп»). Система запретов регулирует всё нормативное поведение человека, система этикета — узкую сферу: оказание/прием услуг. Этикет как специально разработанный язык поведения обладает еще одной существенной особенностью: связь знака (ситуации) и денотата (правил) — прочна и однозначна, в отличие от языка всего поведения. Явление табуирования есть нарушение (сознательное) связи между означаемым и означающим. При некоторых психических состояниях возможно полное табуирование всего звукового языка, при этом означаемая сторона знаков может существовать независимо от означающего, как это имеет место при истерическом молчании. Можно провести параллель в соотношении искусственных языков (в частности, этикет) и естественных (поведение в целом). Если этикет — достижение цивилизации, то система запретов — способ существования культуры. В дальнейшем этикетное поведение изучается нами в общей системе запретов, а потому не всегда оговаривается специально.

4.0. Процесс табуирования. Как уже было отмечено, система запретов может быть рассмотрена как состоящая из двух частей: из общечеловеческих (релевантных) табу и из табу конкретных социумов. Естественно, что в процессе коммуникации эта система оказывает сильное влияние на поведение членов социума. Однако, необходимо отметить и те специальные (дополнительные) условия, которые способствуют функционированию института табу в различных ситуациях. Большинство условий перечислено в вышеприведенной таблице. Среди (и помимо) них надо выделить следующие.

- 1) Присутствие «нежелательного» лица,
 - а) ситуация «сплетник»: переведет интимную ситуацию в публичную;
 - б) ситуация «ябеда»: использует полученную информацию против говорящих;
 - в) присутствие человека, о котором говорят (особенно больного при разговоре о его здоровье);
- 2) Разнородный характер социума (см. его определяющие признаки в таблице) табуирует различного рода темы по всем признакам разнородности.
- 3) Включение в определенный контекст накладывает ограничение особого рода: не только (и не столько) на темы, сколько на их эмоциональную окраску. Например, включенность в ситуа-

цию «реклама» не позволяет оценивать явление или предмет объективно: газетные анонсы кино даже на плохие фильмы нейтральны, хотя, когда фильм идет, та же газета вполне может его обругать. Другой случай — включение в контекст определенного социума. Иллюстрацией здесь может быть следующая ситуация: «Наедине я назвал бы его лжецом. В газетной заметке употребил бы выражение — легкомысленное отношение к истине. В парламенте — выразил бы сожаление, что джентельмен плохо информирован. Можно было бы добавить, что за такую информацию люди получают по физиономии». (Голсуорси, Сага о Форсайтах).

Интересным примером табуирования положительной оценки факта в данном социуме является оценка мяса в обществе вегетарианцев (см. в связи с этим требования и классификацию вегетарианцев в Уставе Союза вегетарианцев-коммунистов «Новый человек», который существовал в 20-х гг.).⁴

4) Непонятность языка для части социума налагает ограничения на употребление специальных выражений: жаргона в непрофессиональных аудиториях и т. д. Сюда же относится, пожалуй, запрет на смешение стилей речи (например, употребление поэтизмов в бытовой речи; требование чистоты стиля в различных теориях искусства и т. п.).

5) Ряд действий и явлений табуируется вследствие отнесения их к классу суеверий (например, запрет на действие: «не дарить автореферата до защиты диссертации», «не переходить дорогу, если ее перебежала черная кошка» и т. д.).

4.1. В процессе коммуникативного поведения серьезным аспектом поведения индивида является установка на канал связи. Это проявляется уже в отношении референта (отправителя сообщения), т. к. навязываемый им язык поведения в данной ситуации в большинстве случаев принимается и другими членами группы. Зная реакцию коллектива и предложение лидера, можно предсказывать и поведение всей группы. Это относится как к постоянным организациям, структура и внутренняя иерархия которых являются достаточно устоявшимися, так и к «неформальным организациям», возникающим однократно и не обладающим жесткой структурой. Язык поведения в них предлагается лидером, молчаливо и спонтанно выбираемым по разным признакам: более высокое положение, «гость», хозяин и т. д. Норма поведения в таких ситуациях вырабатывается во время общения на основе изучения суждений друг друга. Система запретов функционирует при этом в двух направлениях: снятие некоторых в процессе сближения (переход на ты, разрешение снять пиджак, постепенное расширение диапазона тем и т. д.) и увеличение их в случае «недооценки» предшествую-

⁴ См.: ЦГАЛИ, ф. 53, оп. I, ед. хр. 320, л. 2—2 об.

щего поведения, раскаяние и повышение степени «официальности». Это зависит от нашей оценки поведения лидера, который является «законодателем» в данной ситуации и установка на поведение которого помогает нам определить и свое поведение.

4.2. Большинство из вышеуказанных факторов находится в зависимости от условий осведомленности участников (например, в присутствии нежелательного лица). Здесь возможно четыре случая: 1) фактор является общеизвестным; 2) становится известным во время ситуации; 3) остается неизвестным (в этом случае возможны различного рода несознательные нарушения запретов); 4) нарушение запрета используется как сознательный стилистический прием.

5.0. Процесс табуирования становится возможным лишь тогда, когда появляется возможность выбора одного из исходов какого-либо действия или употребления в языке. Другими словами, табуируются лишь те явления, которые входят в норму и которые могут быть потенциально нарушены. Не приходится запрещать того, чего никто не хочет (или не может) сделать. Собственно, уклонение от нормы и табуируется. В связи с этим З. Фрейд, посвятивший психологическому изучению запретов монографию «Тотем и табу» и давший его объяснение, указывал, в частности, что запрещенное категорически составляет особо сильный предмет вождления.

Поведение человека, которое (1) не выпадает из общепринятой системы поведения в данном коллективе и (2) не вызывает эмоциональной реакции (отрицательной/положительной) у других членов коллектива, является нормой поведения в данном социуме. Т. о., по сути это понятие нормы близко аналогичному понятию Косериу (норма — совокупность традиционных реализаций).

5.1. Норма поведения имеет многоступенчатый характер (иерархична), и в связи с этим встает вопрос о самооценке индивидом своей доминанты: он должен определить, на основании какого аспекта или факта своей личности (или шире — биографии) он регулирует свое поведение в данной ситуации, например, он действует как москвич, интеллигент, холостяк, врач, филателист и т. д. Степень облигаторности нормы и, соответственно, системы запретов в его поведении будет зависеть от того, что он считает в данной ситуации определяющим. С точки зрения широты диапазона язык социальных запретов зависит от самоопределения личности по шкале от «всяк сверчок знай свой шесток» до «каждый солдат носит в ранце маршальский жезл». Таким образом, часто субъективный выбор правил поведения определяет и субъективный характер нормы.

Норма создает возможность ее нарушения (т. к. не будь поведение нормированным, нечего было бы, собственно, и нарушать). В понятие нормы органически входит и сама возмож-

ность отступления от нее. Отступление от нормы, однако, связано с принципом: «можно, но не следует».

С понятием нормы связаны и два других понятия, регулирующих поведение человека: скромность как удержание себя (ср. «скромность украшает человека») в «рамках приличия» и стыд как чувство, связанное с отступлением от нормы. В связи с этим уместно обсудить вопрос об индивидуализированном поведении (которое можно рассматривать как создание наднормы, стиля языка) — поведении, о котором говорят: «Такой уж он», «Это в его манере, духе» и т. д. Такого рода поведение фактически лишь усложняет норму данного социума, не подрывая ее в основных моментах.

Проблема «норма — нарушение нормы» и создание индивидуального стиля по-разному поворачивается в различных сферах человеческой деятельности (ср. например, вопрос о традициях и новаторстве, понятие смелость как яркое нарушение нормы, выполнение невыполнимого и т. д.). Понятие нормы и возможного отступления от нее заставляет каждого члена коллектива моделировать и возможные реакции других членов коллектива.

Норма поведения поддерживается системой запретов, налагаемых как на весь коллектив, так и на отдельных его членов. Традициями, соображениями «здравого смысла» и специальными договорами, соглашениями, кодексами, правилами и т. д. Большинство из них построено по негативному принципу, т. е. дает перечень запретов. Объясняется это тем, что норму поведения в целом трудно и не экономно описать позитивно, т. е. в виде предписаний; для этого потребовался бы чрезвычайно громоздкий список правил. Обучение им было бы тоже значительно затруднено из-за ограниченного объема человеческой памяти. Эта проблема по-разному решается в разнообразных сводках правил. Одни из них составляются позитивно — но лишь в том случае, если список правил является принципиально открытым (например, категорический императив Канта). Другой тип сводов правил: уголовный кодекс, правила техники безопасности, правила пользования библиотекой, спортивные правила — стремятся дать максимально полный список эксплицитно выраженных запретов, чтобы избежать многозначности толкования и элиминировать возможность осмыслить нечетко ограниченный запрет как отсутствие запрета. Список запретов в кодексах такого типа стремится к максимальной полноте и эксплицитности, он принципиально должен быть закрытым. При нарушении правил систем первого типа обычно нарушаются общие принципы, а не конкретные правила. Эти правила относятся к открытым текстам. При нарушении правил систем второго типа — нарушаются конкретные параграфы. Таким образом, второй тип правил применим к закрытым текстам. Общая

тенденция такова, что до нарушения мы имеем открытый текст, который стремится стать закрытым. Следует учесть и возможность сводов правил комплексного типа (например, конституции).

5.2. В связи с проблемой табу встает вопрос о системе: явление \leftrightarrow запрет \leftrightarrow нарушение запрета. Здесь мы рассмотрим оппозицию: запрет \leftrightarrow нарушение.

Эту проблему мы будем называть в дальнейшем явлением реализации табу, т. к. все здесь может быть сведено к оппозиции: запрет — нарушение запрета.

Проблема реализации табу связана тесным образом с самим явлением запрета, т. к., несмотря на наличие запрета, возникает необходимость говорить о табуированном слове или производить табуированное движение.

Система табу (как и табу слов) может реализовываться несколькими способами. Все они выступают в функции эвфемизма: а) умолчание, пропуск, эллипс; б) синоним, метафора, перефраз, аллегория; в) эвфемизм; г) антифразис; д) паралингвистическая замена. Выбор конкретного способа реализации определяется характером ситуации и социумом.

Соотношение запрета на означаемое, означающее и необходимость реализации эвфемизмом показаны в таблице:

Степень запрета	Объект запрета		Возможна ли замена эвфемизмом
	Означаемое	Означающее	
Полный запрет	Запрет	Запрет	нет
	нейтрально	Запрет	да
Частичный запрет	Запрет	Запрет	нет надобности
	нейтрально	Выбор синонимов	да

Другая сторона этой проблемы — реакция социума на данный вид реализации табу. Восприятие реализации табу зависит от того:

1) была ли она сознательной или несознательной; была ли она проведена (в случае сознательной реализации) серо, рутинно или с ухарством, блеском;

2) было ли реализовано (нарушено) релевантное или ситуативное табу (например, произошло убийство или нетактичность);

3) какова была реакция «автора»: нарушил запрет несознательно и не заметил; смутился; перевел в шутку.

В зависимости от норм данного социума возможны три типа реакции: не заметить, осудить и превратить в шутку. От установки «автора» зависит маркирование, отмеченность этой ситуации в социумах, где норма — не замечать нарушений запретов. Давление группы на субъекта, так же как и влияние лидера, во многом проявляются в выборе, а особенно в смене языка поведения.

5.2.3. В связи с проблемой реализации запрета можно поставить вопрос о стилистике нарушения и его восприятия. Тем более, что в искусстве, да и в бытовом поведении наблюдается использование эвфемизмов и родственных им явлений как специального приема для выделения табуированного слова, предмета, жеста, который есть «не столько способ говорить пристойно, сколько способ говорить непристойности, не столько скрывая их, сколько обостряя»⁵. Установка эвфемизма — перевод в другую систему, изменение эмоциональной окраски.

6.0. Система табу. Для удобства описания системы запретов, функционирующей в современном обществе, выделим следующие классифицирующие характеристики объекта. Сфера действия: а) общечеловеческие запреты; б) коллективные, социумные; в) индивидуальные (нами не рассматриваются).

Характер запрета: а) константный, т. е. запрет действует в любых условиях; б) ситуативный, т. е. запрет налагается лишь в определенных ситуациях.

Степень запрета: а) полное запрещение; б) частичное запрещение.

Тогда классификацию табу по сфере и характеру действия можно представить в виде таблицы:

Сфера запрета	Характер запрета	Степени		Константный	Ситуат.
		Полный	Частичн.		
Общечел.					
Коллект.					
Индивид.					

6.1. Система запретов, наложенных на членов коллектива, охватывает разнообразные стороны поведения. В компактном виде объекты табуирования можно сгруппировать следующим образом:

- I. Табуируются явления во взаимоотношениях людей:
 - а) межличностные б) личность — коллектив.

⁵ В. Шкловский, Художественная проза, Размышления и разборы, М., СП, 1961, стр. 23.

- II. Табуируются явления в производственной сфере деятельности (быть умнее своего начальника, подглядывать, списывать, подсказывать, неучтиво изменять направление судна в течение тридцати минут после смены вахты).
- III. Табуируются нормы поведения по отношению к природе (дразнить животных, охота в «несезонный период», «ходить по траве запрещается», но: кормить зверей в зоопарке).
- IV. Табуируются нормы бытового поведения — одежда (ходить неопрятно, быть в ногу с модой); гигиена (не курить, пачкать, загрязнять помещение); пища (мясо для вегетарианцев или представителей определенных религий); обычаи (выбрасывать, а не сжигать новогоднюю елку, дарить автореферат до защиты диссертации, бросать хлеб на землю).
- V. Табуируется поведение, манифестирующее определенные типы мировоззрения (религиозное или атеистическое).
- VI. Табуируется употребление слов, обозначающих те или иные имена, части тела или одежды, жизненные функции организма, физическое и моральное положение лица и т. д.
- VII. Табуируется место и время действий (профессиональные клубы, спецфонды; «продажа водки — после 10 утра», «опоздавшие не допускаются»).
- VIII. Табуируются явления паралингвистики.
- IX. Ограничения накладываются на возраст, пол, определенный статус и т. д.

Описание системы языка фактов не входит в задачу нашего предварительного сообщения. Этому вопросу мы собираемся посвятить самостоятельную работу. Здесь же хотелось бы отметить лишь общие семиотические особенности механизма табу (как системы) и табуирования (как процесса). Системы запретов могут быть описаны при помощи различных метаязыков. Обсуждение и сравнение полноты и экспланаторности описания не входит в задачу настоящего сообщения. Нам надо лишь указать на множественный подход к системе социального табуирования.

7.0. Запрещение того или иного явления языка опыта носит амбивалентный характер: сам факт запрета или нарушения запрета еще ничего не значит, важно его функциональное значение, место в системе. Именно идентифицируя события языка опыта, коллектив реагирует на введение запрета, его существование и нарушение, именно здесь проявляется амбивалентность запрета — в зависимости от ситуации и от социума он оценивается по отношению к норме. Реакция коллектива опре-

делена общей моделью мира данного коллектива. Практически все этическое поведение коллектива и личности сводится к опознаванию и идентификации факта языка запретов или языка нарушения запретов. Способность личности опознавать и идентифицировать объекты языка запретов — критерий воспитанности и культурности (в определенном выше смысле).

На основании правил ограничения происходит конструирование модели мира. Попав в незнакомое общество, первая задача — узнать, что здесь запрещено. Позитивная стратегия поведения реконструируется личностью после анализа системы ограничения, т. е. после обучения языку запретов данного социума. Знание системы запретов — более мощное средство стратегии поведения.

К ПРОБЛЕМЕ ТЕТРАЛЕММЫ

И. КУЛЛЬ, Л. МЯЛЛЬ

1. В настоящей работе мы попытаемся рассмотреть некоторые проблемы, связанные с логической конструкцией тетралеммы, впервые встречающейся в буддийских текстах, записанных, по-видимому, во II—I вв. до н. э., но в устной традиции восходящих к VI в. до н. э.

2. Прежде всего рассмотрим в некотором смысле аналогичную логическую конструкцию (или формулу) — так называемого закона исключенного третьего (принципа *tertium non datur*), которая была впервые сформулирована Аристотелем в IV в. до н. э.: «... Не может быть ничего посредине между противоречащими (друг другу) суждениями, но об одном (субъекте) всякий отдельный предикат может либо утверждать, либо отрицать» (Аристотель, *Метафизика*, стр. 75). Аналогичные высказывания имеются у него и в некоторых других местах. При помощи символики математической логики можно представить этот закон в виде тождественно истинной формулы исчисления высказываний:

$$A \vee \bar{A} \quad (1)$$

или исчисления предикатов:

$$P(a) \vee \bar{P}(a) \quad (2)$$

где \vee — знак дизъюнкции (или); $\bar{}$ — знак отрицания.

Этот принцип не вызывал никаких возражений до начала XX века, когда его подверг критике основоположник интуиционистской логики Л. Брауер. В интуиционистской (или конструктивной) логике формулы (1) и (2) не считаются тождественно истинными, что объясняется своеобразным (отличным от классической логики) истолкованием этих формул. Исходя из интуиционистского истолкования, такие формулы можно считать тождественно истинными тогда и только тогда, когда существует алгоритм, указывающий для любого высказывания A (или $P(a)$), истинно оно или нет. Но такой алгоритм невозможен, что можно показать уже на конкретных частных примерах.

Рассмотрим, например, ассоциативное исчисление¹ с алфавитом

$\{a, b, c, d, e\}$

и системой допустимых подстановок:

$ac \leftrightarrow ca$
 $ad \leftrightarrow da$
 $bc \leftrightarrow cb$
 $bd \leftrightarrow db$
 $eca \leftrightarrow ce$
 $edb \leftrightarrow de$
 $cca \leftrightarrow ccae$

Эти подстановки двухсторонние. Например, в слове $dcacae$ можно применить первую подстановку, при помощи которой получаем слово $daccac$. Такие слова, которые можно получить одно из другого при помощи применения указанных подстановок, называются эквивалентными. Используя для обозначения эквивалентности знак \equiv , можно написать, например так $dcacae \equiv daccac$ $\equiv daccac$ $\equiv daccac$ $\equiv daccac$ $\equiv daccac$ $\equiv daccac$ $\equiv daccac$.

Теперь возникает следующая проблема эквивалентности слов: для любых двух слов в данном исчислении указать, эквивалентны они (A) или нет (\bar{A}). Общее решение этой проблемы требует конструирования такого алгоритма, который был бы применим для любых пар слов этого исчисления и для эквивалентных слов дал бы результат A , а для неэквивалентных \bar{A} . В работе Г. С. Цейтина доказано, что такой алгоритм невозможен. Отметим, что для многих ассоциативных исчислений такой алгоритм распознавания эквивалентности слов существует.

3. Тетралема, применяемая в индийской логике, является в некотором смысле обобщением формул (1) и (2). В словесной форме ее можно сформулировать: или имеет место тезис, или антитезис, или синтез, или антисинтез; при помощи символики математической логики:

$$A \vee \bar{A} \vee B \vee \bar{B} \quad (3)$$

или

$$P(a) \vee \bar{P}(a) \vee Q(a) \vee \bar{Q}(a) \quad (4)$$

где A — тезис, \bar{A} — антитезис, B — синтез, \bar{B} — антисинтез; аналогично в случае формулы (4).

Очевидно, что область истинности формул (3) и (4) шире области истинности (1) и (2). Таким образом, принимая фор-

¹ Приведенное здесь ассоциативное исчисление построено Г. С. Цейтиным в статье «Ассоциативное исчисление с неразрешимой проблемой эквивалентности», Труды Матем. ин-та им. В. А. Стеклова, т. 52, 1958, стр. 172—189.

мулы (1) и (2) как тождественно истинные (как это делается в классической логике), мы должны принимать (3) и (4) как тождественно-истинные. Обратное утверждение, конечно, не имеет места. Существенно отметить, что в брахманистской логике тетралеммы принимались как тождественно истинные формулы.

Таким образом, сформулировав вопрос в виде тетралеммы по брахманистской логике, мы можем утверждать, что компонентами A , \bar{A} , B , и \bar{B} (или соответственно $P(a)$, $\bar{P}(a)$, $Q(a)$, $\bar{Q}(a)$) исчерпываются все возможности и ответ дает нам информацию о том, какой именно компонент из этой четверки имеет в действительности место.

В буддийской логике тетралемма уже не считается тождественно истинной формулой, однако, она является выполнимой формулой.

Из этих различных оценок относительно тождественно-истинности тетралеммы в названных логических системах возникли своеобразные ситуации, связанные с молчанием Будды на вопросы странствующих монахов-брахманов относительно некоторых метафизических вопросов². Поздние комментаторы (*Vasubandhu*) выделили 14 таких вопросов, ответы на которые считали невозможными (*avācya*)³. Не исключено, что таких вопросов было гораздо больше.

В данной статье мы рассматриваем вопросы относительно вечности мира, излагаемые в форме тетралеммы (спрашивающий, очевидно, ожидал положительного ответа в одном случае из четырех): 1. Вечен ли мир? или 2. Невечен мир? или 3. Вечен и невечен мир? или 4. Не вечен и не невечен мир?⁴

Молчание Будды можно объяснить следующим образом. Утвердительный ответ в данном случае не был возможным. Отрицательные ответы могли бы привести к недоразумению и даже к противоречиям.

Например, если Будда дал бы на первый вопрос « $P(a)$?» отрицательный ответ в форме « $\bar{P}(a)$ », то тем самым он утвердил бы второй вопрос. Если он дал бы на второй вопрос « $\bar{P}(a)$?» отрицательный ответ в форме « $\bar{\bar{P}}(a)$ », то это возможно было бы

² Описания таких ситуаций встречаются во многих буддийских сутрах. См. напр.: *Sāla-Māluṅkyasutta* (MN I, 426—432) и *Aggi-Vacchagottasutta* (MN I, 483—489).

³ См.: О. Розенберг, Проблемы буддийской философии, П., 1918, стр. 60.

⁴ Легко видно, что заданный вопрос имеет форму тетралеммы, где выказывание «Мир вечен» можно обозначать через $P(a)$, «Мир невечен» через $\bar{P}(a)$, «Мир вечен и невечен» через $Q(a)$ и «Мир не вечен и не невечен» через $\bar{Q}(a)$. Отметим, что предикат «вечен и невечен» нельзя рассматривать как конъюнкцию двух предикатов P и \bar{P} ; он является качественно новым предикатом на ином уровне.

понимать как « $P(a)$ » (как это имеет место в классической логике). Аналогично обстояло дело и в случае вопросов « $Q(a)?$ » и « $\bar{Q}(a)?$ ».

Возможно, кроме того, применять операцию отрицания с несколько иным оттенком. Для различения употребляем для этой операции отрицательный знак \neg . Высказывание $\neg P(a)$ читается как «Неверно, что мир вечен», в то время, как $\bar{P}(a)$ читается «Мир не вечен». Очевидно, что высказывания $\neg P(a)$ и $\bar{P}(a)$ неотожествляемы.

При пользовании такой операцией отрицания, ответ $P(a)$ логически не влек бы $\bar{P}(a)$, хотя смешение этих двух формул было бы вполне возможным. Но такой ответ был бы нежелателен еще и по другим причинам. Именно, получив ответ $\neg P(a)$, спрашивающий мог бы удовлетвориться этим и отказаться от дальнейших вопросов. Но в данном случае имеет место отрицание (в смысле \neg) формулы (4), т. е.

$$\neg [P(a) \vee \bar{P}(a) \vee Q(a) \vee \bar{Q}(a)], \quad (5)$$

что в довольно общих предпосылках преобразуемо в форме

$$\neg P(a) \ \& \ \neg \bar{P}(a) \ \& \ \neg Q(a) \ \& \ \neg \bar{Q}(a) \quad (6)$$

Ответ $\neg P(a)$, которым спрашивающий мог бы удовлетвориться, дал бы ему только частичный ответ и сделал бы невозможным получение полного ответа — формулы (6).

Аналогично обстоит дело при отрицании (в смысле \neg) и в других членах тетралеммы.

Отметим, наконец, что в буддийских текстах часто встречается отрицание тетралеммы для конкретных a , P и Q . Но это утверждение формулируется уже не в виде формулы (5), а в виде (6).

К СЕМИОТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КОРОВАЯ И КОРОВАЙНЫХ ОБРЯДОВ У БЕЛОРУССОВ

ВЯЧ. ВС. ИВАНОВ, В. Н. ТОПОРОВ

В процессе работы над книгой, посвященной восстановлению древних славянских мифологических систем¹, авторы несколько неожиданно для себя обнаружили в фольклорных материалах и описаниях обычаев белоруссов, сделанных в XIX и в начале XX в., архаичные представления, сопоставимые с наиболее древними свидетельствами об остатках язычества в самых старых памятниках других славянских традиций. Ниже предлагается опыт описания и семиотической интерпретации одного из таких архаизмов, наиболее полно засвидетельствованных именно у белоруссов.

Речь идет об одном из культурных символов. Под культурными символами имеются в виду такие, где совершена операция перехода от естественного, первичного продукта к искусственному или вторичному изделию культуры. Для большинства белорусских ритуалов особенно характерны культурные символы, выпекаемые из текста². В наиболее общем виде здесь можно видеть противопоставление культура — природа (освоенный — неосвоенный) в его специфической форме вареный — сырой (ср. соответственно также очень существенное именно для белорусской традиции противопоставление огонь — вода; типологические параллели для связей этих противопоставлений даны в монографии Леви-Стросса о вареном и сыром³). Этим, в частности, объясняется роль вареного или «свеченого» в Белоруссии: «В Западной России с давних пор существует обычай готовить так называемое «свеченое». В каждом доме, и богатые и бед-

¹ Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров, Славянские языковые моделирующие семиотические системы (Древний период), М., 1965.

² Относительно ритуальной роли хлеба у славян см.: Н. Ф. Сумцов, Хлеб в обрядах и песнях, Харьков, 1881; его же, Обрядовое употребление хлеба, Харьков, 1885; его же, О свадебных обрядах, преимущественно русских, Харьков, 1881 и др.; F. S. Krauss, *Sitte und Brauch der Südslaven*, Wien, 1885 и др.

³ См.: C. Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, Paris, 1964.

ные, все свято стараются соблюсти этот обычай, и чем больше будет печенья, варенья, пирожного, тем лучше»⁴.

Особый интерес представляют такие культурные символы-изделия из теста, где противопоставление культура — природа выражается двояко: во-первых, в наиболее общей форме вареный — сырой (как в любом изделии из теста), во-вторых, в специфической форме искусственного образа некоторого естественного (растительного или зооморфного) символа, ср., например, изделия из теста, изображающие птиц (жаворонки).

Представляется вероятным, что таким двояким культурным символом является белорусский коровай, играющий особую роль в свадебных ритуалах⁵. «Он имеет вид большого хлеба, который украшают изображениями солнца, луны, шишек, животных или частей их (вымя, рога), птичек; по краям коровай обводится каймой в виде обруча. В некоторых местах Белоруссии на коровае бывают даже циничные с нашей точки зрения украшения»⁶.

Весь набор указанных предметов, изображаемых на коровае, в точности совпадает с набором ритуальных символов, изображаемых у мирового дерева, в частности на шаманском бубне у многих северных народов, а также на древних изображениях в Передней Азии и Индии⁷. Те же символы (в сочетании со словом *рай*, которое по мнению некоторых ученых было старым названием мирового дерева) упоминаются в белорусских коровайных песнях:

⁴ Ю. Крачковский, Быт западно-русского селянина. — «Чтения в императорском обществе истории и древностей российских», М., 1873, кн. 4, октябрь—декабрь, стр. 106.

⁵ Использование хлеба в разных его видах вообще характерно для белорусских свадебных ритуалов (ср. обсыпание молодых зерном, бросание им хлеба, коровайные обряды и т. п.), ср. М. В. Довнар-Запольский, Ритуальное значение коровайного обряда у белорусов. «Исследования и статьи», т. 1, Киев, 1909, стр. 147.

⁶ См. Е. Ф. Карский, Белорусы, т. III, М., 1916, стр. 258; П. В. Шейн, Материалы для изучения быта и языка русского населения северо-западного края, т. 1, ч. II, СПб., 1890, стр. 360—361 и др.

⁷ Весьма показательно, что солнце и месяц не только изображаются на коровае, но и сам коровай нередко (и по своей форме и в словесных комментариях) отождествляется с ними, ср.:

*Да й зышоу мисячк выско
Занэслы коровай далеко;*

(см. М. В. Довнар-Запольский, Свадебные песни Пинчуков. — «Исследования и статьи», т. 1, стр. 380 и др., ср. особенно раздел «Месяц и Солнышко»; его же, Солнышко и Месяц в белорусской свадебной поэзии, там же, стр. 346—352), постоянные уподобления жениха месяцу, его свиты звездам, а невесты — солнышку (*сонейко колесом на гору идэ, да девонька к венчанию едэ*) и понимание свадьбы жениха и невесты как прообраза свадьбы небесных светил (хорошо известный фольклорно-мифологический мотив, ср. «Ригведа» X, 85), соответствующую игру слов (*Свециць месяц на дворэ, Месяць каравай на столе*. М. В. Довнар-Запольский, Песни Пинчуков, стр. 148, № 2) и т. д.

Сам Бог коровай месить,
Пречистая светить . . .
Месяц ў печь сажая,
Зоренька закладая,
Слонейко запекая⁸.
Ай на наших караваи
Ўси птушички, што у раи⁹ ,

ср. украинск.:

Сьвити місяцю з раю
Нашому короваю,
Жеб був коровай красны,
Як сонышко ясны.

вариант:

Світи, місяцю, з раю
Нашому короваю,
Абы був коровай красний,
А як сонийко ясный . . .
. . . Ой раю, ти мій раю,
Пшенишний короваю¹⁰.

Согласно гипотезе Потевни, *рай* в этих украинских коровайных песнях отвечает сходному употреблению *рая* в белорусских колядках, где он чередуется с *Богом* и *Спорышом*¹¹. Понимание *рая* как мирового дерева в коровайных песнях и отождествление коровай с мировым деревом может быть подтверждено также параллелизмом *явора* (который в славянской, в частности, украинской, поэзии является воплощением мирового дерева)¹² и коровай в белорусской песне:

На дваре явор сякуць,
А в хаточку тряски лятуць,
Коля явору трясечки,
Коля караваю младчички,
Перша кветка
Нашая Ганначка¹³.

В последнем тексте деление *явора* прямо сопоставляется с делением коровай, причем одна из частей коровай символизирует невесту. Такое деление коровай составляет один из важных этапов всего свадебного ритуала; при этом «иногда пекут два коровай, причем они служат символом жениха и невесты»¹⁴.

⁸ П. В. Шейн, Ук. соч., стр. 378, № 5.

⁹ А. С. Дембовский, Опыт описания Могилевской губернии, кн. 1, Могилев на Днепре, 1882, стр. 553, № 63.

¹⁰ Е. Ф. Карский, Ук. соч., стр. 260 и 205.

¹¹ Е. Ф. Карский, Ук. соч., стр. 203—205.

¹² См. В. В. Иванов и В. Н. Топоров, Ук. соч., стр. 80.

¹³ Ю. Крачковский, Ук. соч., стр. 42.

¹⁴ Е. Ф. Карский, Ук. соч., стр. 259.

С таким раздвоением короваю можно сравнить раздвоение мирового дерева в белорусской песне:

*Рабина-дзерива нещасливая:
З-под камля рабину вадой мыць,
Пасирод рабины черви точуць,
А з макушки рабины пtiцы клююць.
... Ягора-дзерива щасливая:
З-под камля ягора сытой мыць
Пасирод ягора пчолки бруюць,
А з макушки салавы поюць*¹⁵.

Связь мирового дерева со счастьем (долей) в последнем тексте и выделение середины в мировом дереве в этом и других славянских текстах можно сравнить с таким же выделением середины в коровае, где помещается доля:

*А де ж тая каравайничка,
Што харошыя караваи пичеть:
Вокала сыр да масла,
А у сиредины доля да щастья*¹⁶.

Иногда отец невесты просит доли у самого короваю:

*Ой я прошу, ой я прошу
Свойму дзицяти доли*¹⁷,

хотя более обычно такое обращение к богу:

*Дай, Божа, маладым дуобрую долю*¹⁸.

В украинской коляде наверху мирового райского дерева на одной вершине находится сокол, на другой — «кунонька»¹⁹, что соответствует символике жениха и невесты в белорусских свадебных песнях, с одной стороны, и делению короваю на две доли, символизирующие жениха и невесту, с другой.

¹⁵ П. В. Шейн, Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п., т. 1, вып. 1, Спб., 1898, №№ 480—481 и 772.

¹⁶ Е. Р. Романов, Белорусский сборник, вып. VIII, Вильна, 1912, стр. 391. Ср.: М. В. Довнар-Запольский, Песни Пинчуков, «Белорусское Полесье. Сборник этнографических матерьялов» — Вып. 1, Киев, 1895, стр. 34 (№ 265).

¹⁷ П. В. Шейн, Материалы ... II, стр. 378 (обращение к короваю).

¹⁸ С. Малевич, Белорусские народные песни, СПб., 1907, стр. 85, 87. Характерно, что в коровайных песнях больше, чем в какой-нибудь другой части свадебного ритуала обращаются к богу с просьбами спуститься с неба и помочь в приготовлении короваю (симметричны этому просьбы короваю вырасти), с вопросами типа:

*Короваю мой румян!
Ци боги цябе малювали.*

Шейн. Материалы II, стр. 341, и др.

¹⁹ В. В. Иванов и В. Н. Топоров, Ук. соч., стр. 80.

Наконец, параллели между короваем и мировым деревом можно видеть в обращениях к короваю с просьбой расти, подняться, подобно дереву, ср.:

*Росты, коровай, як липынька,
А шишочки — як зерночки,
А гольечко — як дубьечко*²⁰.

Или:

*Росты, коровай, росты,
Як хмель на тычини,
А пшеница на нывы*²¹;

Или:

*Расьци, расьти, кырываи,
Вышы стылпа мидяныга,
Вышы нашы мыладай*...^{21a}

в церемонии втыкания (вставления) в коровай зеленых ветвей (например, в Гродненской губ.), сопровождаемой, в частности, словесно выраженным параллелизмом дерева, ветвей и коровай, ср.:

*Да зелен явор на двory,
А коровай гибнуть на столы;
А у явора веття зеленее.
А у коровай золотее*²².

Вся последовательность ритуалов коллективного выпечения коровай почти всей деревней с этой точки зрения может быть сопоставлена с коллективным воздвижением шаманского символа, восходящего к мировому дереву или им являющегося (причем иногда выступает не одно, а несколько, иногда три, дерева).

²⁰ М. В. Довнар-Запольский, Песни Пинчуков, стр. 34 (№ 261).

²¹ Там же, стр. 12 (№ 99). Ср. типологически любопытное отнесение лианы, играющей роль в ритуале, к небесным растениям в традиции бороро, см.: С. Lévi-Strauss, Указ, соч., стр. 66.

^{21a} Е. Р. Романов, Белорусский сборник, Вып. VIII, Вильна, 1912, стр. 358 (ср. 474).

²² М. В. Довнар-Запольский, Песни Пинчуков, стр. 5 (№ 39). Подробнее описывается эта процедура в украинской традиции (втыкание *вильца* или *гильца*, украшение букетами из калины, овса, барвинка, перевязывание ветвей шелком, лентами и т. д.), но отмечена она и в других славянских традициях (ср. *девья* красота у великоруссов при довольно частом названии коровай *дивень*, *диўны каравай*, где, возможно, обнаруживается старое этимологическое значение слова, связанное с небом, богом; ср. болгарскую замену коровай — булку с рожками под названием *боговица*, а также вообще архаичную фразеологию, связанную с короваем: *молить коровай* и в современных говорах и в старых текстах, ср. «Слово некоего христоролюбца»; ср. также *stromek rajski* у чехов или *jablonke* у куявов и т. д., ср.: Н. Ф. Сумцов, Религиозно-мифологическое значение малорусской свадьбы, Киев, 1885, стр. 14 и особенно: D. Zelenin, Russische (Ostslaische) Volkskunde. Berlin—Leipzig. 1927, стр. 311—312.

Соответственно коровайница и ее помощники и помощницы (к которым иногда в коровайных песнях причисляют и бога, призываемого спуститься на помощь коровайнице)²³ выступают в функции, аналогичной роли древних жриц или шаманов. Таким образом, коровайные ритуалы у белорусов, составляющие ядро свадебного ритуала, сохраняют в законсервированном виде целую последовательность особенно архаичных обрядов и комплексов символов, которые в других славянских традициях сохраняются лишь в вырожденной форме — в частности, в играх, особенно детских.

Рассмотренные выше символы, выступающие в коровайных обрядах, могут представить интерес и в связи с анализом этимологии слова *коровай*. Внутренняя форма этого слова, которая достаточно долго могла осознаваться, непосредственно символизируется такими изображениями на коровае, как вымя и рога. Предполагаемая связь названий *коровай* и *коровы* с точки зрения лингвистической подтверждается как данными других славянских языков (южно- и восточнославянских), так и литовскими данными, свидетельствующими о наличии группы *karv* — в первом (как и во втором). Вместе с тем такая связь могла бы быть сопоставлена с важностью коровы как символа плодородия, ср. известные обряды вызывания плодородия, связанные с коровой и с быком, соответствующие заговоры, использование быка и телушки как символа жениха и невесты в белорусских обрядах сватовства²⁴. На самом элементарном уровне противопоставления культура — природа характерны частые упоминания коровьего масла в коровайных вопросах ритуального типа:

*Что в гетом каравая есць?
Дзевяць пудов муки,
Асьми каров масла*²⁵...

²³ Характерно, что число коровайниц должно быть нечетным, а символика коровайных песен чаще всего сводится к трем и семи, что согласуется с соответствующими константами в шаманских ритуалах, ср.:

*Тры шаўкі муки ...
Тры куфі воды ...
Тры копи яя ...
Тры фунты руты ...*

(М. В. Довнар-Запольский, Песни Пинчуков, стр. 148, № 1) или обычные перечисления семи пудов муки, семи пудов соли, семи пудов масла, семи коп яиц (П. В. Шейн, Белорусские песни, стр. 292), из семи полей пшеницы, из семи рек водицы (Там же, стр. 371; Е. Р. Романов, VIII, стр. 477, 487 и др.) и т. д. (то, из чего делается коровай).

²⁴ П. В. Шейн, Материалы <...>, т. 1, вып. II, Спб., 1887, стр. 128. Ср. также примеры типа: *пёчка рогоце, бо каравая хоче*. Н. Ф. Сумцов («Обрядовое употребление хлеба») высказывал мысль, что коровай заменил основное некогда жертвенное животное-корову.

²⁵ Ю. Крачковский, Ук. соч., стр. 41.

или:

*И три фаски дравичих каров масла*²⁶...

Если принять эту этимологию коровая и предложенное выше сравнение коровая с мировым деревом, то образ коровы можно интерпретировать через соотнесение с рогатым животным (олень, лось, антилопа и т. д.), которое выступает на изображениях мирового дерева — в евразийских шаманских и других подобных традициях. На таких изображениях это рогатое животное обычно приурочено к средней части дерева. Коровайный образ коровы в древности мог исполнять ту же функцию, ср. цитированный выше коровайный текст:

*Вокала сыр да масла,
А у сиреди́ни до́ля да щастья́.*

Если эта реконструкция образа коровы (и соответственно культурного продукта — коровьего масла) в связи с серединой мирового дерева (и соответственно его культурного символического изображения — коровая) верна, то здесь можно восстановить архаичное звено, уже отсутствующее в славянских словесных текстах, описывающих мировое дерево. В этих последних (как в приведенных выше белорусских, так и в других) к середине дерева приурочены только пчелы (черви в отрицательном варианте несчастливого дерева); сохранение этого последнего архаизма связано с более конкретной хозяйственной (ср. бортничество в Белоруссии) интерпретацией этого символа.

Семиотическое истолкование коровая и коровайного ритуала, предложенное в этой статье, разумеется, не противоречит другим интерпретациям коровая как предмета, приносимого в жертву богам, как символа благополучия дома, как фаллического символа (ср. сажание невесты на коровай в клетки перед первой брачной ночью) и т. д. Однако все эти интерпретации можно рассматривать как частные и производные от предложенной здесь.

²⁶ Там же.

ЗАМЕТКИ О «КАМАСУТРЕ»

А. Я. СЫРКИН

В последние десятилетия изучение памятников древнеиндийской науки и философии приводит к обнаружению интересных параллелей с идеями и методами современной науки — параллелей, отнюдь не всегда случайных и подчас существенных для разработки актуальных проблем научной методологии. Материал для подобных аналогий находят в трудах буддийских логиков, в грамматике Панини, в эстетике Анандавардханы¹. Перечень этот нам хотелось бы дополнить еще одним автором — Ватсьяяной. Речь идет о «Камасутре» — одном из наиболее интересных памятников древнеиндийской дидактики, который несмотря на свою широкую известность, к сожалению, так и не был до сих пор сколько-нибудь детально рассмотрен с указанной точки зрения.

«Камасутра» (Kāmasūtra — «Наставление в каме», т. е. в чувственной жизни человека) была создана брахманом Ватсьяяной Малланогой (Vātsyāyana Mallānaga), о котором нам почти ничего не известно. Исходя из отдельных реминисценций текста и упоминаний о нем в других источниках, большинство исследователей склонно датировать «Камасутру» III—IV вв. н. э.²

¹ См., напр.: S. Varma, Analysis of meaning in the indian philosophy of language, — JRAS, 1925, p. 31; Th. Stcherbatsky, Buddhist logic. Vol. I, Leningrad, 1932, p. 461 sq.; W. Allen, Phonetics in ancient India. Oxford, 1953, p. 3 sq.: 94; J. Brough, Some indian theories of meaning — "Transactions of the philological society", London, 1953, p. 161 sq.; J. Firth, The technique of semantics — "Papers in Linguistics", 1, London, 1957, p. 26; В. В. Иванов, Языкознание и математика, «Бюллетень объединения по проблемам машинного перевода», 1957. № 5; В. Н. Топоров, О некоторых аналогиях к проблемам и методам современного языкознания в трудах древнеиндийских грамматиков — «Кр. сообщ. Ин-та народов Азии», LVII, 1961, стр. 123—133 (стр. 124, прим. 3 — литература вопроса); Ю. М. Алиханова, Некоторые вопросы учения о дхвани в древнеиндийской поэтике, «Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока», М., 1964, стр. 34 и др.

² При этом отдельные датировки варьируются в рамках I—V вв. н. э. См. подробнее: H. Chakradar, Social life in ancient India. A study in Vatsyayana's Kamasutra, Calcutta, 1954, p. 11 sq. В нашем распоряжении было издание текста: Kamasutra by Sri Vatsyayana Muni, ed. by D. Gosvami, Benares, 1912.

Это ранний и пожалуй наиболее содержательный из дошедших до нас трактатов подобного жанра. Здесь 7 разделов (*adhikāraṇa*) — «Общий» (*sādhāraṇa*), «О любовном соединении» (*samprayogikā*), «Об обращении с девушками» (*kanyāsamprayuktaka*), «О замужних женщинах» (*bharyā'dhikārikā*), «О чужих женах» (*pāradārikā*), «О гетерах» (*vaiśika*) и «Тайное наставление» (*aupaniśadikā*); и одновременно — 36 частей и 64 главы. Мы не будем детализировать содержание перечисленных разделов³ и в настоящей статье затронем лишь некоторые особенности «Камасутры», представляющие, на наш взгляд, интерес для истории науки. Такой подход кажется нам вполне правомерным, ибо в отличие, например, от наиболее известного европейскому читателю классического аналога — «Искусства любви» (*Ars Amatoria*) Овидия, являющего собой образец художественной дидактики⁴, «Камасутра» прежде всего — научно-дидактическое произведение, отразившее как в плане выражения, так и в плане содержания некоторые специфические особенности древнеиндийского научного описания⁵.

Эти особенности выступают здесь уже на синтаксическом и лексико-семантическом уровнях. Таковы конструкции предложений, типичные для жанра сутр и комментариев (*bhāṣya*)⁶. Лексика «Камасутры» характеризуется высокой степенью терминологической точности, последовательным употреблением однажды введенного и разъясненного понятия. Определенная закономерность отличает построение отдельных фрагментов текста, которое задано здесь последовательностью: а) вводные замечания; б) изложение основополагающих понятий и соотношений между ними; в) мнение других авторитетов и полемика; г) резюме в стихах⁷ — ср. главы 2, 8, 19, 48—49 и др. Впрочем, порядок этот допускает существенные вариации — например, в) неоднократно включается в а) (гл. 3, 9, 44, 53) и еще чаще в б) (гл. 5, 13, 25, 26 и др.) и т. д.

Одна из наиболее характерных для древнеиндийского описания черт «Камасутры» — классифицирующий подход. Ватсьяна

³ Ср., например, подробное изложение с многочисленными параллелями из других древнеиндийских трактатов: R. Schmidt, Beiträge zur indischen Erotik. Das Liebesleben des Sanskritvölkes nach den Quellen dargestellt, Leipzig, 1902.

⁴ Весьма поучительным представляется в этой связи сравнительный анализ способов подачи материала в этих текстах.

⁵ Ср. В. Heimann, Studien zur Eigenart indischen Denkens. Tübingen, 1930; В. Seal, The positive sciences of the ancient Hindus, Delhi, 1948; J. Filliozat, Les sciences dans l'Inde ancienne, Paris, 1955.

⁶ См. напр.: L. Renou, Sur le genre du sūtra dans la littérature sanskrite, «Journal Asiatique», t. 251, 1963, p. 172.

⁷ Такие стихи размером śloka заключают каждую часть «Камасутры», придавая соответствующим местам синкретичный «научно-художественный» характер, свойственный ряду памятников санскрита.

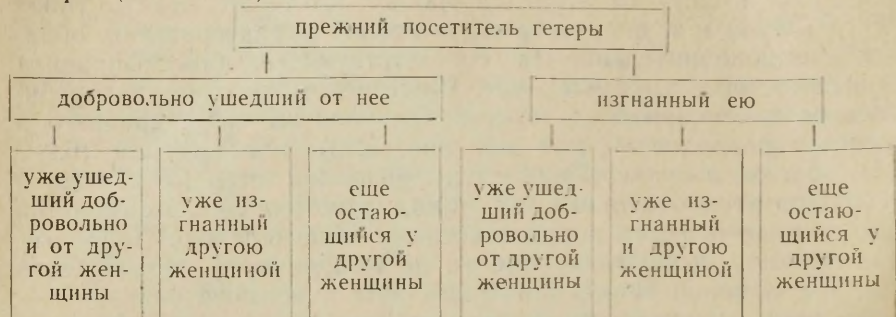
классифицирует буквально все, — он выделяет по 3 типа мужчин и женщин (6.1 и сл.⁸), по 8 видов объятий и некоторых других ласк (8.5, 7 и 15; 10.4 и др.), 8 любовных восклицаний (15—16.5 и сл.), 10 ступеней любви (40.4—5), девять типов гетер (58.54) и т. д.⁹ Автор часто вводит характеристики, образующие дополнительное (к соответствующей классификации) или самостоятельное членение. Чаще всего это очень употребительное в санскритских текстах введение высшего, среднего и низшего разрядов — для мужчин (5.30), наслаждений (6.9—11), родства в браке (24.22 и сл.), разрядов гетер (57.25—28) и т. д. При этом отдельные ситуации, категории лиц, их свойства не раз подвергаются добросовестному перечислению. Подобные, как правило, исчерпывающие (а не выборочные) перечисления говорят о явной тенденции Ватсьяны к полноте описания — тенденции, характеризующей в наше время как одна из основных черт науки¹⁰. Особенно ярко проявляется эта особенность там, где, налагая друг на друга разные классификации, Ватсьяна учитывает все возможные сочетания между элементами соответствующих множеств. Таковы, для примера, рассуждения о типах мужчин и женщин (6.1 и сл., 65), где предусмотрены все сочетания каждого из трех типов (согласно «мере» — ргата, т. е. определенным анатомическим особенностям) мужчин с каждым из трех типов женщин, что дает 9 возможных сочетаний. Далее сходные деления на три типа проводятся согласно «времени» (*kāla*, т. е. скорости наступления оргазма) и «природе» (*bhāva*, т. е. темпераменту); каждое из них также образует по 9 сочетаний, причем совмещение всех трех принципов дает в общей сложности, как это отмечает классический комментарий Яшодхары к Ватсьяне (*Yāśodhara. Jayamaṅgala*, XII в.), $9 \times 9 \times 9 = 729$ сочетаний. Аналогичные перечисления всех вариантов встречаются и ниже — например, при описании различных обстоятельств использования посредницы (47.1 и сл., 31—34), видов прежних посетителей гетеры (56.4 и сл.), различных «усложнений» (*anubandha*) и «сомнений» (*saṁśaya*), связанных с заработком гетеры (58.4 и сл.) и т. п. Подобные перечни выглядят как своеобразные упражнения в комбинаторике (разумеется, самой элементарной). Они обнаруживают явное стремление к исчерпывающему анализу логических возмож-

⁸ В статье первая цифра указывает на главу «Камасутры», вторая — на параграф или сутру.

⁹ Здесь встает вопрос о числовой символике «Камасутры», в которой, по-видимому, наибольшее значение имеют триады, а также — восемь и кратное восемь 64 (см. 8.1 и сл.). Ср. В. Heiman, *Significance of numbers in hindu philosophical texts*, «Journal of the Indian Society of Oriental Art». Vol. VI, 1938, p. 91—92.

¹⁰ Ср.: Л. Ельмслев, *Прологомены к теории языка*, «Новое в лингвистике», I, М., 1960, стр. 272 (перевод Ю. К. Лecomцева). См. об этом применительно к древнеиндийскому грамматическому описанию: В. Н. Топоров, *ук. соч.*, стр. 129.

ностей — проблеме столь актуальной в современной науке. Не случайно отдельные из них очень удобно представить в виде «деревьев»¹¹. Вот для примера перечень прежних посетителей гетеры (56.4 и сл.):



Любопытно, что аналогичные построения мы встречаем и у индийских теоретиков драмы. Так, Вишванатха Кавираджа в «Сахитьядарпане» (1384 г.) классифицирует персонажей по разным группам признаков, сходным образом сочетаемых друг с другом, что дает ему возможность выделить, например, 384 типа героинь¹².

Даже независимо от содержательной значимости перечисляемых таким образом объектов и ситуаций (разумеется, она отнюдь не всегда велика, и подобная «игра» различными комбинациями представляется подчас оправданной лишь с чисто формальной точки зрения) упомянутый способ описания сохраняет значительный интерес для истории научной методологии, указывая на пути, которыми древнеиндийская наука шла к полноте описания. Важно однако подчеркнуть, что перед нами здесь не просто дань некоторым формальным канонам. Построение указанных классификаций, их исходные принципы и последовательность обнаруживают одновременно и интересные закономерности семантического характера и тесно связаны с некоторыми особенностями, упорядочивающими «план содержания» «Камасутры».

Последнее проявляется уже в отдельных более общих чертах ее композиции. Такова, например, последовательность изложения от общего к частному. I раздел, так и названный «Общим», излагает сведения о традиции учения о каме и ее месте среди других наук. В следующем разделе преподаются более общие, так сказать «технические» сведения, которые затем конкретизируются. Далее, соблюдая определенный порядок, Ватсыяна

¹¹ Ср.: Дж. Миллер, Е. Галантер, К. Прибрам, Планы и структура поведения, М., 1965, стр. 30, прим. 1.

¹² Ср. В. Г. Эрман, Теория драмы в древнеиндийской классической литературе, «Драматургия и театр Индии», М., 1961, стр. 63 и сл. (со ссылкой на *Sāhityadarpaṇa*, III, 87).

регламентирует отношения в зависимости от семейного и социального положения женщин (III — девушка, IV — жена; V — чужая жена; VI — гетера). В заключение же автор достаточно последовательно отсылает читателя к тем средствам, которые следует применить, если наставления предыдущих разделов не привели к желаемым результатам (ср. 59.2).

Обращает на себя внимание стремление автора рассматривать основой предмет своего изложения — каму — в тесной связи с другими принципами поведения — дхармой (dharma — «закон», «нравственный долг», т. е. следование семейным и религиозным обязанностям) и артхой (artha — «польза», «выгода», т. е. практическое поведение, связанное с приобретением и надлежащим использованием имущества) — играющими в совокупности, определяющую роль в догматике индуизма¹³. Кама приобретает значение для автора не сама по себе, а лишь находясь в определенных отношениях к этим принципам; в этом смысле можно говорить о структурном подходе Ватсьяны к описанию своей темы. Следование каме оправдано лишь когда оно сочетается со следованием дхарме и артхе. Несмотря на определенную иерархию, существующую в отношениях между ними (в последовательности dharma, artha, kama каждое предыдущее важнее последующего — ср. 2.14), ни одна из соответствующих обязанностей не должна осуществляться в ущерб другой (2.1: puruṣo vibhajya kalamanyonyānubaddham parasparasyānapaghātakam trivargam seveta; ср. ниже: 2.49—51; 64.53, 58 и 59). Обязательная взаимосвязь трех принципов учитывается и в ряде конкретных рекомендаций — напр., в связи с выбором невесты (23.1 и сл.), приближением к чужой жене (5.5—21; 40.1 и сл.). В разделе о гетерах, для которых важнее всего не дхарма, а артха (2.17), определяющее значение придается этой последней — с самого начала здесь устанавливается определенное взаимодействие артхи и камы в поведении гетеры, а отдельные виды выгоды или невыгоды для последней оцениваются с точки зрения их соответствия каждому из трех принципов — порознь и вместе (см. 58.5 и сл.).

Ватсьяна описывает человеческие эмоции, и объект изучения здесь таков, что неизбежно искажается сколько-нибудь строгой схемой, налагаемой на него исследователем. Здесь не место останавливаться на многочисленных и давних спорах вокруг попыток «поверить алгеброй гармонию» — спорах, зачастую носящих чрезмерно аффектированный характер (что, видимо, неизбежно вызывается самим предметом исследования) и протекающих, на наш взгляд, из различного понимания основных принципов *научного* описания, отличающих последнее от *не*

¹³ Четвертый принцип mokṣa («освобождение», т. е. отречение от мира) здесь не отражен. Ср. A. Daniélou, Les quatre sens de la vie et la structure sociale de l'Inde traditionnelle, Paris, 1963.

научного. При современном состоянии наших знаний, по-видимому, целесообразно признать взаимную дополнительность отдельных несводимых друг к другу описаний таких объектов, возмущаемых в процессе исследования, как, например, явления человеческой психики, инстинктивного поведения и т. п.¹⁴. И здесь нельзя не оценить некоторых реминисценций Ватсьяяны, по существу обнаруживающих понимание такой дополнительности. Вслед за педантичной классификацией объятий автор пишет (8.32): «Настолько лишь простирается действие наук, насколько слабо чувство (mandarāsā) в людях; когда же начинает вращаться колесо наслаждения (gati) то нет уже ни науки, ни порядка» (kramah)¹⁵. Аналогичные замечания приводятся и ниже — 9.1 (в связи с поцелуями и другими ласками), 10.6 (о местах нанесения царапин) и др. «При страстном соединении (gatisamyoge), — говорится ниже (15—16.30) —

... не размышляют (gaṇapā) и не следуют предписаниям ... здесь действует лишь влечение (gāga)». Как бы осозная пределы возможностей своего описания, древнеиндийский автор подчеркивает, что явления, с которыми он имеет дело, поддаются строгому упорядочению лишь при определенном состоянии субъекта, что способ его описания пригоден при такой установке, которая характеризуется понятиями krama, gaṇapā, и принципиально неприменим к состояниям gati, gāga. Так вводится различие двух не сводимых друг к другу состояний, которые могли бы обозначить как рациональное и иррациональное, и которые не могут быть описаны одновременно.

Опосредствуя таким образом собственное изложение¹⁶, Ватсьяяна тем самым дает нам знать еще об одной примечательной черте своей методики: упорядочивая определенные явления, он неоднократно стремится изолировать их от условий, нарушающих такой порядок. Здесь он подходит к другой актуальной проблеме. Это вопрос о возможности сознательного элиминирования рассматриваемых объектов, сведения их к более

¹⁴ Ср. N. Bohr, Physical science and the study of religions. — "Studia Orientalia Ioanni Pedersen", Hauniae, 1953, p. 385 sq.; Н. Бор, Атомная физика и человеческое познание, М., 1961, стр. 23, 45 сл., 126 сл. и др.

¹⁵ Можно привести здесь слова Иеронима (340—420): "amor ordinem nescit" (Epistola ad Chromatium, Jovinum et Eusebium).

¹⁶ Мы не останавливаемся здесь на других примерах текста «второго порядка» в «Камасутре». Ср. замечания, опосредствующие ее наставления с точки зрения индуистской этики (19.37; 49.51—52; 64.55 и сл.) со своеобразным противопоставлением теории камы (śāstrārtha) практическому осуществлению (pratyoga); оценки действия соответствующих наставлений (8.30; 42.50; 64.59 и др.) и т. д. В этом отношении «Камасутра» не является исключением и пожалуй даже уступает некоторым другим древнеиндийским трактатам, — ср., например, систематическое описание «методов науки» (tantra yukṭayah), т. е. приемов описания, заключающее «Артахашастру» (Arthaśāstra, XV. 180) и образующее своего рода «метатеорию артхи».

простым и удобным для наблюдения формам¹⁷. Подобное сведение давно уже стало фактом как в естественно-научных, так и в гуманитарных дисциплинах и плодотворно применяется современными учеными¹⁸.

В связи с уже упоминавшейся реакцией на строго систематическое описание человеческих переживаний очень характерными представляются случаи отрицательного отношения к «Камасутре» со стороны лиц, ожидавших, видимо, найти в ней в достаточной степени эмоциональное описание и шокированных именно ее педантичностью в трактовке своего предмета¹⁹. Можно заметить, что в приведенных выше отступлениях (8.32; 10.6 и др.) Ватсьяна, по сути дела, предвидел подобную реакцию у читателей, отделенных от него полутора тысячами лет.

* *
*

Упомянутые особенности желательно учитывать при более детальном анализе отдельных воззрений Ватсьяны и сопоставлении их с аналогичной тематикой других авторов — как в рамках индуизма, так и за его пределами. Таковы, например, уже упоминавшиеся выше классификации, весьма ценные для систематического описания индуистской догматики. Это относится уже к основополагающей классификации, из которой исходит автор (*dharma—artha—kama*), и которая, помимо своей более общей функции (регламентации поведения в целом), дает представление о специфичных для индуизма структурно-семантических отношениях, отличающих понятие чувственной любви, которая приобретает здесь значимость лишь в силу связей с дхармой и артхой, т. е. условно говоря, этическим и прагматическим принципами²⁰. Отдельные из этих противопоставлений известны и в других культурах, но интересно, что здесь в отличие от индуистского образца они, как правило, засвидетельствованы, так сказать, изолированно. Таковы, например, хорошо известные в европейской культуре противопоставления типа «любовь — долг»

¹⁷ В связи с давнишней полемикой о допустимых пределах такого сведения и о самом праве на него ср. И. И. Ревзин. О целях структурного изучения художественного творчества — «Вопросы литературы», № 6, 1965, стр. 74 и сл.

¹⁸ См. напр.: А. Эйнштейн, Л. Инфельд. Эволюция физики, М., 1948, стр. 68 и сл.; Л. С. Выготский, Психология искусства, М., 1965, стр. 8, 34.

¹⁹ Ср. R. Schmidt, *Liebe und Ehe in alten und modernen Indien*, Berlin, 1904, S. 30—31 (мы сами сталкивались с подобной реакцией).

²⁰ Значимость эта, существующая на уровне приятия мира, снимается для всех трех принципов на уровне неприятия (*moksa*).

(ср. кама — дхарма) и «любовь — расчет» (кама — артха)²¹. Они играют значительную роль как в литературе, так и в практическом поведении, в быту, но отнюдь не подвергаются здесь (во всяком случае — на уровне всеобщей системы воззрений) подобной интеграции и, что весьма характерно, достаточно часто фигурируют как взаимоисключающие понятия, — последнее уже прямо противоречит индуистской установке²². С другой стороны, если исходить не из аналогий к индуизму, а из построенной, специфичных для других культур, то можно, например, отметить существенно иной характер системных отношений, отличающих понятие чувственной любви в древнегреческой философии — противопоставление «земной» и «небесной» любви (*Ἀφροδίτη Πάνδημος* — *Ἀφροδίτη Οὐράνια*) у Платона, ставшее традиционным в античной культуре и сыгравшее значительную роль в европейской культуре средневековья и нового времени (ср. amor sensitivus — amor intellectivus Фомы Аквинского; противопоставление внешнего «эстетического» внутреннему «этическому» у Кьеркегора и т. д.).

Переходя к более частным классификациям, можно отметить, например, перечисление видов любовного чувства (prīti — ср. 7.1 и сл.): 1) «привычная» (ābhyāsikī) любовь, которая «возникает от слов и прочего и отличается привычными действиями»; 2) «воображаемая» (abhimānikī) — «любовь к непривычным раньше действиям [в частности — различным перверсиям], что рождается не от чувственных восприятий, а от намерения»; 3) «связанная с верой» (sampratyaṃyātṃikā) — «вызванная иной любовью» (т. е. когда представляют себе, что на месте партнера находится другой — любимый человек); 4) «связанная с чувственными восприятиями» (prītirviṣayātṃikā), которая считается наилучшей, «очевидна и утверждена в мире, ибо несет превосходные плоды; остальные [три вида] служат лишь ее целям». Как мы видим, различительные признаки, положенные в основу

²¹ Подобные сопоставления нуждаются в существенной оговорке: они должны по мере возможности учитывать неадекватность сравниваемых понятий, характеризующих разными семантическими и прагматическими связями в рамках соответствующих культур (ср. о недавних исследованиях в этой области: Ю. Д. Апресян, *Современные методы изучения значений и некоторые проблемы структурной лингвистики*. — «Проблемы структурной лингвистики», М., 1963, стр. 138 и сл.). В данном случае, например, очевидна неадекватность санскр. kāma — русск. «любовь», сравнительный анализ которых заслуживает специального исследования.

²² Иначе говоря, в первом случае преобладают отношения типа kāmādharma ā artha; во втором (если условно воспользоваться санскритскими обозначениями — ср. предыд. прим.) — (kāma V dharma); (kāma V artha). Разумеется, в каждой из систем возможны отступления (ср. хотя бы рассуждения в 58.20—21 о «сомнениях» гетеры в артхе и дхарме, с другой стороны — объединение указанных начал, правда с существенной модификацией «любви», в традиционном жанре «Домостроя», начиная с Ксенофонта Афинского), и здесь отмечены лишь тенденции, которые представляются нам сравнительно более характерными для соответствующих культур.

этой классификации (роль привычки, рассудочного начала, тяготения к аномалиям, самовнушения, приводящего к «замещению» и т. д.) представляют собой факторы, значение которых признается первостепенным и в современной психологии, что опять же дает возможность интересных сопоставлений. Еще одна классификация вводит семь видов наслаждения (*rati* — ср. 21. 28 и сл.), также различаемых по сумме характерных признаков: так, первое противопоставляется второму по признаку относительной силы влечения (*gāga*) («сильное — умеренное»); третье характеризуется преимущественным применением различных средств угодения (объятия и т. д.); четвертое связано с уже упомянутым «замещением»; пятое и шестое — с чисто физиологическим («по надобности») удовлетворением страсти с гетерой, прислугой, деревенскими жителями и т. д. (они, в частности, противопоставлены третьему, т. к. здесь не следует заботиться о средствах угодения); наконец, седьмое связано с достаточной степенью привычки и взаимного доверия и отсюда — с «несдержанным» применением всевозможных способов. Подобные классификации, наряду с многими другими описаниями, изложение которых, по сути дела, свелось бы к пересказу всего памятника, свидетельствуют о глубоком проникновении древних индийцев в психологию и физиологию любовного переживания, о бесспорной научной актуальности отдельных наблюдений Ватсьяны. Разумеется, квалифицированный анализ подобных наблюдений относится к компетенции специалистов.

В рамках индуистской традиции заслуживает внимания сравнительный анализ «Камасутры» и других более поздних санскритских трактатов о каме (напр. *Kokkoka. Ratirahasya* — до XIII в.; *Jyotirīśvara. Rañcasāyaka* — XI—XIII вв.; *Kalyāṇamalla. Anaṅgaṅga* — ок. XV в. и др.). Указанные трактаты, хоть в целом уступают «Камасутре» по охвату материала, содержат одновременно и новые сведения. Таково, например, выделение здесь четырех типов мужчин и женщин, которое существенно дополняет носящие по преимуществу анатомический и физиологический характер трехчленные группы Ватсьяны и открывает возможность систематического описания соответствующих типов с точки зрения психологии, эстетики (идеал красоты) и т. д. Особенно интересно в этом отношении известное деление женщин на типы *radmīnī* («подобная лотосу»), *citṛīnī* («подобная картине»), *śaṅkhīnī* («подобная раковине») и *hasṭīnī* («слониха»), каждый из которых, помимо чисто анатомических различий, наделен здесь определенными чертами поведения (преимущественно в связи с любовными переживаниями) и характерной внешностью (описания волос, глаз, губ, шеи и т. д.)²³.

²³ Соответствующий материал собран в упомянутом труде Р. Шмидта (*R. Schmidt, Beiträge*, S. 136 sq.; в связи с настоящим примером — S. 234 sq.).

Систематизация соответствующих критериев опять-таки открывает перспективу интересных сопоставлений — например, с современными учениями о психологических типах или с критериями женской красоты у других авторов (ср. хотя бы «Два суждения о красотах женщин» Фиренцуолы, «Жизнеописания галантных дам» Брантома и др.).

* *
*

Древнеиндийская наука о каме вызывала до сих пор интерес у современных читателей и исследователей главным образом благодаря своему непосредственному содержанию, и это вполне естественно. Между тем, то, как описывает Ватсьяна свой материал, подчас оказывается для нас ничуть не менее интересным и актуальным, чем то, что он описывает. Разумеется, отдельные особенности изложения в «Камасутре» ждут еще дальнейшего изучения. И все же вряд ли будет ошибкой сказать, что автор ее, исследовавший эту сферу человеческого поведения с замечательной для своего времени и своей темы строгостью, методологической прозорливостью и глубиной наблюдений, не потерявший значения и поныне, занимает почетное место в истории научной мысли.

К РЕКОНСТРУКЦИИ МИФА О МИРОВОМ ЯЙЦЕ (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКИХ СКАЗОК)

В. Н. ТОПОРОВ

Представление о том, что мир в целом или отдельные его части (небо, земля и т. п.) возникли из мирового (космического) яйца, принадлежит к числу весьма распространенных, см. Томпсон: А. 641, А. 641.1, А. 641.2, А.701.1¹ (ср. также А. 655). Оно известно прибалтийским финнам, древним грекам, древним индоиранским народам, в Китае, в Индонезии, Океании, Австралии, Африке и т. д.² В ряде случаев это общее представление реализуется сходным образом вплоть до деталей. Интересующийся не может пройти мимо показательных греко-индийских параллелей (тем более любопытных, что они находятся в длинном ряду подобных схождений); ср., например, в принципе одинаковую идею орфической космогонии, с одной стороны, и космогонии вед и упанишад, с другой стороны, о происхождении яйца из первобытных вод, а из яйца — божественного творца всего, перворожденного, сияющего, как солнце (ср. *Φάνης* у орфиков³ и *Viśvakarman* или

¹ См. S. Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, Vol. 1, Bloomington, 1955.

² Ср. хотя бы: O. Loorits, *Grundzüge des estnischen Volksglaubens*, I. Lund., 1949, стр. 447 и след.; W. S. Fox, *Greek and Roman Mythology*, — "Mythology of all races" (далее MAR), vol. 1, Boston, 1916, стр. 5; A. B. Keith, *Indian Mythology*, — MAR, vol. 6, Boston, 1917, стр. 74; R. B. Dixon, *Oceanic Mythology*. — MAR, vol. 9, Boston, 1916, стр. 20; L. Frobenius, *Volksdichtung und Volksmärchen Afrikas*, — "Atlantis", Bd. 10, Jena, 1927, стр. 119 и др. Из более общих работ ср.: A. Lang, *Myth, Ritual and Religion*, Vol. 1, London, 1887, стр. 252; O. Dähnhardt, *Natursagen*, Bd. 1, Leipzig, 1909, стр. 19; *Sources orientales. I. La naissance du monde*. Paris. 1959, стр. 36—37, 183, 345, 479—483, 490 и др. К хронологии этих мотивов ср. космогонические сюжеты Онежских петроглифов, особенно на о-ве Гурий (яйцо, лебедь, солнце и т. п.), см. К. Д. Лаушкин. Онежское святилище. — «Скандинавский сборник». V, Таллин. 1962; А. А. Формозов. Памятники первобытного искусства. М. 1966, стр. 72—74.

³ См. M. P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion*, Bd. 1, München, 1951, стр. 32 и 648, а также: С. Радхакришнан, *Индийская философия*, Т. 1, М., 1956, стр. 605.

Prajāpati у древних индийцев); при этом творение связывается с желанием, любовью (ср. *'Eρως*, сын Хаоса, по Гесиоду, старейший из богов в орфической и ряде иных традиций, участник или соучастник в акте творения, см. Платон, *Пир*, VI, и вед. *kāmas tād āgre sām avartata* . . RV. X, 129, 4, «его вначале охватило желание», а позже *Kāma*, бог любви, снабженный теми же атрибутами, что и *'Eρως*). Другой пример схождения в деталях относится к Диоскурам и Ашвинам: как те, так и другие связаны с конями, со сменой дня и ночи и, следовательно, с солнцем; Диоскуры — дети Зевса-лебедя, по одной версии; и родились из яйца, снесенного Ледой после посещения ее Зевсом-лебедем, по другой версии; Ашвины же, как можно заключить по достаточно поздней версии (*Mahābhārata* XII, 208, 17), были сыновьями Мартанды (*Mārtānda-*), восьмого из Адитьев, собственно — «из мертвого яйца (происходящий)»⁴, ср. также связь *Mārtānda* с обозначением птицы⁵.

Но в этой статье прежде всего выдвигается другая проблема — возможность реконструкции мифа о мировом яйце в славянской традиции, где, как известно, не отмечено мифов или этиологических преданий на эту тему. Наиболее удачным источником для реконструкции этого мифа являются, по-видимому, русские сказки (строго говоря, ими и придется ограничиться в этой статье, хотя не исключено, что существуют и некоторые другие источники как в русской, так и в инославянских традициях; такое ограничение вводится, между прочим, и потому, что русского сказочного материала оказывается достаточно для восстановления ряда деталей мифа о мировом яйце и тем более для доказательства существования древней славянской версии этого мифа).

Речь идет прежде всего о наиболее распространенной, по наблюдениям Н. П. Андреева, русской сказке о трех царствах — по указателю А. Аарне⁶ — тип 301 в вариантах А, В, А—В и даже С⁷; очень тесно связанные с типом 301 сказки

⁴ См. M. Maughofer, *Kurzgefaßtes etymologisches Wörterbuch des Altindischen*, Lief. 16, Heidelberg, 1962, стр. 627. Любопытно, что в этом случае, как и в ряде других, наблюдается такая ситуация, когда в одной традиции данный атрибут реализуется в мотиве или сюжете, а в другой традиции — на этимологическом уровне (ср. *Φάνης*, *Ашвины*, *Mārtānda-* и др.).

⁵ См. H. Lommel, *Der Welt-Ei-Mythus im Rig Veda*, «Mélanges de linguistique offerts à Charles Bally», Genève, 1939, стр. 220 (в связи с RV. X, 72, 8—9); L. von Schroeder, *Der siebente Aditya*. — TF 31, 1912, стр. 178—193.

⁶ A. Aarne, *The Types of the Folk-Tale*, Helsinki, 1961.

⁷ См.: Н. П. Андреев, *Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне*, Л., 1929; ср. также: J. Bolte und G. Polivka, *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Bd. 2, Leipzig, 1915 (II, 91), Bd. 3, 1918 (III, 166); далее — ВР.

типа 300 (победитель змея, освобождение царевны) и типа 302 (Кошечья смерть) имеются в виду, хотя в дальнейшем изложении упоминаются лишь изредка, поскольку в типе 300 важная в данной связи тема яйца вообще отсутствует, а в типе 302 появляется совершенно в ином виде, нежели в 301. В самом общем виде суть сказок типа 301 сводится к следующему (в интересующей нас здесь прежде всего части): герои отправляются на поиски трех исчезнувших царевен; поочередно варят обед; преследуя мужичка с ноготок, борода с локоток, приходят к отверстию, ведущему под землю; один из героев по веревке спускается под землю и последовательно заходит в три царства (или три дома) — медное, серебряное, золотое; в каждом из них героя встречает девица, предупреждающая его об опасности, исходящей от змея (обычно трех-, шести- и девятиголового), который должен прилететь; прилетает первый, потом второй и, наконец, третий змей; в результате борьбы с ними каждый раз побеждает герой, спасающий царевен; собираясь подняться с ними на землю, герой сворачивает каждое из трех царств в яйцо (медное, серебряное, золотое), данное ему каждой из трех царевен; оставшиеся на поверхности земли спутники героя вытаскивают на веревке всех трех царевен, но коварно обрывают ее, когда по ней лезет герой; в результате странствий по подземному царству герой находит большое дерево (обычно дуб), спасает птенцов, сидящих на ветвях дерева, за что мать птенцов (чаще всего орел) выносит героя из подземного царства на землю, где он последовательно бросает каждое из трех яиц, разворачивающихся в соответствующее царство; завершением сказки обычно является брак героя и царевны золотого царства⁸.

Сказки этого типа, к сожалению, не стали предметом тщательного анализа, хотя уже А. Н. Афанасьев склонен был интерпретировать их в духе «солярной» теории⁹. Поэтому итогом толкования «исторических корней» сказки о трех царствах можно считать выводы, сделанные В. Я. Проппом. Они сводятся к тому,

⁸ Поскольку А. Аарне и Н. П. Андреев, характеризуя сюжет сказок типа 301, не вводят специально мотив яйца, укажем ряд сказок, реализующих сюжет 301 с включением мотива яйца: А. Н. Афанасьев, Народные русские сказки, т. 1—3, М., 1957, № 132, № 139, № 140, № 559 (Афан.); Б. и Ю. Соколовы, Сказки и песни Белозерского края, М., 1915, № 153 (Сок.); И. В. Карнаухова, Сказки и предания Северного края, М.—Л., 1934, № 124 (Карн.); Н. Е. Ончуков, Северные сказки, СПб., 1909, № 241 (Онч.); Д. К. Зеленин, Великорусские сказки Вятской губернии, Пг., 1915, № 84 (Зелен. Вятск.); М. К. Азадовский, Сказки из разных мест Сибири, Иркутск, 1928, № 14, № 17 (Азад. Сиб.); А. А. Эрленвейн, Народные сказки, собранные сельскими учителями, М., 1863, № 4, № 41 (Эрл.); И. А. Худяков, Великорусские сказки, Вып. 1—3, М., 1860, № 42, № 43 (Худяк.) и др.

⁹ См.: А. Н. Афанасьев, Поэтические воззрения славян на природу, т. 1, М., 1865, стр. 535 и др.

что три царства — результат утроения тридесятого царства в соответствии с формальными принципами поэтики сказок; что серебряное и медное царства также чисто формально имплицированы тем фактом, что тридесятое царство — золотое; что поиски связей между тремя царствами сказки и представлениями о трех веках — железном, серебряном и золотом или о трех частях вселенной — небесном, земном и подземном царствах — бесплодны; что все «это даст право утверждать, что эти три царства есть внутрисказочное (разрядка наша — В. Т.) образование. Не удалось найти никаких материалов, указывающих на связь этого мотива с первобытным мышлением или первобытными обрядами»¹⁰. Эти выводы В. Я. Проппа, кажется, можно оспорить, тем более, что в его анализе как раз упущен мотив яйца.

Вообще говоря, роль яйца в сказках типа 301 не вполне ясна. Во всяком случае для многих (если не для большинства) сказок мотив яйца при синхронном анализе «Трех царств» не всегда ограничен, а иногда просто факультативен. Об этом, в частности, может говорить тот факт, что в целом ряде сказок этого типа мотив яйца вовсе отсутствует без всякого ущерба при этом для сюжетных и мотивирующих построений¹¹. В тех же сказках, где есть мотив яйца, оно выступает как волшебное средство (и не более), причем средство, очевидно, не первостепенной важности, так как с его помощью не решается и по идее не может быть решена основная задача в двух ее последовательных формах — освобождение царевны и выход из подземного царства. В сказках указанного типа яйцо выступает в чередовании с шаром (шариком), ср. Афан. №№ 129, 225, (559); Сок. № 79; Ефим. № 11 и др.; кольцом (перстнем), ср. Афан. №№ 128, 129, 176; Худяк. № 45 и др.; золотом, ср. Сок. № 105 и др., а иногда даже с переменным волшебным средством, ср. Худяк. № 81, где последовательно в одной и той же функции выступают куриная скорлупа (ср. яичную скорлупу вместо яйца. Худяк. № 42), грецкий орех, яблочко. Показательно, наконец, что яйцо, будучи волшебным средством, не только включает в себе все три царства, но иногда служит просто для указания пути в подземном царстве, ср. обычную

¹⁰ См. В. Я. Пропп, Исторические корни волшебной сказки, Л., 1946, стр. 264—265.

¹¹ Ср.: Афан. №№ 128—131, 141—142, 156; Сок. №№ 79, 105 (ср. №№ 31, 340, 361); Карн. №№ 14, 41, 89; Онч. №№ 34, 79, 107; Зелен. Пермск. (Д. К. Зеленин, Великорусские сказки Пермской губернии, СПб., 1914), № 22; Зелен. Вятск. № 45; Азад. Верхнел. (М. К. Азадовский, Сказки Верхнеленского края, Вып. 1, Иркутск, 1925), № 7; Худяк. №№ 2, 45, 81—82; Ефим. (П. С. Ефименко, Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии, Часть 2, М., 1878) № 11; Ж. Стар. (Сказки из разных мест России, «Живая Старина», XXI, вып. 2—4, 1912), №№ 3 (стр. 275), 5 (стр. 300), 1 (стр. 357) и др.

формулу: *куда яйцо покатится, туда и иди* (например, Карн. № 124 или Эрл. № 41)¹². И последнее: тема яйца появляется в ряде указанных сказок (ср. Онч. №№ 107, 167; Азад. Сиб. № 14 и др.) как мотив сказочного типа 302 — Кошеева смерть в яйце, также очень распространенного как в русских сказках, так и за пределами русской сказочной традиции (ср. ВР. III, 197; Valys 302¹³ и др.). Так или иначе, тема яйца настойчиво (хотя и не всегда достаточно мотивированно) связывается со сказками типа 301. Эту связь в силу указанных ее особенностей правдоподобно считать древней, восходящей к архетипу, лежащему в основе типа 301 и объясняющему эту связь более убедительно, чем мотивировки известных нам сказочных текстов.

Первым и, пожалуй, основным аргументом в пользу того, что мотив яйца в сказках типа 301 имеет древние мифологические корни, следует считать весьма отчетливый космологический характер картины, описываемой в сказке, что напоминает изображение разных миров и связей между ними (с помощью путешествий и т. п.) в текстах «шаманского» типа. В самом деле, герой сказки в фактическом начале ее (сразу же после экспозиции) приходит к месту, откуда начинается его путешествие в другой мир. В. Я. Пропп, нужно полагать, ошибается, принимая три царства непременно за одно, — тридцатое¹⁴. Дело в том, что исследователь, восстанавливающий архетип, в принципе не в праве рассчитывать на то, что топология архетипа полностью отразится в топологии данной сказки с соблюдением порядка составляющих ее элементов. Ясно, что при переходе от одной космологической системы к другой прежде всего должна разрушаться старая структура (как наиболее очевидно противо-

¹² В этой функции с яйцом также чередуются шарик (Афан. №№ 129, 225), клубочек (Худяк. № 43), кольцо-перстень (Афан. № 214), Катышек (Азад. Сиб. № 17) и т. д. Очень интересно, что в сказке «Иван Медведев», записанной Н. Е. Ончуковым в Тавой-горе около Петрозаводска от Л. Ф. Марковой (и вообще весьма интересной наличием архаичных деталей, ср. мотивы, сходные с лапландской легендой о Мяндаше, сопоставляемой с мотивами медных и бронзовых бляшек пермского звериного стиля) в роли путеуказующего яйца выступает звезда: *... ён ходиў, ходиў, ходиў несколько то годоя и всё свету не видел. Потом показалась ёму одна звездочька, и ён по этой звездочьки шоў, шоў...* Онч. № 79. Ср. типологическую параллель из северо-западной Африки, где все творение представляется в виде системы из трех элементов — звезд, каждая из которых воплощена в яйце, из которого рождается всё, что есть на земле (верхняя часть яйца белая, нижняя — красная, середина его — черная), см. V. Pâques, *L'arbre cosmique dans la pensée populaire et dans la vie quotidienne du nord-ouest africain*, Paris, 1964, стр. 47; ср. также свойственное ряду традиций представление звезд Плеяд как золотых яиц,несенных чудесной курицей или уткой.

¹³ См. J. Valys, *Lietuvių pasakojamosios tautosakos motyvų katalogas, «Tautosakos darbai», II, Kaunas, 1936, стр. 21.*

¹⁴ См. В. Я. Пропп, Указ. соч., стр. 264—265 (аргумент В. Я. Проппа сводится к тому, что царства расположены не друг под другом, а одно впереди другого).

речащая новым представлениям), тогда как отдельные (а иногда, видимо, и все) элементы старой структуры в иной отнесенности и мотивированности могут сохраняться вплоть до окончательной дегенерации сказки. Именно поэтому приобретают значимость все указания в сказках исследуемого типа на вертикальное измерение пространства, не замеченные В. Я. Проппом. Как известно, царство и дом в типе 301 находятся чаще всего в отношении свободного чередования или дублирования (отсюда — золотое царство или золотой дом, серебряное царство или серебряный дом, медное царство или медный дом, с одной стороны, и золотой дом в золотом царстве и т. д., с другой стороны). Поэтому многозначительны упоминания двухэтажности дома в тридесятом царстве, нередкие в сказках, ср., например, Афан. № 139. Не исключено, что в архетипе речь шла о двухэтажности (или трехэтажности) тридесятого царства, когда составляющие его части находились именно друг под другом. Вместе с тем в сказках, строго говоря, нигде особенно не подчеркивается, что три царства расположены именно в горизонтальной последовательности. Наиболее характерные указания на взаимное положение царств неопределенны (тип: *серебряное царство недалеко отсюда*, т. е. от медного; *потом Иван попал в серебряное царство* и т. п.), а придавать особое значение современным способам выражения (*пошел, поехал дальше, пришел к золотому царству-дому* и т. д.) в доказательстве последовательности царств именно в горизонтальном измерении едва ли верно. Наконец, можно обратиться к еще более важным фактам, также не получившим нужного истолкования. Тридесятое царство сказок типа 301 совмещает в себе черты не только нижнего подземного царства, которые более рельефны, но и верхнего, небесного царства. Во всяком случае именно таково положение дел в начале сказочного действия. Герой (или герои) не только спускается *под землю, в подземное* или *подземельное царство, подвалы, на тот свет* через *отверстие, дырку, яму, норку, шарлоп, пещеру, скважину, провал, пропасть, ров, конуру, дверцу* и т. д. (нет смысла приводить здесь примеры¹⁵), но и поднимается *в гору (железную, стеклянную* и т. д.), обычно *высокую* или *высочайшую* (ср. Афан. № 559; Карн. № 14 и др.), с помощью *цепи* (ср. *полез по цепи на гору*. Сок. № 153), *железной лестницы* (ср. Карн. № 124), *бруса* (ср. Ефим. № 10)¹⁶ и т. п.; иногда мотивы ямы и горы контамини-

¹⁵ Стоит лишь отметить характерное подчеркивание глубины тем, что веревка или канат, по которым герой спускается в подземное царство, *долгие* (ср. Зелен. Пермск. № 22; Афан. № 132 и др.), *на столько вёрс чтобы хватило!* (ср. Зелен. Вятск. № 45 и др.).

¹⁶ Упоминание бруса как средства попасть на гору, в верхнее царство очень характерно. Соответствующий текст (ответ на вопрос героя, как ему попасть на железную гору; *«Ты поди сюда; вон там лежит брус, чрезо ему Русь; ежели ты этот брус поставишь на конец, то и на железну гору по-*

руются и яма оказывается в (на) горе (ср. Афан. № 139; Сок. № 79 и т. д.). Не случайно, видимо, в сказках рассматриваемого типа перед тем, как попасть в другое (верхнее?) царство вблизи горы (или реже — дыры) герой видит *дуб, столб, дубовый столб, дерево* (ср. Афан. № 140, 559 с золотым и серебряным кольцами; Ефим. № 10 и т. д.), к которым часто он привязывает своего коня; этот мотив весьма точно воспроизводит не раз описанные ритуалы шаманских камланий перед отправлением именно в верхний мир. Что именно верхний мир имеется в виду, по крайней мере в ряде сказок, доказывают места, подобные Афан. № 559 (герой находится в том царстве): *Взявши мать свою и трех царевен, Иван-царевич пришел к дубу, где всех на полотну спустил вниз* (разрядка наша — В. Т.). *Братья его, как Иван-царевич один остался на горе, обрезали полотно и уехали с матерью и царевнами в свое государство. А Иван-царевич, оставшись один на горе, не смел спуститься с оной, видя, что полотна обрезаны...*¹⁷ Возникает подозрение, что такие места истолковываются как описание подземного царства из-за наличия указаний на дыру и веревку (канат, цепь), которые, по мнению ряда специалистов, отличающемуся от древних космологических представлений едва ли в правильную сторону, непременно вели вниз, в подземное царство. Однако, как известно, отверстие и веревка могли вести и в противоположном направлении, и практически это встречается чаще в представлениях, свойственных древним космологиям (в частности, в шаманских комплексах)¹⁸. Так или иначе, оказывается, что тридцатое царство сказок типа 301

падаешь; а если тебе будет не поднять, то и на горе тебе не бывать». Ефим. № 10), с одной стороны, поразительно напоминает воздвижение шаманского дерева или столба с целью попасть в верхнее царство, а с другой стороны, через известную загадку (*Лежит брус через всю Русь, на этом брус 12 гнезд, в каждом гнезде по 4 яйца, а в каждом яйце по 7 цыплят.* — Год.), этот сказочный текст позволяет связать пространственное измерение с временным (что вообще очень характерно для космогонических текстов, в частности, для русских загадок, относящихся к структуре вселенной), ср. Шатанатха-брахмана XI, 1, 6, 2—3 (золотое яйцо в течение года плавало по воде), Брихадараньяка-Упанишада I, 1, 1 и I, 2, 7 (члены жертвенного коня — времена года; *ашвамедха* — это то, что излучает тепло; его тело — год), Законы Ману I, 12 (Брахма, прожив в золотом яйце год, разделил яйцо надвое) и т. д.; где сочетаются мотивы яйца, года и пространственного становления вселенной. Поучительно сравнение приведенной русской загадки со следующей: *из окна в окно золотое бревно.* — Солнечный луч).

¹⁷ Ср. также вопрос Ивана-королевича, заданный им в тридцатом царстве: *кажите, как вы спускаетесь на руську землю?* Сок. № 79.

¹⁸ Ср. M. Eliade, *Spiritual Thread, Sūtrātman, Catena Aurea*, «Festgabe für H. Lommel», Wiesbaden, 1960, стр. 47—56. О славянском колядочном мотиве шнура, измеряющего небо и землю, см. В. В. Иванов, В. Н. Топоров, *Славянские языковые моделирующие семиотические системы (древний период)*, М., 1965, стр. 101.

может быть не только подземным, но и небесным, а вся церемония отправления героя в тридесятое царство многими чертами напоминает то путешествие (или проводы душ) в нижний мир, то — в верхний мир в других более архаических традициях¹⁹.

Черты двойственности в описании тридесятого царства продолжают и далее: у героя там есть помощники и враги; он не только подвергается смертельной опасности, но и возрождается (мотив *живой* или *сильной* воды²⁰), получает невесту и богатство. Однако всё это разворачивается на фоне, известном из многих описаний космологического характера. Красноречив вид подземного царства (ср., например, *тьма, света не видно, только — вода, ручей*. Онч. № 8 и др.); едва ли случайна символика цветов трех царств (и соответственно — яиц), особенно, если учесть, что к медному царству обычно приурочен трехголовый змей, к серебряному — шестиголовый, к золотому — девятиголовый (иногда соответственно 3—6—12 или 6—9—12 голов)²¹; вообще любопытно, что числовая символика тридесятого царства, как правило, представлена величинами, кратными трем (ср. три сестры, три царства, три яйца, три головы; шесть голов, шесть дубов; девять голов, девять дубов; двенадцать голов, двенадцать дубов, двенадцать змей, двенадцать цепей и т. д.), причем они обычно не превышают двенадцати. Если вспомнить, что героями ряда сказок этого типа являются братья *Вечорка* (родившийся с вечера), *Полуночка* (родившийся в полночь), *Зорька* (родившийся на утренней заре)²², то станет понятным, почему эти сказки так охотно изучались сторонниками «солярной» теории. Персонажам этого «солярного» круга в подземном царстве противопоставлены *Змей*, *змееныши*, *Вихорь Вихорович*, *Норка*, иногда *хозяин* в виде мужичка (старичка) с ноготок, борода с локоток, принадлежащие скорее к существам хтонической природы. Ввиду изученности сказочных образов, подобных Змею²³, и определенности их символического значения едва ли стоит говорить здесь о них специально. Вероятно, важнее отметить

¹⁹ Ср., например: Г. М. Василевич, *Материалы по эвенкийскому (тунгусскому) фольклору*, Вып. 1, Л., 1936, №№ 103—107 и др.

²⁰ Ср. Афан. №№ 132, 139, 140; Эрл. 41 и др. в связи с обильными типологическими параллелями в разных традициях (начиная с шумерской, ср. воскрешение Инанны «водой жизни» и «пищей жизни»).

²¹ См. Афан. № 139; Сок. № 159; Онч. № 8; Зелен. Вятск. № 84; Эрл. № 4 и др. (ср. ВР. II, 91: 3 — 7—9 голов, ср. семь голов змея. Сок. № 79). Отклонения редки (ср. Онч., № 107: 3 — 20 голов).

²² С вариантами: *Вечеринка*, *Вечерник*; *Полуношник*; *Световик*, *Светоздр* и т. д. Особенно характерны имена в Худяк. № 81 (*Иван Вечерней Зари*, *Иван Полуночной Зари*, *Иван Утренней Зари*).

²³ Ср. В. Я. Пропп, *Указ. соч.*, стр. 197 и след.; а также В. В. Иванов, В. Н. Топоров, *Указ. соч.*, стр. 140 и след. (где, в частности, подчеркнуты особенности, выступающие и в сказках типа 301: огневая природа Змея, связь с водой, отношения к женщине, к богатству и т. д.).

связь Змея с яйцом (то же относится к существам, функционально подобным Змею), отраженную (более или менее косвенно) в сказках и за их пределами. В сказках эту связь можно усмотреть в преподнесении герою яйца после убийства змея (а иногда именно за убийство его, ср. Афан. № 559) и в мотиве Кошечей смерти, когда герой разламывает или разбивает яйцо (ср. Онч. № 107, где на стороне героя выступает дочь Кошечей, дающая герою совет, как убить Кошечей, ср. аналогичную роль жен Змея; Азад. Сиб. № 14 и др.). На Руси также существовало поверье, согласно которому петух старше семи лет может снести яйцо, а из него родится огненный Змей (при определенных условиях он приносит серебро и золото)²⁴; ср. также миф о рождении Тифона и Пань-гу из яйца или мотив змея в яйце в северо-западной Африке и обряд обрезания у ребенка, сопровождающийся кормлением его яйцами, в память об отсечении головы змея Великим Охотником, первым культурным героем²⁵.

Космологический характер описания тридцатого царства сквозит и в изображении того, каким образом герой выбирается из него на землю (или на святую Русь), ср. мотив спасительного дерева, обычно дуба (иногда их 3 или даже 12), знаменующего начало конца путешествия (ср. отверстие или гора как начало путешествия): герой нередко лезет по дубу вверх; другой мотив, появляющийся в этом месте сказок типа 301, связан со спасительной ролью большой птицы, выносящей героя на землю; этой птицей могут быть *птица-Ногай* (ср. Сок. № 105), *Маговей-птица* (ср. Онч. № 8), *Могут-птица* (ср. Зелен. Пермск. № 22), *Жар-птица* (ср. Азад. Сиб. № 17; Карн. № 124), даже *Бабан-птица* (ср. Худяк. № 42); но чаще всего *Орел* и *Ворон* (ср. Худяк. № 45; Эрл. №№ 4, 41 и др.); поскольку Орел и Ворон (как в славянской, так и во многих традициях) считаются устойчивыми символами соответственно верхнего и нижнего царства, то приходится и в этой части сказки подчеркнуть уже отмеченную двойственность, которую — применительно к архетипу — можно истолковать в зависимости от того, откуда (из верхнего или из нижнего царства) возвращается герой на землю — в се-

²⁴ См. А. Н. Афанасьев, *Поэтические воззрения <...>* Т. 1, стр. 532; А. Е. Богданович, *Пережитки древнего мирозерцания у белорусов*. Гродна. 1895, стр. 73—74; В. Н. Добровольский, *Смоленский этнографический сборник*. Ч. 1. 1891, № 35 (стр. 96); Е. Р. Романов, *Белорусский сборник*. V, стр. 180 (*а ў там яйцы три змыя* в описании мирового дерева) и др. ср. сходные поверья о рождении василиска из яйца, распространенные в других традициях; ср. мотив В11.1.1 (рождение дракона из куриного яйца) по классификации Томпсона; см. Н. Bächtold-Stäubli, u. a. *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Berlin, Bd. 2, 1928, стр. 600—603.

²⁵ См. V. Pâques, *Указ. соч.*, стр. 47, 135; ср. также стр. 652, где связываются мотивы яйца, змея и солнца.

рединное царство²⁶. Таким образом, словесное описание ситуации в сказках типа 301 весьма точно воспроизводит изображение мирового дерева, в корнях которого — змея, в ветвях — орел, известные в разных культурных комплексах (средиземноморский, ближневосточный, индо-иранский, сибирский и т. д.), о чем уже не раз писалось.

Поскольку космологическую интерпретацию данного места в сказках типа 301 можно считать правдоподобной (если не доказанной), стоит остановиться на спутниках героя — трех богатырях *Дубыне*, *Горыне* и *Усыне* и особенно на последнем. Их связь с хаотическими, деструктивными, нечеловеческими силами более или менее ясна и из их действий (в частности, в большинстве сказок они предают героя, хотя есть и исключения, ср. Афан. № 140), и из их имен (ср. варианты *Вертогор*, *Вертодуб*, *Вернигора*, *Вернидуб* и т. д.²⁷); отнесенность первых двух богатырей к дубу и горе также не оставляет сомнений. Сложнее обстоит дело с Усыней, суть которого, по крайней мере в генетическом плане, остается не выясненной до сих пор. Об Усыне известно, что он ловит усом рыбу (ср. Афан. № 141) и что он запрудил реку, а по его усю, как по мосту, ходят люди (ср. Афан. № 142); иначе говоря, он как-то связан с водой, с рекой (что касается уса, то этот мотив вызван соображениями явно народно-этимологического характера). Обычно читатель расстается с Усыней и его двумя спутниками перед началом путешествия героя в тридцатое царство и встречается с ним (если только вообще встречается) в финале сказки, где Усыня, Дубыня и Горыня наказываются героем за их предательство. Чрезвычайно интересно свидетельство сказки «Усыня» (Худяк. № 42), где Усыня появляется в подземном царстве тогда, когда в других сказках прилетает Змей. Больше того, в тексте сказки к фразе *Усыня прилетает* приложен комментарий сказочника — *он змей*. Это место окончательно проясняет то, что по другим источникам можно было предполагать и раньше — змеиную природу Усыни. В сочетании с тем, что он связан с водой и даже запруживает реку, эти сведения, как нам кажется, открывают путь к сравнению или даже отождествлению (в генетическом плане) Усыни с демоном *Вритрой* (*Vrtra*-) в древнеиндийской мифологии²⁸, который характеризуется змеиной природой (в частности, отсутствием рук и ног), связью с водой, потоки кото-

²⁶ Забвение первоначального принципа распределения привело к тому, что в ряде сказок герой спасает и приносит на землю гибридное по сути или хотя бы по названию существо — *Орел-Ворон*, ср. Зелен. Вятск. № 45; Ж. Стар. № 3 (стр. 275) и др.

²⁷ Показательны литовские соответствия этих имен *Kalnavertis*, *Ažuol-rovis*.

рой им запружены²⁹, и смертью от руки Индры, (ср. эпитет *ayasa* — «медный, железный» при *vajra* — «дубинка, палица» у Индры и *железную булаву*, ср. Афан. № 139 и др., *дубину* у героя сказки, выступающего в соответствующем эпизоде Риг-веды как первый культурный герой, аналогичный герою сказок типа 301)³⁰. Здесь уместно сделать два замечания. Смысл первого — в продолжении аналогии через сравнение знаменитого гимна Индре (RV. III. 31), где рассказывается, как он освободил от демона *Вала* (во многом сходного с Вритрой) коров, спрятанных им в скале (при этом общепринята космологическая интерпретация мифа как изображения освобождения света, утренней зари, вод)³¹, с одним местом в сказках рассматриваемого типа; речь идет об Азад. Сиб. № 14, где повествуется, как герой *Световик* пришел к скале, открыл чугунную дверь, увидел, что внутри *как жар горит*, выбрал там оружие и коней, причем *Вечерник* (спутник Световика) взял отливающего золотом гнедого, а *Полуношник* — как ночь черного, карего коня (Световик же взял себе сивого); после этого Змей был убит. Сходство этих двух сопоставленных

²⁸ О нем см.: E. Benveniste, L. Renou, *Vṛtra et Vṛthraṅga. Étude de mythologie indo-iranienne*, Paris, 1934; H. Lüders, *Varuṇa. I. Varuṇa und die Wasser*, Göttingen, 1951, стр. 167 и след.; A. A. Macdonell, *Vedic Mythology*, Strassburg, 1896, стр. 158—159 и др.

²⁹ Между прочим, Вритра лежит в воде, запрудив ее таким образом (ср. RV. I, 121, 11; II, 11, 19; III, 33, 6). Само имя означало «затор».

³⁰ В связи с функциональным подобием Усыни и Вритры соблазнительны попытки установить этимологию Усыни, исходя или из эпитета Вритры (RV. I, 32, 5) *Vyamsa (vi-amsa)* «бесплечий» (о змее) или «расплечий» (П. Тиме), где *amsa-* «плечо» (из **oms-*) точно соответствовало бы слав. **os-* (*Ус-/ыня/*), переосмысленному по-новому (с утратой элемента, сопоставимого с *vi-*); или из индоевропейского названия змея типа др.-инд. *ahi-* (**nghi*), авест. *aži-*, греч. *ἄχις* (ср. *ἔχις*), лат. *anguis*, лит. *angis*, слав. *ožь* и т. п. (различия в деталях могли бы быть объяснены табуированием, что и делается обычно применительно к перечисленным словам), тем более, что в славянских языках, кажется, нет следов и.-евр. ** oms-* «плечо». Подробнее см. V. N. Toporov. *Several parallels.*

³¹ Ср. также RV. I, 51; 4: *tvām apam apidhānāvornor āpadhārayaḥ pārvate dānumad vāsu | vṛtrām yād indra śāvāsāvadhīr āhim ād it sūryam divy ārohayo drśé* «ты открыл запоры вод; ты захватил влажное сокровище в горе; когда ты, о Индра, (своей) мощью убил змея, ты дал солнцу подняться на небо, чтобы (его) видели»; RV. I, 52, 8: *āyachatha bāhvóṛ vājram āyasāt ādhārayo divy ā sūryam drśé* «ты держал в руках железную дубинку, ты укрепил на небе солнце, чтобы (его) видели» и др. Из других аналогий ср. эпизод Калевалы (руна 49), где рассказывается о солнце и луне, спрятанных в скале (там же и змеи), и об их освобождении и вознесении на небо.

мест столь велико, что едва ли можно думать о случайности. Второе замечание может быть сформулировано в виде догадки о том, что и другие богатыри, восставшие против героя сказки, Дубыня и Горыня, как и Усыня, могут считаться разными ипостасями Змея, растроеными в сказке (не исключено, что из соображений соответствия трем царевнам, мужьями которых они нередко становятся), но часто сведенными воедино в сказках иного типа, в заговорах и в фольклорных текстах некоторых других жанров³².

Всё сказанное до сих пор делает реальным предположение о включенности мотива яйца в сказках рассмотренного типа в рамки общего космогонического мифа, реконструируемого для архетипа, и, следовательно, о соответствующей интерпретации этого мотива. Если учесть, что в сказке мотивы старого мифа о яйце могут выступать порознь и в иных связях и мотивировках, то не исключена реконструкция ряда тем — мотивов, входивших, видимо, некогда в старый миф о мировом яйце:

1. Связь яйца с первозданным хаотическим началом как местом его пребывания. Таким началом следует считать воду и — шире — стихию подземного царства как область, не организованную по принципам гармонии, уже введенным во вселенную в целом и, в частности, в небесное и земное царства. В сказках эту связь можно прежде всего видеть в типе 302, весьма тесно связанном с типом 301 (герой, Змей-Кощей, тридесятое царство, золото — серебро — медь, птица-спасительница и т. д.), ср. мотив яйца в воде, на море: *Царевич обрадел, достал яйцо; пошел, доходит до моря, стал мыть яичко, да и ронил в воду. Как достать из моря? Безмерна глубь!.. Вдруг море встрепенулось — и щука принесла ему яйцо.* Афан. № 156; ... *моя смерть в яйце, то яйцо в утке, та утка в кокоре, та кокора в море плавает... Выпало из утки яйцо да прямо в море...* Афан. № 157 (ср. более длинный традиционный ряд от *на море на океане есть... до а в яйце — моя смерть!* Афан. № 158)³³; ... *утка тотчас яйцо выронила, и упало то яйцо в море.* Афан. № 269; ... *там яйца — в воду упали.* Онч. № 107 и др. Кроме того, следует помнить,

³² Ср., например, фольклорный образ Змея или богатыря типа Горыни или Дубыни, корчующего дерева и сметающего горы (в сказках, ср. Афан. № 141, или былинах); ср. также заговорные обращения к Змею или подобным им существам (*создай мне, Страх-Рах, семьдесят семь ветров, семьдесят семь вихорез, ... которые леса сушили, крошили темные леса, зелены травы, быстрые реки* ... Л. Н. Майков, Великорусские заклинания, СПб., 1869, № 25 и др.).

³³ Эта лишь формально мотивированная последовательность может быть содержательно интерпретирована при сравнении с текстами, подобными первой руне Калевалы, где рассказывается, как утка снесла яйца на колени Матери воды, откуда они упали в море (ср. в Калевипоэге, песнь 4, орлиное яйцо на морском дне).

что яйцо (или яйца) вообще появляются лишь в подземном царстве и едва ли это случайно.

Мотив связи яйца с водой, мировым океаном весьма распространен и принадлежит к числу древнейших. Так или иначе он отмечен в А 814.9 и В 11.1.1, где идет речь о яйце на первозданных водах. Полнее всего аналогии представлены в древнеиндийской традиции. Ср.: *Водами поистине было это вначале, лишь морем. Эти (воды) размышляли: «Как могли бы мы размножиться?» ... После того как они предались тапасу, возникло золотое яйцо. Это золотое яйцо плавало столько времени, сколько длится год. Шатапатха-брахмана XI, 1, 6, 1 (ср. 2); Он пожелал: «Я хочу родиться из этих вод!» С этим тройким знанием он вступил в воды. Из этого возникло яйцо. Там же. VI, 1, 1, 10; ... он вначале сотворил воды и в них испустил свое семя. Оно стало золотым яйцом, по блеску равным солнцу. Законы Ману I, 8—9 и т. д.³⁴ В ряде традиций вместо яйца выступает гора, плавающая в предвечном океане, причем эта гора играет точно такую же роль в дальнейшем развертывании мира, как и яйцо (ср. шумерскую версию мифа о сотворении мира)³⁵. Таким образом, рассмотренный мотив можно считать отражением исходной ситуации, предшествовавшей сотворению мира, — хаос в виде первозданного океана с плавающим по нему яйцом или горой; отсюда — известные в ряде традиций представления о яйцеобразной форме хаоса³⁶.*

2. Роль яйца в создании вселенной (трех царств). В русских сказках типа 301 подобный мотив довольно очевидно реализуется в эпизоде с бросанием трех яиц и развертыванием каждого из них в особое царство³⁷, что можно считать «бытовой» (в сказочном плане) интерпретацией космогонического мифа (обратная процедура, состоящая в свертывании царств в три яйца в недрах тридесятого царства, могла бы быть

³⁴ Ср. эпизод из Ригведы, где говорится о том, что Марганда (см. выше) был брошен в воды.

³⁵ См. S. N. Kramer, *Sumerian Mythology*, Philadelphia, 1944, стр. 40—41. Иногда мотивы яйца и горы сочетаются, как в древнеегипетском мифе о яйце «великого Гоготуна», см. «Книгу мертвых», гл. IV и VI.

³⁶ Ср. U. Harva, *Die religiösen Vorstellungen der altaischen Völker*, Helsinki 1938 (глава о происхождении земли); Юань Кэ. Мифы древнего Китая. М. 1965, стр. 41—42.

³⁷ Вырожденную форму этого мотива можно усмотреть в сказках, подобных Афан. №№ 313—314; иную форму дегенерации представляет мотив дома из птичьих яиц (Калевипоэг, песня 14). С другой стороны, показательные древнеиндийские примеры, где говорится о *граде Брахмана, необоримом граде богов (devānām pūr ayodhya)*, в котором помещается золотое *вместилище*; о Брахмане, входящем в это золотое *вместилище* и т. д. (Атхарва-веда X, 2, 29—33); ср. град = царство = золото, а также мотив превращения яйца в дом — D 469.1.1. Ср. австралийское предание о том, как журавль Бролта бросил яйцо в небо, оно разбилось и из него возникло солнце (K. Langloh-Parker).

истолкована, если отвлечься от собственно сказочных закономерностей в мотивировке, как указание на то, что все части вселенной — из хаоса); ср. мотивы: Томпсон А 814.9 (земное царство из яйца), А 701.1 (небесное царство из яйца). Символика цвета яиц достаточно убедительна, чтобы предположить связь каждого яйца с особым царством (это, разумеется, не противоречит возможной связи этих трех яиц со стадиями суточного солнечного цикла, ср. сказки типа «Зорька, Вечорка и Полночка»), причем, конечно, эта связь существенно переосмыслена, а иногда и завуалирована³⁸. Тем не менее, аналогии из других традиций делают эту связь и для славянской традиции несомненной. Ср. знаменитое место из «Чхандогья-Упанишад»: ... Он превратился в яйцо ... Оно расколосось. Из двух половин скорлупы яйца одна была серебряной, другая — золотой. Серебряная (половина) — эта земля, золотая — небо ... III, 19, 1—2³⁹; ср. также «Законы Ману» I, 12—13 и др. (старая иранская версия тоже связывала возникновение вселенной с яйцом). Противопоставление золотого серебряному

³⁸ Ср. сочетание золотого, серебряного и медного в связи с подводным царством (и несколько ранее — с яйцом орлицы):

*Mis see vālkus meresta,
Mis see lāikis lainetesta?
Kuldāmōōka merest vālkus,
Hōbeoda lainetesta,
Vaskne ambu kalakudust.*

Kalevipoeg. Neljas lugu

*(Что сквозь волны там блеснуло?
Что в пучине засверкало?
Меч золотой блеснул в пучине,
Серебром копье сверкнуло,
Медный лук в молоке рыбей.)*

Ср. непосредственно далее о медном старом воине (эпитет медный повторяется при нем около двух десятков раз на протяжении нескольких стихов); ср. Калевала, руна вторая. К объяснению медного (и в русской сказке и за ее пределами), возможно, следует привлечь места, подобные пятидесятой руне Калевалы, 503—506:

*На челне, обитом медью,
На богатой медью лодке,
Едет он туда, где вместе
Сходятся земля и небо ... ,*

или постоянные в Ведах сочетания *āyasa-* «медный» и *pur* «крепость, град».

³⁹ Перевод А. Я. Сыркина, которого автор благодарит за проявленный к этой теме интерес и полезные советы. Ср. *tad āndam niravartata . . . tan nirabhidyata, te āndakapāle rajatam ca suvarnam ca abhavatām. Tad yad rajatam sā iyam prthivī, yat suvarnam sā dyauh . . .* Chānd.-Upan. III, 19, 1—2, а также RV. X, 121.

обычно применительно к солнцу и луне (соответственно) и опосредствованно — к небесному царству (солнце) и подземному царству (луна, месяц); славянская и неславянские традиции изобилуют примерами этого рода⁴⁰. Из других деталей, существенных в связи с мотивом яйца как начала вселенной и так или иначе обнаруживаемых в славянской фольклорной или ритуальной традиции, следует подчеркнуть раскалывание яйца и золотой цвет яйца в целом⁴¹. Допустимо думать, что крайне вырожденный вариант этих представлений обнаруживается в известной детской сказке о курочке, снесшей золотое яичко, и мышке, расколовшей его (ср. Андреев *241 III = Томпсон 2022)⁴²; параллель может быть продолжена указанием на роль птицы, причем нередко именно пестрой (*ряба*)⁴³. А это сочетание мотивов золотого яйца на воде и птицы, как уже давно установлено, эквивалентно

⁴⁰ При этом нередко указывается и более подробное развертывание вселенной и ее частей (страны света, основные черты ландшафта и т. п.) из мирового яйца, ср. Чхандогья-Упанишада. III, 19,2; Законы Ману I, 13; газель Баба Кухи (см. Е. Э. Бертельс. Суффизм и суфийская литература. М. 1965, стр. 283—284, ср. также стр. 367); Калевала, первая руна, 229 и след. См. также V. Pâques. Указ. соч. 47 и след.; в этой книге, в частности, говорится о трехчленности мирового яйца, предполагающей, как можно думать, первоначальную дихотомию: верхняя половина — белая, сухая, мужская; нижняя половина — красная, влажная, женская; между ними черный зародыш в виде змеи; разные части яйца образуют вселенную во всем многообразии составляющих ее частей (ср. отчасти сходный мотив при отсутствии мотива яйца в «Голубиной книге» и связанной с ней апокрифической литературе, хотя здесь не исключены влияния со стороны; ср. также у Иоанна Дамаскина «о яйце свидетельство»; *небо и земля по всему подобны яйцу — скорлупа аки небо, плева аки облацы белок аки вода, желток аки земля*, цитировано по: А. Н. Афанасьев, Поэтические воззрения <...>, т. 1, стр. 536). Характерно, что там, где вместо яйца выступает гора, при порождении частей вселенной именно она членится, подобно яйцу.

⁴¹ Ср. соответствующие загадки, где яйцо = золото, см. Д. Н. Садовников, Загадки русского народа. М. 1959, №№ 974, 977 и др.; ср. нем. *Goldhenne, Goldhenne! Lass die Sonne scheinen...* Об отождествлении солнца с желтком мирового яйца, с золотым зародышем (*hiranyagarbha*) см. H. Lotmel, Указ. соч.; F. D. K. Bosch, The golden germ. An Introduction to Indian Symbolism. 's-Gravenhage. 1960, стр. 51 и след.

⁴² Ср. также BP. I, 30; II, 72a; Thompson: H. 1149.6 (разбивание яйца, голубь и змея). Ритуальное отражение архетипа можно видеть в обычае катать красные и желтые яйца на Светлой Неделе (ср. катание яиц героем по выходе из тридесатого царства) и биться этими яйцами (ср. аналогичный старинный обычай биться красными яйцами, приуроченный к Новому Году, встречаемому в марте). В северо-западной Африке разбивание яиц на свадьбе до сих пор осознается как символ разбивания (взрыва) мирового яйца, см. V. Pâques, Указ. соч., стр. 432. Ср. также J. Goody. Death, Property and the Ancestors. Stanford. 1962, стр. 56—57.

⁴³ Особая роль первого яйца от рябой курицы еще заметна в обычае гладить им лицо (от веснушек) и в некоторых других пережиточных представлениях.

мотиву солнца, восходящего из вод и заходящего в воды⁴⁴. Для реконструкции некоторого сюжета по мотивам, разбросанным в сказках типа 301 и часто, на первый взгляд, не связанным друг с другом, полезно обращаться к текстам иных (нежели славянская) традиций, где эти же мотивы выстроены в сюжет; ср., например, первую песню Калевипоэга, где рассказывается о рождении из яиц трех девушек, за которых приходят свататься *Солнце, Месяц и Молодец-Звезда* (ср. трех девиц тридесятого царства, обладательниц яйца, становящихся женами Зорьки, Вечорки и Полуночки). Рассмотренные здесь мотивы целесообразно считать изображением первого (после исходного, см. выше) шага в сотворении вселенной — создания трех царств — небесного, земного и подземного (последнее, собственно говоря, видимо, было не специально создано, а возникло из оставшейся неиспользованной части хаоса).

3. Яйцо, первый культурный герой, борьба со Змеем. Мотив борьбы героя со Змеем (или его аллоэлементами — Вихорь, Ворон Воронович, Норка, Кошей, старичок с ноготок, Идолище и т. п.) слишком хорошо известен в сказках типа 301 (и 302), чтобы о нем говорить дополнительно. О связи Змея с яйцом также уже говорилось; поэтому достаточно напомнить, что три яйца находятся в царстве Змея и, видимо, принадлежат именно ему; царевны дают герою по яйцу лишь после того (и притом обычно сразу же), как герой убивает Змея. Не исключена — применительно к архетипу — такая интерпретация, в соответствии с которой Змей как олицетворение подземного царства и, следовательно, первозданного хаотического начала, пока он жив, не дает развернуться потенциально существующим элементам будущего космоса, находящимся до времени в свернутом виде в яйце, подобно зародышу (ср. древнеиндийскую концепцию *hiranyagarbha*-⁴⁵ или более или менее обычные представления, отложившиеся в выражениях, подобных *ab ovo* или $\xi\xi \varphi\omicron\upsilon \xi\xi\eta\lambda\acute{\alpha}\theta\eta$). Становление космоса (жизнь) из яйца, собственно, и означало бы в таком случае конец хаоса (смерть) или его ограничение и изоляцию. И этот конец — в том яйце, где спрятана Кошеева смерть, о которой уже шла речь. После сказанного, если с ним согласиться, ясно, что герой сказок типа 301 и типа 302 выступает в функции первого культурного героя⁴⁶, противопоставленного порождениям

⁴⁴ Ср., в частности, Н. Lüders, Указ. соч., стр. 294 и след.

⁴⁵ Ср. А. В. Keith, *The Religion and Philosophy of the Veda and Upanishads*, I—II, Cambridge, Mass., 1925, стр. 208, 393, 437, 508, 526, 531, 533, 537; F. D. K. Bosch. Указ. соч. и др.

⁴⁶ В отличие от культурного героя в собственном смысле слова (ср. прометеевский тип), когда он снабжает людей чем-то, что отличает их от животных (огонь, слово и т. д.).

хаоса — получеловеческим существам Дубыне, Горыне, Усыне и, прежде всего, нечеловеческому, звериному существу — Змею. Оказывается, что герой приобретает в тридесятom царстве яйца и тем самым становится демиургом космического здания; благодаря именно ему возникают небо и земля, извлеченные из хаоса. При таком истолковании герой названных сказок сопоставим с рядом божественных персонажей типа греческого *Кроноса*, шумерского *Энлиля* или полинезийского *Тане* (которые положили конец хаосу, оторвав Небо-Отца от Земли-Матери, что и означало становление вселенной) или с рожденным из золотого яйца древнеиндийским *Праджапати* (*Prajāpati*)⁴⁷, создавшим *Брахмана* (*Brahman*) или отождествлявшимся с этим самосушим и абсолютным началом, изначальной формой вселенской организации и опорой мира (ср. мотивы — творец, рожденный из яйца, божество из яйца или в форме яйца и т. п.: А 27, А 114.2.1)⁴⁸. Другие мотивы этого комплекса — борьба со Змеем, яйцо и Змей^{48а} — также находят убедительные и, большей частью, хорошо известные параллели в других традициях (вплоть до деталей: последовательное увеличение числа голов Змея на три и т. д.). Это обстоятельство делает лишним приведение аналогичных примеров. Тем не менее, трудно не привести синтетическую (и вполне актуальную) картину, соединяющую в целое все из упомянутых мотивов. Речь идет о северо-западно-африканской традиции. Согласно ей, мир был создан взрывом звезды-яйца, внутри которого был тройной змей; первый герой убивает его, спускается по мировому дереву в подземное царство, а потом поднимается на землю по случаю жертвоприношения змея, что рассматривается как прелюдия любого брака⁴⁹. Характерно, что каждый шаг этого мифа подкрепляется живой ритуальной практикой, и всё это соотнесено с движением Солнца в связи с некоторыми другими небесными телами.

4. Яйцо, жизнь, плодородие, богатство.

Связь яйца с жизнью, плодородием, богатством восстанавливается отчасти по данным сказок типа 301 (нередко говорится о том, что именно богатство свертывается в яйцо, а потом яйцо разворачивается в богатство; ср. также брак царевны, обладавшей золотым яйцом, с героем или мотив живой воды, дающей

⁴⁷ Ср. об *Īsvara*, живущем в яйце, лежащем на водах; см. *Bhāgavata-Purāṇa* III, 20, 14 и след.

⁴⁸ Столь же оправданы сопоставления с героем типа *Великий Охотник*, *Первый Кузнец* и т. п. Ср. любопытное изображение Диониса с яйцом в руке (Беотия), см. М. Р. Nilsson, Ук. соч., стр. 565.

^{48а} Ср. известное архаическое древнегреческое изображение двух змей, приближающихся к яйцу, в связи с темой Диоскуров; см. М. Р. Nilsson, Ук. соч., стр. 383; E. Küster, *Die Schlangen in der griechischen Kunst und Religion*, «Religionswissenschaftliche Versuche und Vorarbeiten», Bd. XIII, 2, 1913.

⁴⁹ См. V. Pâques, Ук. соч., стр. 671—673.

герою бессмертие, в связи с мотивом получения яиц) и некоторых других, отчасти же по отдельным остаткам ритуала, имеющего целью увеличение плодородия и богатства (разбрасывание яичной скорлупы перед севом, крошение яиц, ритуальное жертвоприношение кур и петухов с окроплением их кровью зерна, семян и т. п.). Наконец, общеизвестна связь Змея, в царстве которого находятся яйца, с идеей плодородия, с участием в зарождении жизни (ср. отношение Змея к беременности; обращения к нему в любовных заговорах)⁵⁰; в более общем виде речь идет об универсальном представлении о связи плодородия с подземным царством, жизни с умиранием как ее (жизни) предпосылкой и т. д. Отсюда — широко распространенные представления о яйце как основном принципе жизни, порождающем всё, включая людей (ср. мотивы рождения человека из яйца — Т 542 и превращения яйца в человека — D 439.4)⁵¹, и получившем исключительное развитие в древней Индии — от ритуальных просьб не разбивать яйца (с вероятной игрой двумя значениями слова)⁵² до космологической философии *hiranyagarbha* (ср. RV X, 121; X, 129⁵³ и упанишады) и мистических откровений о тождестве золотого зародыша яйца с мировым лотосом, вырастаю-

⁵⁰ См. В. В. Иванов, В. Н. Топоров, Указ. соч., стр. 140 и след. (там же литература); Н. Baumann, *Schöpfung und Urzeit der Menschen im Mythos der afrikanischen Völker*. Berlin, 1936, стр. 130.

⁵¹ См. S. Thompson, J. Balys, *The Oral Tales of India*. Bloomington, 1958; W. S. Fox, Указ. соч., стр. 24 и след., 203; J. G. Scott, *Indo-Chinese Mythology*, MAR, vol. 12, 1918, стр. 276, 292; D. C. Graham, *Songs and Stories of the Ch'uan Miao*. Washington, 1954; H. B. Alexander, *Latin American Mythology*. — MAR, vol. 11, 1920, стр. 230; W. Ledebog en. *Duala Märchen*, Berlin, 1903, стр. 384; E. Jacottet, *The Treasury of Basuto Lore*, London, 1908, стр. 110; R. Th. Christiansen, *Norske Eventyr*, Kristiania, 1921, стр. 92 и др. Особым мотивом (F 611.1.11) представлено рождение сильного героя из яйца (ср. мотив Митры-Фанеса).

⁵² Ср. RV I, 104, 8; *mā no vadhir indra mā pārā dā mā nah priyā bhōjanāni prā moshih | āndā mā no maghavañ chakra nīr bhen mā nah pārā bheta sahājānushāni* «не убей нас, о Индра, не выдай; не отбери наши любимые наслаждения; не разбей, о Щедрый, о Могучий, наши яйца! не разбей вместе (скорлупу) вместе с зародышем!» (ср. выше о мотиве разбивания яйца).

⁵³ Поскольку с этим космогоническим гимном тесно связаны по содержанию (а иногда и по форме) некоторые западноукраинские песни о сотворении мира (см. их в книге: Н. И. Костомаров. *Собрание сочинений*. Книга восьмая. Том 21. СПб., 1906, стр. 617—618), поучительно отметить, что в этих песнях изображена ситуация, легко трансформируемая в ту, которую описывают сказки типа 301, но сохраняющая свой космогонический характер: нет ни неба, ни земли, только синее море, посреди моря — зеленый явор, на нем — три голубки, советующиеся, как сотворить мир; предложение спуститься на дно моря, достать золотой камень, посеять его с тем, чтобы получить небо, светлое солнце, ясный месяц, звезды и т. д. (видимо, эта операция должна повторяться трижды — по числу участниц беседы).

шим из первозданного океана, подобно древу жизни (ср. Лалитавистара 64, 11)⁵⁴. И самое удивительное в том, что, какой бы длинной ни была цепь переходов, она все-таки приведет нас от золотого яичка курочки-рябы к умозрительнейшей вселенной Брахмы.

⁵⁴ Ср. еще: F. D. K. Bosch, Указ. соч.

ОБ ОППОЗИЦИИ «ЧЕСТЬ» — «СЛАВА» В СВЕТСКИХ ТЕКСТАХ КИЕВСКОГО ПЕРИОДА

Ю. М. ЛОТМАН

Внимание читателя в «Слове о полку Игореве» привлекают конструкции типа «ищучи себе чти, а князю славѣ». В сознании современного читателя «честь» и «слава», скорее всего, — синонимы. Сталкиваясь с тем, что в древнерусских текстах существуют устойчивые словосочетания типа: «Примше от Бога на поганю победу славою и честью великою» (Ипатьевская летопись под 6686 г.) или: «Ни чти, ни славы земныя искаль есмь»¹, — современный читатель, а порой — и исследователь, склонен видеть в ней только тавтологический повтор типа: «А въстона бо, братие, Киевъ тугою, а Черниговъ напастыми» или:

Тоска разліяся по Русской земли;
Печаль жирна тече средь земли Рускыи.

Конечно, в данном случае, мы имеем дело с обнаженным приемом параллелизма. Однако, сам этот параллелизм подразумевает уравнивание в художественной конструкции элементов, не равных вне ее (характерны замена слова «тоска» на синоним «печаль» — неравенство на фонологическом уровне, и изменение порядка слов в случае «по Руской земли» — «средь земли Рускыи»)². Анализ убеждает нас, что «честь» и «слава» в системе идеологических терминов раннего русского феодализма отнюдь не были синонимами. Мы не можем привести светского текста той поры, в котором они были бы взаимозаменяемы, сочетались бы с одинаковым идейно-терминологическим окружением.

Понятие чести было чрезвычайно существенным для феодальной эпохи. «Честь» и «слава» вместе характеризуют определенную группу персонажей. Это не есть свойства, которые могут характеризовать любого человека, независимо от его социаль-

¹ Кирила Туровского слово душеполезно о хромце и слепце, Исторические чтения, 1855, т. II, стр. 140—153.

² См.: Д. С. Лихачев, Стилистическая симметрия в древнерусской литературе, «Проблемы современной филологии», сб. статей к 70-летию акад. В. В. Виноградова, М., «Наука», 1965; ср. также: Д. С. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы, Л., «Наука», 1967, стр. 168—176.

ной принадлежности. Они являются атрибутом определенной социальной категории и в определенном социальном контексте и противостоят их отсутствию у других социальных групп.

Важным свойством этого атрибута (он включает «честь» и «славу» одновременно и не имеет для себя специального термина) является определенная степень отчуждения оппозиции «ценное — неценное» — от реально-вещественных и материальных выгод.

Феодальное общество отмечено парциальностью и отчужденностью. Стремление к дробным классификациям и высокой семиотичности пронизывает его насквозь. И в данном случае мы можем констатировать возникновение этого типа отношений, когда проявляется тенденция: 1) рассматривать материальные выгоды, связанные с особым социальным положением, не сами по себе, а в качестве знаков этого положения; 2) иерархически дробить этот вид знаковых отношений на подгруппы, соответствующие делению феодального общества.

Поскольку происходит отчуждение реального результата того или иного действия от его значения в семиотике феодальной чести, то возникает возможность того, что одно и то же действие (например, нанесение ущерба) может рассматриваться как незначительное, если учитываются его реальные последствия, и тяжелое, если оно воспринимается как *знак* бесчестия. В этом смысле показательно, что эволюция раннего русского феодального права идет именно в том направлении, которое рассматривает ущерб-бесчестие (знак) в качестве значительно более тяжкого преступления, чем фактический вред.

В договорах русских с греками бесчестие, с одной стороны, и увечие, боль, телесное повреждение, с другой, — еще не отделены: «Аще ли ударить мечем или бьеть кацем любо сосудом, за то ударение или бьенье да вдаст литр 5 сребра по закону Рускому»³. Здесь удар мечом, причиняющий увечие, и чашей (бесчестие) еще не отделены друг от друга. Но уже в «Русской правде» выделяется группа преступлений, наносящих не фактический, а «знаковый» ущерб. Так, в ранней (т. наз. «краткой») редакции «Русской правды» особо оговаривается пеня за причиняющие бесчестие удары не-оружием или необнаженным оружием: мечом в ножнах, плашмя или рукояткой.

«Аще ли кто кого ударить батогом, любо жердью, любо пястью, или чашей, или рогом, или тылеснию, то 12 гривне; <...> Аще утнеть мечем, а не вынем его, любо рукоятью, то 12 гривне за обиду»⁴. Показательно, что те же 12 гривен взы-

³ Цит. по сб.: «Памятники русского права», вып. I (Памятники права киевского государства X—XII вв.). Сост. доц. А. А. Зимин, М., Гос. изд. юридической литературы, 1952, стр. 7.

⁴ Там же, стр. 77.

скиваются, если «холоп ударить свободна мужа»⁵ — случай явного вознаграждения не за увечие, а за ущерб чести.

В «пространной» редакции «Русской правды» происходит дальнейшее углубление вопроса: убийство без бесчестящих обстоятельств — открытое и явное решение спора силой («Оже будет убил или в сваде или в пиру явленно») — наказывается легко, так как, видимо, почти не считается преступлением. Одновременно бесчестие считается столь тяжким ущербом, что пострадавшему не возбраняется ответить на него ударом меча («не терпя ли противу тому ударить мечемъ, то вины ему в томъ нетуть»⁶), хотя очевидно, что не знаковый, а фактический ущерб, который наносился при ударе чашею, «тылеснию» или необнаженным оружием («аще кто ударить мечемъ, не вынез его, или рукоятю»), был значительно меньше, чем от подобной «обороны».

Сделанные наблюдения подтверждают то общее положение, что средневековое общество было обществом высокой знаковости — отделение реальной сущности явлений от их знаковой сущности лежало в основе его миросозерцания. С этим, в частности, связано характерное явление, согласно которому та или иная форма деятельности средневекового коллектива, для того, чтобы стать социально значимым фактом, должна была превратиться в ритуал. И бой, и охота, и дипломатия — шире, управление вообще, — и искусство требовали ритуала⁷. Победить не по правилам на официальной шкале ценностей средневекового мира котировалось ниже, чем погибнуть, выполнив требования рыцарского или агиографического ритуала.

Мир высокой знаковости воспринимался одновременно как социально организованный. Это был иерархический мир феодализма. Он принципиально охватывал не всех людей своего времени, а определенную — избранную часть. Остальные находились вне классификации и как бы не существовали.

* *
*

Понятие «слава — честь» присуще было в феодальном мире лишь той части общества, которая признавалась имеющей социальную ценность. Однако внутри феодалитета существовала иерархия, грубо сводимая к антитезе «феодал-вассал» ↔ «феодал-сюзерен». Соответственно противопоставлялись и понятия

⁵ Там же, стр. 78.

⁶ Там же, стр. 110.

⁷ О значении ритуала в средневековой литературе см.: Д. С. Лихачев, Литературный этикет русского средневековья в сб.: «Poetics, Poetyka, Poэтика», Warszawa, 1961; Поэтика древнерусской литературы, стр. 84—109.

«слава» и «честь», которые никогда не употреблялись как взаимозаменяющие друг друга синонимы. «Честь» и «слава» обозначают отличие, знак социального достоинства данного члена коллектива, но природа их различна. «Честь» — атрибут младшего феодала. Ее получают от старшего на иерархической лестнице, и она всегда имеет материальное выражение. Так, для того, чтобы добыча, захваченная на поле боя, стала *знаком чести*, ее надо отдать сюзерену, а потом получить от него как признание своих воинских заслуг. Собрав от вассалов их добычу и «наградив» их же потом ею, старший феодал превращает захваченные вещи в знаки. Честь подразумевает наличие награды, которая есть ее материальный знак. Это может быть доля в добыче, которую обязательно надо получить во избежание бесчестия, хотя стремление обнажить знаковую природу этих материальных выгод часто приводит к тому, что, сразу после получения, захваченные ценности могут (а по ритуалу — должны) быть брошены, растоптаны или иным способом уничтожены.

Показательно, что Гоголь, тонко чувствующий дух рыцарского времени, подчеркнул именно эту черту — стремление к богатой добыче, которая ценна не сама по себе, а как знак доблести: ее надо захватить, чтобы затем, разрушив ее вещную ценность (раздарив, пропив, любым способом уничтожив), подчеркнуть ценность знаковую. Характерный прием — использование дорогой (по вещной ценности) добычи на функции дешевых и очень дешевых предметов. Пересказывая цитату из «Слова о полку Игореве», Гоголь подчеркивает, что запорожцы «не раз драли на онучи дорогие паволоки и оксамиты»⁸.

Приведем примеры употребления термина «честь».

В «Повести временных лет»: «Приемше от князя <...> своего *честь ли дары ти* мыслять о главѣ князя своего на погубленье. Горыше суть бѣсовъ таковии, якоже Блудъ преда князя своего и приимъ от него чѣти многи, се бо бѣс повиненъ крови тои»⁹. В этой цитате «принять честь» воспринимается как синоним вступления в отношения вассалитета. Принятие чести обязывает к служению и верности. Интересно, что в «Повести временных лет» отношения бога и Адама строятся по схеме: старший и младший феодал. Адам принимает от бога честь, материальным знаком которой является подчинение ему всех животных: «И покори Богъ Адаму звѣри и скоты и обладаше всѣми и послушаху его. Видѣвъ же дьяволъ *яко почти* Бог человека, възавидѣвъ ему». Выражения типа: «И отпустиша я с дары велики и съ чествомъ»¹⁰ — встречаются в «Повести» постоянно.

⁸ Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. II, изд. АН СССР, 1937, стр. 127.

⁹ Полн. собр. русских летописей, т. I, М., Изд. восточной литературы, 1962, стр. 77. <Курсив мой — Ю. Л.>

¹⁰ Там же, стр. 88, 108.

В «Девгениеве деянии»: «И прият дары многи Девгении, и все имение, еже было, не весть чего прият, и кормилица, и слуги, и с великою честию поеха во своясы»¹¹.

Чрезвычайно интересные наблюдения, в этом смысле, делает Н. А. Мещерский, анализируя древнерусский перевод «Истории иудейской войны» Иосифа Флавия:

«Постоянно в переводе встречается «честь» в полном соответствии с понятием феодальной чести. Это слово вставляется переводчиком на место греческого *εὐφρησία* (радость): «И усрѣтоша сопфориане с честию и с похвалами¹²» <...> Понятие чести связывается с наградами или угощениями при воздавании славы кому-либо: «Агрипа же възва Успасиана в свою власть и на чѣсть и на славу» (кн. III, гл. IX, ч. 7). «Римское пожалование» (*δόσις*) также объясняется в переводе понятием чести: «И повелѣ (Клавдий) властителем своим, да испишуть в книгахъ мѣдяныхъ чѣсть всю. И возложити на Капетолию, да явлено будетъ и послѣднимъ родом, каку чѣсть приа Агрипа от Клавдия» (кн. II, гл. XI, ч. 5). В греческом при этом имеем только: «Он приказал сенаторам, чтобы они повеление о пожаловании, вырезав на медных досках, выставили в Капитолии». Словом «честь» передается и греческое понятие *γέρασ* (какая бы то ни было награда вообще): «И съ (Симон, сын Гиоров) заповѣда — рабомъ свободу, а свободнымъ чѣсть» (кн. IV, гл. IX, ч. 3), «обещая рабамъ свободу, а свободнымъ награду»¹³. Вместе с тем, греческое *τιμή* (честь), употребленное в подлиннике в смысле, не отвечающем понятию феодальной чести, переводится другим русским словом»¹⁴.

Столь же показательный материал дают наблюдения над текстом древнерусского перевода Георгия Амартола. И здесь *γέρασ* переводится как честь: «Иаков же оставися первенствуя в чѣсти»¹⁵. Под влиянием феодально-светского понятия чести как выражения достоинства в виде материального награждения, имеющего знаковый характер, указывающего на определенное положение принимающего дары в иерархической системе средневековья, дары, приносимые языческим богам (жертвы), начали при переводе текста на русский язык осмысляться в категориях феодальной чести. Так, в Амартоле термином «чѣстити»

¹¹ В. Д. Кузьмина, Девгениево деяние, М., Изд. АН СССР, 1962, стр. 152.

¹² Для русского читателя это означало: «с дарами и похвалами» — Ю. Л.

¹³ Показательно, что «честь» рассматривается как такой вид награды, который несовместим с рабским положением.

¹⁴ Н. А. Мещерский, История иудейской войны Иосифа Флавия в древне-русском переводе, М.—Л., Изд. АН СССР, 1958, стр. 80.

¹⁵ В. М. Истрин, Хроника Георгия Амартола в древнем славяно-русском переводе, Пгг, 1920, т. I, стр. 93.

переводится *σέβειν* — приносить жертвы: «Глаголемыя боги Дию и Крона Аполлона и прочии мняще человеци, бози суть, блазняхуся, чтуше их»¹⁶.

«Слава» в текстах раннефеодального периода неадекватна «чести». Она является признаком иного, более высокого положения ее носителя на лестнице социальных ценностей. «Христос Бог наш, сын бога живаго ему же слава и держава и честь и поклонянье»¹⁷. В этом тексте Христу приписывается вся совокупность почета, возможного в феодальном обществе, причем каждому уровню почести соответствует степень власти:

сюзерен	держава	→	слава
вассал	поклонение	→	честь.

При этом высшая иерархическая ступень отличается от низшей не только реальным положением и полнотой власти, но значительно большей семиотичностью принадлежащих ей категорий.

Понятие «славы» в значительно большей мере семиотично. «Честь» подразумевает материальную награду (или подарок), являющуюся знаком определенных отношений. «Слава» подразумевает *отсутствие материального знака*. Она невещественна и поэтому — в идеях феодального общества — более ценна, являясь атрибутом того, кто уже не нуждается в материальных знаках, так как стоит на высшей ступени. В частности, поэтому славу можно принять от потомков, далеких народов, купить ценой смерти, честь — лишь от современников.

Эти различия последовательно проведены, например, в древнерусском тексте «Иудейской войны». Переводчик настойчиво подчеркивает иерархичность отношений власти и чести: «Старѣишему бо възрасть подавають цесарство, и меншима благородство»¹⁸. Здесь мы сталкиваемся с характерным стремлением вообще иерархизировать систему понятий (напр. «цесарство — благородство»). Следует не упускать из вида, что там, где мы видим синонимы, поэтическую тавтологию, средневековый читатель улавливал тонко построенную иерархическую лестницу совсем не однозначных понятий. Речь Ирода, смысл которой состоит в том, что он передает сыновьям не власть, а выгоды от власти, в русском тексте звучит так: «Не цесарство бо подаваю сыномъ своимъ, но чсть цесарствия, цесарьска

¹⁶ Там же, стр. 68. Видимо, под влиянием этого представления всякое отправление языческого культа начало переводиться словом «честь». Так, в другом месте Амаргола этим термином переводится *μωτήριον* («и земником своим чести и службы творити ему». 1, 61).

¹⁷ Полн. собр. русских летописей, т. I, стр. 488.

¹⁸ И. А. Мещерский, История Иудейской войны Иосифа Флавия в древне-русском переводе, стр. 212.

же веселиа и служба же да будеть имъ»¹⁹. «Славу» переводчик отделяет от «чести». «Удобь есть за отъчьскы законъ умрети. Безсмъртная бо слава послѣдуеть, и скончаемься, и душамъ веселие вѣчное бываеть. А иже безмужествиемъ умирають, тѣлолюбци суть, не *хотяще мужьския смърти*, но язвою скончающесе, *то ти безславни суще...*»²⁰. Показательно, что, хотя слава — атрибут лишь одной — высшей — ступени феодальной иерархии (связь ее с суперлативом социального положения подчеркнута формулой: «славою славен и силою силен и богатством богат»²¹), ее особый, полностью дематериализованный, насквозь знаковый характер подчеркивается тем, что ее может добиться феодал любой степени (муж), доведший бескорыстие в следовании нормам рыцарского поведения до высшей степени — гибели. Слава есть воздаяние за ту степень рыцарственности поведения, которая соответствует наиболее высоким и жестким нормам, действующим на высшей иерархической ступени. На этой ступени, с ее предельной семиотичностью, средства уже полностью отделены от целей и становятся сами себе целями. Так, для того, чтобы добыть честь — необходимо победить, ибо честь неотделима от захвата трофеев. Слава безразлична к результатам — ее феодал может завоевать и в победе, и в поражении, если он реализует при этом высшие нормы рыцарского поведения²².

*
* * *

Нельзя не отметить, что в «Слове о полку Игореве» мы встречаем чрезвычайно последовательно проведенное противопоставление «славы» и «чести». «Куряни свѣдоми къмети» — дружина «скачуть, акы сѣрыи вльци в полѣ, ищучи себе чти, а князю славѣ»²³. «Русичи великая поля чрьлеными щиты перегородиша, ищучи себѣ чти, а князю славы»²⁴. Следует отметить, что заключительную строку «Слова»: «Князем слава, а дружине аминь», — Р. Якобсон с основанием относит к местам, испорченным позднейшей переработкой, и предлагает

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же, стр. 239. Курс. мой — Ю. Л.

²¹ В. Д. Кузьмина, Девгениево деяние, стр. 164.

²² С этим можно сравнить то, что в западноевропейском культе дамы цель любви полностью отделена от средств: физическую любовь позволено реализовать с другой дамой (в отношении проститутки допускается даже насилие). «Высота» рыцарской любви определяется не ее успешностью, а реализацией определенных условных норм поведения. См.: В. Ф. Шишмарев, К истории любовных теорий романского средневековья, в сб.: «Избр. статьи, Французская литература», М.—Л., «Наука», 1965, стр. 191—270.

²³ Слово о полку Игореве, под ред. В. П. Адриановой-Перетц, М.—Л., Изд. АН СССР, 1950, стр. 12.

²⁴ Там же, стр. 13.

читать: «Князем слава, а дружине честь»²⁵. При этом противопоставление «славы» и «чести» касается самой сущности идейной концепции автора. Игорь из захваченной добычи берет себе лишь предметы, являющиеся знаками победы и самостоятельной материальной ценности почти не имеющие: «Чрълень стягъ, бѣла хорюговъ, чрълена чолка, сребрено стружие»²⁶. Дружина получает знаки-ценности: «Красныя дѣвки Половецкыя, а съ ними злато, и паволокы, и драгыя оксамиты»²⁷. Однако и здесь перед нами совсем не та откровенная жажда добычи, которой руководствовались еще не знающие сложной рыцарской этики дружинники Игоря, простодушно говорившие: «Отроци Свѣньльжи изодѣлися суть оружьемъ и порты, а мы нази. Поиди княже с нами в дань, да и ты добудеши и мы»²⁸. Добыча для дружины в «Слове о полку Игореве» имеет уже и второй смысл — она знак чести. И это специально подчеркивается тем, что дружине существенно получить добычу, а получив, показать презрение к материальной ценности полученного: «Орьтъмами и япончицами и кожухы начаша мосты мостити по болотомъ и грязивымъ мѣстомъ, и всякими узорочьи Половѣцкыми»²⁹.

Но сложное отношение славы и чести проявляется в «Слове» и более глубоко. Главный герой «Слова» Игорь Святославич дан как бы в двойном освещении: он вызывает и восхищение, и осуждение. Не сводя к этому всей проблематики произведения, можно указать на следующее: Игорь в «Слове» выступает и как самостоятельный феодал, глава определенной региональной иерархии, и как один из русских князей, вассал великого князя Киевского. В этих случаях он подчиняется разным этическим нормам, и поведение его оценивается по-разному. Как самостоятельный феодал-рыцарь он ищет славы, а это, как мы видели, совсем не обязательно связано с успехом³⁰. Более того, чем более несбыточна, нереальна с точки зрения здравого практического смысла, чем более отделена от фактических результатов — семиотична — была цель, тем выше была слава

²⁵ La Geste du prince Igor, Texte établi, traduit et commenté sous la direction d'Henri Grégoire, de Roman Jakobson et de Marcs Szeftel. Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves, t. VIII, New-York, 1948, стр. 96. Это чтение принимает и А. В. Соловьев (см. ТОДРЛ, XIII, стр. 655).

²⁶ Слово о полку Игореве, стр. 13.

²⁷ Там же.

²⁸ Полн. собр. русск. летописей, т. I, стр. 54.

²⁹ Слово о полку Игореве, стр. 13.

³⁰ Успех мыслится как игра случая. Неудача война, строго следующего нормам «правильного» поведения, столь же мало его бесславит, сколь и успех не дает оснований для тщеславия: «Тѣмъ же вазнь (фортуна, удача — Ю. Л.) ратнаа, разумно естъ, не тверда, но скоро премѣняется. И аще кто без ума хупется о приключенся вазни, то, не помедливъ, поношение постигнетъ его» (И. А. Мещерский, История Иудейской войны, стр. 410).

сп-во сюжета в «Слове»; «мил-б-ий»;

попытки ее реализации. Несбыточность, химеричность, практически — нереализуемость, увеличивала славу предприятия. То, в какой мере здесь цель отделена от средства и действие теряет всякую ценность, если успех достигается случайно-легким, «реалистическим» путем, свидетельствует эпизод из «Девгениева деяния»: Девгений решил добыть себе жену — прекрасную Стратиговну. Предприятие это почти безнадежно, так как всех претендентов на ее руку — отец и братья убивали: «Многие помышляше о самом Стратиге и о Стратиговне, как бы им видети ея, да не збылося им». Кто ее увидит — не может «в сеи день жив быти»³¹. Герой, согласно традиционно-мифологическому развитию сюжета, проникает во дворец Стратига в его отсутствие и похищает возлюбленную. Однако, здесь сюжет получает неожиданное направление. Уже достигнув цели своего путешествия, герой обнаруживает, что не реализовал средства, а в них-то, видимо, главная ценность его поступка: он не победил непобедимых родственников невесты. Произошло нарушение ритуала добывания невесты, а в нем-то главная сущность подвига. Не цель, а средство, путь к цели, венчает дело. Девгений не хочет «в срам внити» — потерпеть ущерб славе рыцаря. Он возвращается вместе с возлюбленной и вызывает Стратига с сыновьями на бой. Автор специально подчеркивает эту сторону сюжета: Стратиг «не имея веры», что нашелся храбрец, готовый с ним биться, не прерывает пира, а Девгений «стоя три часа среди двора ожидая Стратига», совершает дерзкие поступки, стремясь вызвать бесполезный для него (ибо цель уже достигнута!) бой. Беспечность отца, дающая Девгению возможность добыть себе неприступную невесту без боя, повергает его в отчаяние — «срама ми се добыл»³². После того как Девгений победил Стратига и его сыновей, сюжет снова демонстрирует торжество ритуала над потребностями «практической» жизни: взять в жены Стратиговну как полонянку — значит унижить ее, низведя в ранг, при котором брак между ней и Девгением будет уже невозможен. И Девгений отпускает Стратига с сыновьями и возвращается в их дворец, чтобы совершить бессмысленное с точки зрения здравого разума, но ритуально необходимое сватовство.

Химеричность, практическая необоснованность военных планов также не ставится рыцарю в упрек. Игорь в «Слове» ставит перед собой цель, нереалистичность которой в условиях конца XII века очевидна, — пробиться с горстью воинов (дружины Игоря, его брата, сына и племянника составляли лишь незначительную часть объединенного войска русских князей) через всю Половецкую землю к Дону и восстановить старинный русский путь к Тьмутаракани. Мечтать об успехе подобного пред-

³¹ В. Д. Кузьмина, Девгениево деяние, стр. 178 и 180.

³² Там же, стр. 182.

приятия в эти годы не могли и объединенные силы Русской земли. Однако именно то, что план составлен без оглядки на практические возможности, составляет для рыцаря его привлекательность. Этот поход сулит наивысшую славу: «Нъ рекосте «мужаимѣся сами: преднюю славу сами похытимъ, а заднюю си сами подѣлимъ»³³. Любопытно, что в этих словах Святослава стремление к славе связано с самовольным выходом из системы иерархического феодального подчинения, независимостью действий («мужаимѣся сами»).

Однако, Игорь, присвоивший себе нормы поведения сюзерена (славу) — на самом деле вассал Киевского князя. И действия его измеряются, с иной точки зрения, другой меркой — честью, то есть успешностью действий, их результативностью для великого князя Киевского, интересы которого отождествлены с выгодами всей земли: «худого смерда», вдовицы и сироты. Так возникает непонятная нам антиномия: славная, но бесчестная битва («Рано еста начала Половецкую землю мечи цвѣлити, а себѣ славы искати; нъ нечестно одолѣсте, нечестно бо кровь поганую пролиясте»³⁴). Только в свете такого противопоставления «славы» и «чести» становится понятным и двойственная оценка действия героя, и, например, совершенно непонятная для современного читателя формула, утверждающая, что Всеволод в жару битвы забыл жизнь и честь (!) — «Забывъ чти и живота». Уже первые издатели перевели это как «забыв почести и веселую жизнь». Однако, надо иметь в виду, что, видимо, не всякая почесть, а именно материально выраженный знак доблести определяется этим термином. Вероятно, точнее будет перевести: «отчаявшись жизни (по типу «отчаявса живота» в «Молении Даниила Заточника») и не думая о <почетной> добычке» (то есть — «не рассчитывая на успех»), «забыв честь», поскольку стремится к высшему — славе.

Таким образом, мы еще раз можем убедиться, что наше «привычное» заполнение вырванных из текста слов таким простым и естественным, в наших представлениях, содержанием является источником ошибок. Термины и понятия получают смысл лишь в отношении к той модели мира, частью которой они являются. В этом смысле следует иметь в виду, что, когда мы приписываем слову в историческом тексте «простое», «очевидное» значение, то, чаще всего, происходит подстановка значе-

³³ Когда в литературе о «Слове о полку Игореве» высказывается недоумение, почему темой национально-героического произведения было избрано исторически столь незначительное событие, то следует помнить, что «незначительным» оно выступает (как и битва в Ронсевальском ущелье) лишь для «результативного» сознания. Если мерить масштаб события смелостью замысла (а именно такие критерии признал бы сам Игорь), то поход его следует признать одним из самых значительных эпизодов русского средневековья.

³⁴ Слово о Полку Игореве, стр. 21.

ния из современной исследователю модели мира. И на основании подобных исходных данных, зачастую, строятся рассуждения об идейном содержании памятника.

Реконструкция всей суммы представлений, манифестированных в тексте «Слова о полку Игореве», может оказать помощь и при решении вопроса о подлинности памятника (в последние годы проблема эта, благодаря, к сожалению, до сих пор еще не опубликованной и поэтому находящейся вне научной дискуссии³⁵ работе А. А. Зиминой, снова оказалась в поле зрения науки), поскольку фальсификация литератором конца XVIII века древнерусской модели мира представляет собой задачу невыполнимую — даже наука восстанавливает утраченные модели сознания лишь в определенных приближениях, строго определенных сознанием самого ученого.

Не рассматривая этого сложного вопроса во всей полноте, можно пока лишь отметить в порядке предварительного замечания, что понятия «честь» и «слава» в модели мира русского XVIII века приобрели совершенно иное значение. В рационалистической культуре классицизма *честь* становилась одним из основных пунктов сословной дворянской морали (ср. роль чести в монархии в политических построениях Монтескье). При этом именно чести приписывалась знаковая внепрактическая ценность. Основа чести — бескорыстность, материальная невыраженность:

А истинная честь — несчастным дать отрады,
Не ожидаючи за то себе награды...

(А. П. Сумароков, О честности)

Именно в связи с этим в системе этики русского классицизма XVIII века «честь» воспринимается как нечто более высокое, чем «слава»³⁶. Одновременно происходит вообще стирание различия между этими понятиями, и они все чаще выступают как взаимозаменяемые (или почти взаимозаменяемые) синонимы:

Желанием честей размучен,
Зовет, я слышу, славы шум.

(Г. Р. Державин, На смерть кн. Мещерского).

Пришедшее на смену рационалистической модели мира воззрение просветителя XVIII века было отмечено стремлением обратиться от государства, сословия, всякого установления — к человеку. Это было стремление построить модель

³⁵ Будучи убежден в подлинности «Слова о полку Игореве», автор этих строк именно поэтому считает, что публикация исследования А. А. Зиминой настоятельно необходима.

³⁶ А. В<оронцов>, Содержание письма другу в ответ: может ли честь сравниться с славой, Ежемесячные сочинения, 1756, т. IV, август, стр. 204.

мира из его непосредственно взятых сущностей. Возвращение к естественности, Природе было связано с отрицательным отношением к любым формам знаковости. Вещи, человек, отношения должны были браться не как знаки чего-либо, а в своей сущности и цениться за эту неотчужденную сущность. Это, конечно, практически не означало (и не могло означать) уничтожения знаковости. Просто знаковые единицы «Человек», «Природа» и им подобные становились знаками отказа от знаковости, знаками неотчуждаемой сущности. Приравнивая десемантизацию освобождению человека от общественных цепей, Просвещение резко отрицательно относилось к чисто знаковым понятиям, за которыми не чувствовало естественной «вещи». В ряду их находилось и понятие чести, ненавистное просветителю как одна из фикций феодального общества, знак, который, с его точки зрения, не имел реального содержания и — именно благодаря этому — в феодальном обществе господствовал над реальностью. Просветитель будет подчеркивать фиктивность этого понятия, противопоставляя ему в качестве реальности человеческое достоинство. Радищев, устами идеального отца, так отзывается в «Путешествии из Петербурга в Москву» о дуэли как средстве защиты чести: «Научил я вас (сыновей — Ю. Л.) и варварскому искусству сражаться мечом. Но сие искусство да пребудет в вас мертво, доколе собственная сохранность того не востребует. Оно, уповаю, не сделает вас наглыми; ибо вы твердой имеете дух, и обиду не сочтете, если осел вас улягнет, или свинья смрадным до вас коснется рылом»³⁷. Показательно, что пользование оружием для самозащиты («естественное», а не знаковое действие) вполне одобряется. Уместно также напомнить слова Алеко из черного варианта «Цыган». Спасая сына от общественной лжи, уводя его к Природе, Алеко говорит:

Нет, не преклонит он [колен]
Пред идолом какой-то чести³⁸.

А Белинский в письме Боткину в 1841 г. писал: «Странная идея, которая могла родиться только в головах каннибалов — сделать<...> престолом чести: если у девушки<...> цела — честна, если нет — бесчестна»³⁹.

Романтическое понятие чести, хотя субъективно порой и осознавалось как реставрация рыцарского, на самом деле было глубоко отлично от него. Показательно, что Гегель, реконструируя понятие рыцарской чести (для него — равной романтическому) — противопоставил ее античному «*υῆρας*». «Ахилл счи-

³⁷ А. Н. Радищев, Полн. собр. соч., т. I, М.—Л., 1938, изд. АН СССР, стр. 288.

³⁸ Пушкин, Полн. собр. соч., т. IV, изд. АН СССР, стр. 446.

³⁹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XII, М., 1956, изд. АН СССР, стр. 53.

тает себя обиженным, главным образом, потому, что Агамемнон отобрал у него действительную, принадлежащую ему долю в добыче, составляющую его почетную награду, его *ῥέρας*. Романтическая честь носит другой характер»⁴⁰. Между тем, как мы видели, древнерусские переводчики устойчиво отождествляли *ῥέρας* с исполненным для них социального смысла термином «чсть».

Таким образом, мы видим, что структура идейной модели мира, содержащаяся в памятниках киевского периода, была резко своеобразна. Показательно, что имея текст такого памятника, как «Слово о полку Игореве», перед глазами, цитируя из него места, ясно говорящие об особом способе понимания мира, даже внимательный читатель, вроде Гоголя, склонен был все же переосмыслять их в свете своей модели средневековья (а последняя строилась как часть его модели мира). То, что каждому человеку свойственно воспринимать свою точку зрения не как одну из возможных, подлежащую изучению и описанию, а в качестве «естественной» и «очевидной», делает фальсификацию модели мира, как мы сказали, практически невозможной. Ясно, какую пользу можно поэтому извлечь из описания типов подобных моделей при определении подлинности текста.

Показать это и было целью нашего частного разыскания.

⁴⁰ Гегель, Сочинения, т. XIII, М., Соцэкгиз, 1940, стр. 122.

ZUR SOZIOLOGISCHEN ENTWICKLUNG DES STAMMES *urð*

U. MASING

1. Die nichtswürdigste Methode sich einen Latifundienbesitz zusammenzuraffen ist in Nuzi um etwa 1500 v. u. Z. urkundlich belegt. In E. Chieras Worten ist sie kurz und gut charakterisiert:

Evidently a local law forbade the peasants to sell their land. This was probably not due to any philanthropic motive but to the fact that the peasants had to have something to live on and land to cultivate if they were to pay taxes. The landlords did not violate the law but evaded it in a very ingenious way. Since time immemorial it had been customary for the people of Babylonia and Assyria to adopt persons who would take care of them in their old age. Suppose a childless couple found the work on their fields too heavy. They would adopt a young man and stipulate that they would give him all their possessions provided he would give them as long as they lived a certain amount of grain, a relatively small amount of oil, and the necessary clothes. How much they were to receive always varied with the value of the goods they could offer. If the adopted son kept his part of the contract, the inheritance went to him. This was really an early form of what today is called an annuity, whereby in return for a consideration an insurance company will guarantee an individual an amount of money proportionate to the premium he pays. The rich landlords of Nuzi immediately seized upon this custom and began to make the poor peasants adopt them as sons, so that they could either share in the inheritance of the real children or get all of it. If they did not promise to give a regular annuity, a lump sum which was called a gift would do just as well.

This system was used extensively, so that we find the very same man as the adopted son of three or four hundred peasants. That he was not a lone son we can also learn from the court proceedings, which are among the documents recovered. The fathers accused their son of wanting more than had been stipulated or of not having kept his part of the agreement. The documents generally keep up the fiction of "sonship", but some-

times the scribes forget and use words that clearly betray what the relationship really was. The practice must have proved very convenient, for sometimes we find on a single document a wholesale adoption. Five or six peasants adopt the same man and bequeath to him their property. Each receives as a "gift" an amount of money, grain, or the like, equal to a portion of the value of the property "willed", and remains on his former land cultivating it for his "child". The poor wretches, of course, gave up all claim to ownership. Consequently, there developed throughout the land a system of peonage with results even worse than those which the law had set out to avert. For the adoption could never be voided; this explains its great popularity with the landlords.¹

J. Klima eröffnet uns leider keine neuen Horizonte, sondern bietet seinen, wahrscheinlich doch etwas erstaunten Lesern ein chauvinistisch-totemistisches Elementarbuch der Assyriologie. Er schreibt kein Wort von dieser lebenswürdigen Familie Tehiptillas, sondern bietet uns eine soziologisch etwas weniger wichtige Tatsache, und auch diese wie eine Nebensächlichkeit:

In assyrischer und spätbabylonischer Zeit umging man das Veräußerungsverbot an Liegenschaften, die militärischen oder amtlichen Personen zu erblichen Niessbrauch anvertraut waren: Der Adoptierte erwarb auf dem Wege der Adoption eine solche Liegenschaft, wobei er dem Adoptanten ein „Geschenk“ (in Wirklichkeit den Kaufpreis der Liegenschaft) leistete.²

Wir erfahren also, dass diese Methode des „Beerbens“ auch in der spätbabylonischer Zeit noch bekannt gewesen ist.

2. In den semitischen Sprachen bedeutet *ʿarida* (arabisch, wahrscheinlich auch sabäisch), *ʿarasa* (äthiopisch), *irṯ* (ägyptisch-aramäisch, nabatäisch), *ireṯ* (syrisch), *irêṯ* (jüdisch-aramäisch) meistens nur „beerben“. Sehr selten hat der Stamm in diesen Sprachen einige soziologisch nicht sehr wichtige Nebenbedeutungen, beispielsweise arabisch *ʿarrada* „commovit ignem, ut magis arderet“.³

Der Stamm ist bisher nur in der phönizischen Sprache unbekannt. Leider kann ich nicht angeben, wer mit ihm das akkadische *rašū* „fassen, bekommen“, *maršitu* „Besitz“ zusammengestellt hat⁴, aber diese Verbindung scheint mir nicht über alle Zweifel erhaben zu sein.

3. Da der Stamm in der hebräischen (und wie es später

¹ E. Chiera, *They Wrote on Clay*, Chicago 1938,¹⁴ 1964, 181—183.

² J. Klima, *Gesellschaft und Kultur des alten Mesopotamien*, Prag 1964, 192.

³ G. W. Freytag, *Lexicon Arabico-Latinum IV*, Halis Saxonum 1837, 454a.

⁴ *Supplementum ad Lexicon in Veteris Testamenti Libros*, ediderunt L. Koehler, et W. Baumgartner, Leiden 1958, 226 (Correctiones nuperrime repertae.)

klar wurde) auch in der moabitischen und in der ugaritischen Sprache eine völlig andere Bedeutung haben kann, wurde nach der Grundbedeutung des gemeinsemitischen Stammes *yr̄* gefragt. Früher würde als eine solche meistens „an sich reißen“ angenommen (erhalten in *rešēṯ* „Netz“).⁵ Aber P. Haupt AISL 23,223 26,215 hat „quetschen, pressen (erhalten in *tirōš* „Wein“ (archaisch); früher meistens „Most“ übersetzt), erpressen, berauben“ für die Urbedeutung des semitischen Stammes gehalten und L. Köhler ist ihm darin gefolgt.⁶ Um seine Auffassung zu rechtfertigen hat er in Mi 6,15 *tiraš* „du trestest nieder, kelterst“ konjiziert (im Text steht *tirōš* „Most, Wein“).

Ich glaube aber, dass beide Auffassungen falsch sind. Erstens ist *rešēṯ* kaum „Netz“ im üblichen Sinne des Wortes und wahrscheinlich mit arabisch *riṯṯatun* „trita et sequiora supellectilia et strata“⁷ zusammenzustellen, wenn es nicht ein grimmiges Schimpfwort ist. Zweitens bedeutet *tirōš* wahrscheinlich nicht „Wein“, sondern „zur Bearbeitung fertige Weinbeeren“, kann aber auch als Schimpfwort verstanden werden. Alle 'unpassenden' Bedeutungen, die sich in den genannten drei Sprachen finden, sind als euphemistische — verbitterte oder sich protzende — Ausdrucksweise solcher Menschen zu verstehen, die in einer der Lage in Nuzi ähnlicher illegalen Weise „erben“ oder „beerbt wurden“. Dann kann *rešēṯ* (ugaritisch *rṯt*) natürlich „das Beerben, das in Wirklichkeit wie ein Netz ist“ bedeuten und *tirōš* (nur hebräisch) wahrscheinlich „das, was du „beerben“ willst“, und würde darauf hinweisen, dass das „Beerben“ meistens nach der Weinlese durchgeführt und erledigt wurde.

4. Im Einzelnen gestaltet sich die Lage folgendermassen. Das Verbum *ir̄* ist zweimal (vor 1200 v. u. Z.) im Ugaritischen in der Bedeutung „sich eines Dinges bemächtigen“ belegt.⁸ Da aber *ir̄* (koll.) doch als „Erben“ wiedergegeben werden muss, könnten die zitierten Phrasen auch durch „ich „beerbe“ das Gold (?) jener, die B 'l vertreiben wollen“ (V AB, D 44) und durch „damit ich seine Axt „beerbe““ (III AB, B 19) übersetzt werden. Eine solche Verdrehung der Grundbedeutung des Wortes kann aber nur in einer Gesellschaftsordnung stattgefunden haben, in der die rassigen und vorzüglichen Methoden Tehiptillas und seiner Gesinnungsgenossen alltäglich und üblich gewesen sind.

5. Moabitisch ist in der Inschrift des Königs Mescha^c (vor

⁵ W. Gesenius — F. Buhl, Hebräisches und aramäisches Handwörterbuch über das Alte Testament, Leipzig¹⁶ 1915, 321a.

⁶ L. Köhler — W. Baumgartner, Lexicon in Veteris Testamenti Libros, Leiden 1953² 1958, 406b—407b.

⁷ G. W. Freytag II, 1833, 120.

⁸ J. Aistleitner, Wörterbuch der ugaritischen Sprache, Berlin 1963, Nr. 1248.

850) überliefert *uīrṣ* ^c*mrī kl* ^{rs}*mhdb* „und ^cOmri „beerbt“ das ganze Land Mādebā“⁹, wo *irš* notwendigerweise „sich eines Dinges bemächtigen“ „erobern“ bedeutet, denn Omri hat sich sicher nicht von den „Vätern“ des Landes Mādebā adoptieren lassen, sondern es erobert.

6. Im Hebräischen (von etwa 1100 — 150 v. u. Z.) ist fast nur diese neue „verkehrte“ Bedeutung zu belegen. Von L. Köhler werden die Bedeutungen folgendermassen zergliedert:

kal: pf. *iāraš* 1. niedertreten, kelttern (konjiziert!);

2. unterwerfen, in Besitz nehmen;

3. aus dem Besitz verdrängen;

nif: impf. *iūuāreš* um den Besitz gebracht werden, arm werden;

pi: impf. *iāiāreš* in Besitz nehmen;

hif: pf. *hōriš* 1. vertreiben;

2. in Besitz nehmen;

3. verarmen lassen;

4. entgelten lassen.

Von diesem Verbum — desen nif. eigentlich „beerbt werden“ und hif. „beerbt machen“ bedeuten müssten — sind denominiert: *iārešā* „Besitz“, *iāruššā* „Besitz“, *mōraš* I „Besitztum“, *mōrašā* „Erwerb, Besitz“ (vielleicht auch *rešēš* und *tirōš*).¹⁰ Wahrscheinlich ist auch das nur in der hebräischen Sprache meistens als Partizipium Kal vorkommende *rāš* „arm sein“ (pf. nur in Ps 34, 11¹¹) nur eine Nebenform und Weiterentwicklung von *iāraš* in der Urbedeutung „ein Besitztum sein, ein „Erbstück“ sein“. Von diesem Verbum wird auch ein hif. **heriš* „arm machen“ und ein hof. **hūraš* „arm gemacht werden“ konjiziert und das pt. hitpal. *miḏrōšēš* als „sich arm stellend“ erklärt.¹² Aus demselben Stamm ist noch *rēš* /*riš*/ *reš* „Armut“ abgeleitet.¹³

Das Verbum *iāraš* kommt nach L. Köhler 228 mal in dem Alten Testament vor und findet sich meistens in der deuteronomistischen Literatur der nachexilischen Zeit (im V. Jh.). Es ist in dieser Restaurationsperiode eine Art Modewort und eine

⁹ M. Lidzbarski, Handbuch der nordsemitischen Epigraphik, Weimar 1898, 415: 7f.

¹⁰ L. Koehler—W. Baumgartner 406a, 407b, 506b.

¹¹ Ps 34,11 *kəḫīrim* ist nicht „junge Löwen“ (Gesenius—Buhl 358b Koehler—Baumgartner 450b und die meisten Exegeten), es ist aber auch nicht nötig *kəḫīrim* „Gottesleugner“ zu konjizieren (Mandelkern, Duhm) oder etwas Anderes. Das Wort bedeutet „Dorfbewohner“ (aus *kəḫār* „Dorf“, *koḫer* „Dorf“: Gesenius—Buhl 360a, Koehler—Baumgartner 452b). Sie „werden arm und hungern, aber denjenigen, die da Jahve suchen (*dōrašē iahūē*), mangelt es an keinem Gut.“

¹² L. Koehler—W. Baumgartner 883a.

¹³ L. Koehler—W. Baumgartner 890b.

Losung (auch im Sinne den dieses Wort im Jagdwesen besitzt) der Deuteronomisten gewesen. Aus diesen 228 Fällen nennt Köhler nur Gn 15, 3f 21,10 2 S 14,7 Js 54,3 1r 49,1 in der Bedeutung „beerben, Erbe“ und hält Mi 1,15 für doppelsinnig „Erbe — Eroberer“. Bei Gesenius-Buhl fehlen Js 54,3 Mi 1,5, werden aber für „erben“ Gn 15,7 Lv 25,46 Nu 27,11 36,8 1 K 21,15 und für hif. „erben lassen“ Es 9,12 hinzugefügt. Die Urbedeutung ist also nach den beiden Wörterbüchern nur an 13 Stellen erhalten. Zweifelsohne, dennoch die Urbedeutung, denn es ist doch völlig unvorstellbar, wie aus „quetschen, niedertreten“ sich beinahe in der ganzen semitischen Welt „beerben“ entwickeln konnte, in der ugaritischen und in der hebräisch-moabitischen Sprache eine ähnliche Entwicklung aber ins Stocken geraten sein sollte. Es ist jedoch klar, dass die hurritischen Methoden des „Beerbens“ eine ziemlich genau der hebräischen Bedeutung entsprechende Veränderung des Wortsinnes hervorrufen mussten.

7. Es muss also gefragt werden: Haben die hebräischen Stämme (also auch die Moabiter) diese „verkehrte“ Bedeutung des Wortes *īaraš* aus ihren Ursitzen irgendwo in den hurritischen Gegenden nach Palästina mitgebracht, oder haben sie diese Methode des „Beerbens“ auch selbst ausgeübt? Da dieses Wort in der phönizischen Sprache bisher nicht belegt ist, kann ja nicht angenommen werden, dass die Hebräer es in der „verkehrten“ Bedeutung von den Kanaanäern erhalten hätten.

Vielleicht sind diese beiden Fragen bejahend zu beantworten. Es gibt ja noch andere Tatsachen, die darauf hinweisen, dass gerade die hurritischen Rechtsnormen und Gewohnheiten den Hebräern irgendwie bekannt gewesen sind,¹⁴ ihre Vorfahren sich

¹⁴ Auf eine von diesen Tatsachen hat C. H. Gordon, *Hos 2,4-5 in the Light of New Semitic Inscriptions* (Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft 1936, 277—280) hingewiesen, nämlich, dass der Ehemann in seinem Testament „decrees that if his wife remarries, they (= the sons) shall strip off her clothes and turn her out naked“. Auf eine andere solche altmodische Sitte möchte ich hier nur kurz hinweisen. Sie ist leider erst in dem V. Jh. belegt und könnte deshalb von den Repatriierten aus Babylonien mitgebracht sein. Es ist das unverdienterweise berühmt gewordene *hoš.β īššā nōxriiā* „eine Ausländerin ansässig machen, heiraten“ (Es 10,2. 10.14.17! Ne 13,23). Unmöglich ist es auszurechnen wieviel Lastzüge Paper für die Klagelieder über die rigorösen Ehescheidungen in der Zeit Esras (um 398 v.u.Z.) verbraucht worden sind, um die politischen, wirtschaftlichen, religiösen und psychologischen Folgen dieser aufgezwungenen Ehescheidungen immer klarer und lebenswahrer darzustellen. Jedermann wusste, das *hoš.β* eigentlich „sich setzen lassen, setzen“ bedeutet, vielleicht aber nur wenige, dass *nōxri* in der nachexilischen Zeit oft nur „nichtjerusalemisch“ oder „nichtjüdisch“ bedeutet. Was mit diesem Ausdruck wirklich gemeint ist, ergibt sich m.E. aus zwei Zitaten. Klima 107 berichtet: „In einem solcher „Adoptionsverträge“ aus Larsa (aus der hammuranischen Periode) wird ausdrücklich festgelegt, dass der Vater der „Adoptivmutter“ seine Tochter für den vereinbarten Preis überlässt, damit sie ihr durch eigene Prostitution

also einst in gewissen Gegenden des hurritischen Reiches aufgehalten haben.

Andererseits ist uns wenigstens aus Js 5,8 wohlbekannt, dass es in Jerusalem Grossgrundbesitzer auch in der vorexilischen Zeit gegeben hat — falls die Stelle vorexilisch ist — und ihr zusammengeraubter Besitz nach den Deportationen der Adligen, der Handwerker und der Krieger (um 600-580 v. u. Z.) an „das besitzlose (Bürgertum) des Landes“ (*dallaṯ* (‘am-) *hā’āreš* (2 K 24, 14 25, 12 Ir 40,7; *dallōṯ hā’am* Ir 52, 15) verteilt wurde — wenn diese Aussagen nicht die Behauptungen der repatriierten Wucherer im V. Jh. sind. Wir wissen aber kaum, wie man sich überhaupt in der vorexilischen Zeit einen gewaltigen Grundbesitz aneignen konnte. Denn aus Ir 32,6—44 (Ir 32, 1—5 ist eine in sich geschlossene Darstellung der Ereignisse und deshalb ist Ir 32 als eine früher selbständige Urkunde zu betrachten) scheint zu folgen, dass der Grundbesitz einer Sippe eigentlich unveräusserlich war. Verarmte ein Sippengenosse und wollte sein Feld verkaufen, so musste sein nächster Verwandter eintreten (deshalb wird er auch *gō’el* „Einlöser“ genannt Lv 25,25f I K 16,11 Ru 4,4.6 usw) und sein Grundstück kaufen oder ihn auf den nächstfolgenden *gō’el* leiten. Wahrscheinlich ist die Erzählung historisch und nicht nur ein Kryptogrammdekret¹⁵ des

den Unterhalt besorge.“ Chiera 186 erzählt aus Nuzi: „...or they sold their daughters to the landowners to be married by them to whomsoever they wished. These so-called marriage documents are crudely explicit: „The purchaser may take the woman for himself, may give her to one of his sons, or to one of his slaves. If the first husband dies, she may be given to a second, a third, a fourth, or a fifth, but from the house of the landlord she shall never go out.“ Some peasants, at the risk of getting less for their daughter, would stipulate that she could not be given as wife to a slave, for the wife of a slave became herself a slave, and her children would also be slaves.“ Der angeführte Ausdruck bedeutet also „eine fremde (= nichtjerusalemische, nichtjüdische) Frau sich setzen (= sich prostituieren) lassen.“ Vielleicht werden — falls jemand diese Anmerkung liest — die ewigen Klagelieder über die Mischehen der vorexilischen Zeit langsam verklingen. Es würde aber auch sinnlos werden, den früheren entgegengesetzte Klagelieder melodisch auszuüben. Es werden — wahrscheinlich nur in Jerusalem — etwa 100 solcher Prostituiertenbesitzer ausfindig gemacht, die aber vielleicht mehrere verklavte Landfrauen für ihre Zwecke benutzt haben. Mit Mühe und Not wird dieser Greuel von Esra beseitigt und später von dem Chronisten zu einer leichteren Sünde umgedeutet.

¹⁵ Als Kryptogrammdekret bezeichne ich einen solchen Text, der in der „Heilszeit der Restaurationsperiode“ gebraucht wurde, um aus ihm gewisse den Wucherern des V. Jhs. höchstnützliche Verkündigungen oder Gesetzesparagrafen herauszuexegesieren und sie dann der Gemeinde als den aufgeklärten, alleingültigen Willen Gottes aufzuzwingen. Dazu sind meistens ältere Prophetensprüche missbraucht worden. Sehr oft sind solche Sprüche aber erst auf die Bestellung des jerusalemischen Herrenvolkes entworfen. In ihrer heutigen Gestalt stammen sie also erst aus dem V. Jh., obwohl die meisten vorgeben älter zu sein. Am Anfang eines Kryptogrammdekretes steht oft (*uāhāā*) *baiōm hahū’* „und es wird geschehen an jenem Tage“ oder eine ähnliche Formel.

V. Jhs. Dann würde aber folgen, dass Grossgrundbesitz in der voralexandrischen Zeit nur durch völlig illegale Methoden erworben werden konnte, von denen das „Adoptiertwerden“ auch eine gewesen sein kann.

Ir 32,6-14 ist aber mit einem offensichtlichen und vielstufigen Kryptogrammdekret (32,15.16—35.36—41.42.43.44) verbunden. In diesem Kryptogrammdekret¹⁶ wird aus dem Ackerkauf Jeremias zuerst gefolgert, dass „noch/wieder werden Häuser und Äcker und Weinberge gekauft in diesem Land“ (Ir 32,15), dann wird behauptet „und es werden (noch/wieder: fügt LXX hinzu) Äcker verkauft in diesem Land“ (Ir 32,43) und schliesslich „Äcker werden um Geld gekauft und Kaufbriefe geschrieben und gesiegelt und durch Zeugen beglaubigt im Lande usw.“ (Ir 32,44 mit höchstgenauen Ortsangaben!). Aus diesen Behauptungen kann gefolgert werden, dass das Kryptogrammdekret eine volle Freiheit des Kaufrechtes des Grundbesitzes gewähren will, ein solches Recht also früher nicht vorhanden gewesen ist.

8. Die Repatriierten des V. Jhs. waren keine armen Leute, sondern ein ziemlich freches und reiches Gesindel von allerlei Glücksrittern, amnestierten Verbrechern usw., die in Jerusalem angesiedelt das Land Juda in ihre Gewalt bringen wollten. Ihnen war jede Methode passend“ um „das Land zu „beerben““, und sie haben jede Methode gründlich ausgenutzt. Zuerst haben sie mit Hilfe der prophetischen Kryptogrammdekreten, „alten“ Gesetzen und ähnlicher Autoritäten das Landvolk bearbeitet, dann haben sie die Propheten ermordet und die anderen Menschen bis aufs Letzte ausgesaugt. Sie sind schon in der Zeit Nehemias (um 440) so herrlich weit gekommen, dass ein Volksaufstand losbricht (Ne 5). Nehemia kann aber die Selbstsicherheit der Erpresser erst auf einer von ihm selbst einberufenen allgemeinen Volksversammlung durch höchst drastische Massnahmen brechen. Der Text ist leider von dem Chronisten bearbeitet erhalten und nicht besonders klar. Es schient aber so gewesen zu sein, dass „das Volk und seine Frauen“ (sie werden getrennt angeführt!) ihre Söhne und Töchter, ihre Äcker, Weinberge und Häuser verpfändet haben, um Brot zu erhalten, dass sie Geld geliehen haben, um die Abgaben zu bezahlen und schliesslich, dass ihre Söhne und Töchter zu Leibeigenen gemacht und vergewaltigt werden. Es ist nicht gesagt, dass die Wucherer sich adoptieren liessen wie in Nuzi, aber ihre Literatur strotzt vom *iāraš* und es darf m. E. angenommen werden, dass auch diese Methode durch

¹⁶ Merkwürdigerweise enthält dieses Kryptogrammdekret auch die gründlichste Verurteilung der Blutstadt (*ir haddāmum* Hes 22,2 24,6) Jerusalem in dem Alten Testament. Sie lautet: „Denn diese Stadt ist mir zum Zorn und Grimm gewesen von dem Tag an, da man sie erbaute, und bis auf den heutigen Tag, auf dass ich sie von meinem Angesicht beseitigen will“ (Ir 32,31).

ihnen ihren „Sitz im Leben“ (zurück) erhalten hat. Ebenso darf angenommen werden, dass Nehemias Ordnungen nicht befolgt wurden und das „Beerben“ des Landes weiterhin erfolgreich ausgeübt wurde. Es wird ja in jüdischen Quellen von Menschen gesprochen, denen Hunderte von Dörfern gehört haben, die auch ihre Voreltern niemals auf der richtigen Weise zu Erbländern erhalten konnten. Der Ausdruck selbst ist aber messianisch geworden. Dann bedeutet er entweder die Vertreibung der Fremdherrscher (Perser, Griechen, Römer), die Unterwerfung aller bekannten Länder, oder der erneuerten Erde, auf die das Himmelreich herabkommt. Was sie aber in Mt. 5,5: „Selig sind sie Demütigen; denn sie werden die Erde beerben“ bedeutet, kann niemand mehr sicher sagen. Die Aussage ist jedenfalls von dem rejudaisierenden Matthäus hinzugefügt. Sie stört die Siebenzahl der Makarismen, ist beinahe ein reines Zitat aus Ps 37,11, ist in verschiedener Anordnung überliefert, fehlt bei Lukas und wird schon von J. Wellhausen (1904) mit Recht gestrichen. Wir wissen auch, dass alle alttestamentlichen Ausdrücke damals allegorisch umgedeutet wurden. So entstanden viele (jüdische, gnostische, christliche) neue Arten von Kryptogrammdekreten „bis zum heutigen Tage“.

9. Es gibt noch eine feierliche und wirklich würdevolle Lösung des Problems des Verkaufens des Grundbesitzes in Lv 25,8-10. 13-18.23-28.29-33.34 (noch spätere Massnahmen in Lv 27,17-24 Nu 36), die aber in dieser Gestalt leider niemals in dem realen, alltäglichen und gesunden Leben gebraucht worden ist. Nach diesem Gesetz kann prinzipiell nichts für immer verkauft werden, denn das Land gehört Jahve und die Menschen sind nur Fremdlinge und Gäste vor ihm. Es kann nur auf 49 Jahren verkauft (also eigentlich, verpachtet) werden und das Verkaufte ist jederzeit von dem früheren Eigentümer oder seinem Go'el für die noch fällige Summe einlösbar. Ausgenommen sind nur Wohnhäuser in ummauerten Städten, für deren Zurückkauf man nur ein Jahr Frist hat (Lv 25,29-31). Für alle andere Habe ist aber die sehr feiervolle Ordnung gültig: im 49. Jahre am 10. VII soll das Alarmhorn (*šōḡar tərū'á*) im ganzen Lande geblasen werden und ein Freijahr (*dərōr*¹⁷) verkündigt werden, denn im

¹⁷ Ein Freilassungsjahr (*dərōr*) für die hebräischen Sklaven hat man vielleicht schon früher einzurichten versucht. Nach Ex 21,2 Dt 15,12 (m.E. beide aus dem V. Jh.) soll der Sklave nur 6 Jahre lang wie ein Tagelöhner dienen und dann unentgeltlich frei werden. Ir 34,1-7.8-22 (ein Kryptogrammdekret mit einer es zu einer selbständigen Grösse machenden Einleitung) erzählt von einem gescheiterten Versuch diesem Gesetz in den letzten Tagen Jerusalems noch die Gültigkeit zu verschaffen. Wahrscheinlich wurde dieses Gesetz ebensowenig gehalten, wie man die in Ir 34 ausgesprochenen Drohungen gegen die Herrenmenschen geachtet hat. Das Wort erscheint ausser den genannten Stellen (Ex 21,2 Dt 15, 12 Ir 34,8.15.17) und Lv 25,10 noch Js 61,1 Hs 46,17, wo man nicht erkennen kann, welches Jahr gemeint

fünfundzwanzigsten Jahr ((šanaṯ) *haijōβel*, *iōβel*¹⁸) soll ein jeglicher wieder zu seinem Grundeigentum (°*āhuzzā*) und in seine Sippe (*mišpāhā*) zurückkehren.

Die Talmudisten haben viel Zeit und Scharfsinn darauf verwendet, wie man dieses Gesetz umgehen und unerfüllt lassen kann. Und die Christen, die angeblicherweise mit ihren beiden Füßen in der realen Wirklichkeit und auf dem Alten Testament stehen, haben dieses Gesetz als etwas Nichtvorhandenes oder Unwirkliches betrachtet und es vollständig ignoriert.

10. Keine Einzelfrage ist hier näher behandelt worden, denn jede Einzelfrage ist wichtig und ich konnte keiner den Vorzug geben, um die Struktur dieses kurzen Aufsatzes nicht noch unklarer zu machen. Ich wollte nur zeigen, dass die Auffassungen L. Köhlers und der anderen Lexikologen in Bezug auf *iāraš* (und *hōšib 'išsā*) in die Irre führend sind (sie sind es oft auch an sonstigen Stellen, vgl. Anm. 11)), dass man kein enger Spezialist werden darf, ein Hebraist sich also auch mit dem alten Orient beschäftigen sollte, wenn er es kann. Schliesslich muss ich bekennen, dass ich nicht weiss, warum gerade dieses Wort eine Losung der nachexilischen Jerusalemer geworden ist, denn es hätte auch andere gegeben. Haben diese Männer erst in Babylonien und dann in Palästina noch die Methode des Adoptiertwerdens ausgeübt, oder hat die hebräische Sprache in der Gegend zwischen Nuzi und Ugarit die ursprüngliche Bedeutung des Wortes umgeprägt, bis in die griechisch-römische Zeit bewahrt und die verkehrte Bedeutung (als eine doppelsinnige) nur in der persischen Zeit häufiger benutzt als sonst? Das könnte nur eine ins einzelne gehende Untersuchung über den Gebrauch des Begriffes *iāraš* und über sein Verhältnis zu seinem Synonym *nāhal* vielleicht zeigen. Vielleicht auch nicht.

ist. Wahrscheinlich das Jubeljahr, denn nach der späteren Lv 25,35—55 (vielschichtig!) soll auch der hebräische Sklave erst im Jubeljahr wieder frei werden.

¹⁸ Da *iōβel* ebenso „Widderhorn“ bedeutet wie *šōpār* (Lv 25,9) ist es natürlich möglich, dass Lv 25,9 einmal etwas anders gelautet hat.

О СЕМИОТИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Ю. К. ЛЕКОМЦЕВ

§ 1. Настоящая заметка написана лингвистом и написана в тесной связи с лингвистическими проблемами. Во-первых, изучение семиотического объекта, иного, чем язык, расширяет кругозор лингвиста (о чем говорил еще Ф. де Соссюр), подготавливая для него переход от дескриптивной точки зрения к теоретической — в частности, знакомит его с иными формами сообщения, чем линейная (двумерная, n -мерная). Во-вторых, в самих естественных языках существуют эмоциональные и эстетические моменты, которые наилучшим образом могут быть поняты на их родной территории.

§ 2. Под знаками определенной системы S мы будем понимать некоторое число чувственно воспринимаемых и относительно однородных явлений, подчиняющихся набору пространственно-временных правил (т. е. определенному синтаксису) и позволяющих квантовать, сводить к ограниченному числу элементов тот шквал воздействия, который внешний мир обрушивает на нас¹.

Знаки — конденсаторы и хранители информации о внешнем мире. Знаки — это неизбежная форма связи человека с внешним миром и с себе подобными.

Человек окружен системами знаков, которые взаимосвязаны. Некоторые из них находятся в последовательном подчинении (образуют иерархию). Важнейшей группой знаковых систем являются знаковые системы восприятия. Так, ощущение цвета замещает для наблюдателя определенное явление (которое может быть описано как электромагнитное колебание определенной длины волны)².

¹ Ср. рассуждение Э. Шредингера о масштабах нашего восприятия (E. Schrödinger, *What is life a. other essays*, New York, 1956, p. 6).

² Ср. высказывание Гельмгольца, например: "Unsere Empfindungen sind eben Wirkungen welche durch äussere Ursachen in unseren Organen hervor gebracht werden und wie eine solche Wirkung sich äußert, hängt natürlich ganz wesentlich von der Art des Apparatus ab, auf den gewirkt wird. Insofern die Qualität unserer Empfindung uns von der Eigentümlichkeit der äusserer

Другим примером знаковой системы, обслуживающей человека, является естественный язык, вербальная речь. При использовании графической субстанции вербальный язык принимает форму письменного языка. На основе письменного языка благодаря упрощению и уточнению правил синтаксиса и семантики строятся искусственные языки. Система естественного языка переносится в субстанции различного рода: язык флажковых сигналов, удары там-тамов и т. д. Системы приветствий, ритуалов, игры, системы поведения приближаются к знаковым системам.

§ 3. С формальной точки зрения знак представляется перцептом из класса перцептов, связанных набором правил комбинации, заменяющим субъекту (интерпретатору знака) класс денотатов³.

Наука о знаках делится на три части: синтаксис, который изучает отношения между знаками; семантику, изучающую отношение знаков к денотатам, и прагматику, изучающую отношение интерпретатора к знакам. Для классификации знаков важны типы отношений между знаками (синтаксические правила), типы отношений между классом денотатов и интерпретантом знака и типы отношений интерпретаторов к знакам (в частности, цели и способы использования знаковых систем). Тип знака — это функция от нескольких аргументов.

Принято выделять следующие основные типы знаков⁴.

Знак — изображение (icon). Соответствие его с объектом (классом денотатов) носит характер непрерывного или в широком смысле приближающегося к непрерывному; например, рисунок дерева и дерево.

Знак — индикатор (index). Соответствие между ними не непрерывное, неоднозначное, носящее статистический характер; например, дым — индикатор огня⁵.

Знак — символ (symbol). Дискретный характер соответ-

Einwirkung, durch welche sie erregt sich, eine Nachricht gibt, kann sie als ein Zeichen derselben gelten, aber nicht als ein Abbild». (H. von Helmholtz, Schriften zur Erkenntnistheorie, Berlin, 1921, S. 115). См. также: R. Gättschenberger, Symbola. Anfangsgründe einer Erkenntnistheorie, Karlsruhe, 1920.

³ Ср. определение Ч. С. Пирса: «Знаком или презентом, является нечто, заменяющее для кого-либо что-либо по некоторому свойству или способности. Он (т. е. знак. — Ю. Л.) направлен кому-либо, т. е. создает в сознании этого лица эквивалентный знак, или, может быть, более сложный знак. Тот знак, который он создает, и называю интерпретантом первого знака. Знак заменяет нечто — свой объект» (Ch. S. Peirce, Collected papers, vol. II, Cambridge, Mass., 1932, p. 135).

⁴ См. Ch. S. Peirce, Указ. соч., за ним также H. Reichenbach, Elements of symbolic logic. Yew Nork. 1947.

⁵ Речь идет о формальных типах знаков.

ствия⁶. В логических языках соответствие между классами денотатов и символом имеет тенденцию к взаимной однозначности.

§ 4. Понятие знака явно или скрыто связано с противопоставлением я и не-я, т. е. носит гносеологический характер. Существует понятие, не имеющее гносеологического характера, — понятие сообщения, несущего информацию. Это понятие может быть применено (не говоря уже о гносеологии) при описании каузальных связей в мире вещей или для описания коммуникаций между различными частями нервной системы внутри нас.

Теория информации оперирует понятиями отправителя и адресата, обладающими кодирующим и декодирующим устройством каждого сообщения, состоящего из сигналов и канала связи, по которому идет сообщение. Любой знак может рассматриваться как частный случай сообщения, в котором понятие отправителя сообщения заменяет понятие денотата.

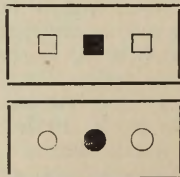
§ 5. Знаковые системы различаются по способу их использования человеком. Важную роль здесь играет способность выступать как средство коммуникации. С этой точки зрения вербальная речь образует коммуникативную систему, а знаки восприятия ее не образуют.

§ 6. За основу рассуждения будет взято некоторое выражение (под выражением понимается набор линий или пятен, цветных или тональных), которое кому-либо нравится. Выражение разделяется на элементы, которые могут группироваться в эквивалентные классы (прямые линии, кривые незамкнутые, кривые замкнутые и т. д.) и иерархические классы (например, по площади пятен). Нас в данный момент не интересует процедура анализа выражения: необходимо лишь подчеркнуть, что выражение может рассматриваться как некоторая структура, в которой элементы подчинены определенному синтаксису⁷.

⁶ С точки зрения конкретных знаковых систем, о которых говорилось в § 2, данный пример относится к явлению синтаксиса знаков восприятия, напоминающего функции между единицами вербального языка; так, например, китайское *ды* с определенной вероятностью предсказывает последующее существительное. С формальной точки зрения это тоже знак-индикатор.

⁷ Синтаксис элементов лишь частично может быть выявлен на материале одного выражения. В полной мере он выявляется на материале ряда выражений одного автора, одной школы и т. д. (ср. языковой синтаксис в пределах одной фразы и в пределах более обширного текста).

Для иллюстрации можно взять следующий идеализованный пример — художник А и художник Б взяли по картине (выражению):



Число различных между собой элементов, на которые можно разбить данное выражение, называют разнообразием данного выражения. По-видимому, не все возможные комбинации элементов будут в равной степени нравиться. Отбор «красивых» комбинаций связан с некоторым ограничением комбинаторных возможностей.

Эстетическое можно рассматривать как некоторые правила ограничения синтаксиса элементов в пределах выражения.

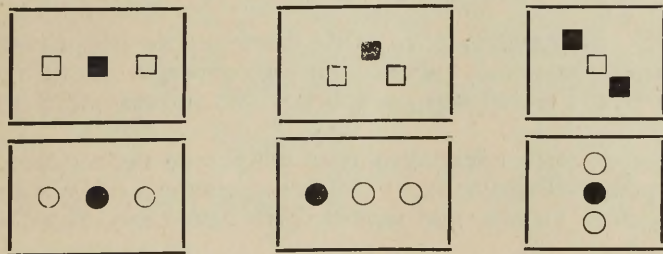
Обычно выражение, построенное с соблюдением эстетических правил, не просто нравится, но что-то говорит зрителю, т. е. передает определенную информацию. Существует два вида информации: внешняя, или репрезентативная и внутренняя, или эмоциональная. Примером репрезентативной информации могут служить случаи, когда выражение изображает человека, пейзаж, космос, скорость и т. д. Пример эмоциональной информации — передача грусти оттенками синего цвета или передача большого накала страстей красным цветом.

Интересно отметить, что тяга к интерпретациям чистого выражения настолько сильна в нас, что даже непреднамеренным выражениям природы мы приписываем эмоциональную и репрезентативную информацию. В качестве примера можно привести следующую структуру скал Армении (см. следующую страницу).

Эмоциональной интерпретацией этого выражения для нас были чувство величия, подавленность и т. д. Репрезентативная интерпретация — окаменелые лица людей за много веков.

§ 7. Вопрос о природе эстетических ограничений чрезвычайно сложен и разработан недостаточно. Мы представляем себе их в виде определенных математических отношений по образцу хорошо известного «золотого сечения»⁸. Чрезвычайно интересна для нас концепция эстетических форм (выражений) как некото-

На основе картин можно было бы сказать, что А и Б свойствен одинаковый синтаксис (симметрия по горизонтали, линейное расположение элементов). Однако, рассмотрев следующие серии картин А и Б:



можно увидеть, что синтаксис выражений А и Б различен: для А симметрия по горизонтали и диагонали релевантна, а линейность расположения иррелевантна; для Б линейное расположение элементов по двум осям релевантно, а симметрия иррелевантна (т. е. не является обязательным правилом синтаксиса).

⁸ См. М. Гика, Искусство пропорций, М., 1933.



рых экономных и устойчивых состояний с точки зрения алгоритма восприятия⁹. Здесь также важна концепция прекрасного как определенного соотношения сложности и простоты выражения¹⁰.

§ 8. В том случае, если выражение несет репрезентативную информацию, возникает еще один вид эстетического: здесь эстетическое будет функцией от простоты и экономности изображения.

§ 9. Проблема абстрактного в искусстве пересекается с проблемой репрезентативного и эмоционального содержания, т. е. «абстрактное» выражение может быть репрезентативным, напри-

⁹ См. R. Arnheim, *Gestalt psychology and artistic form* "Aspects of Form", London—New York, 1951, его же, *Art and visual perception*. Berkeley, Los Angeles, 1954.

¹⁰ См. Б. Хогарт, *Анализ красоты*, Л.—М., 1958, на современном уровне — G. D. Birkhoff, *Collected mathematical papers*, vol. III, New York, 1950, p. 320—333.

мер, изображать «человека вообще», «солидарность людей», «сверхзвуковую скорость», или же оно может быть нерепрезентативным, эмоциональным. Наконец, «абстрактным» могут называть выражение, которое не несет какой-либо четкой информации, но в котором ярко выявляются эстетические моменты.

§ 10. Понятия искусства, о которых говорилось выше, можно следующим образом описать в терминах общей семиотики. Выражение построено из некоторого множества элементов восприятия, на сочетаемость которых наложен ряд ограничений (синтаксический аспект прекрасного). Такое выражение в отношении репрезентативной информации выступает как знак-изображение.

В отношении эмоциональной информации выражение выступает как определенный вид сообщения (о понятии сообщения см. выше).

Для выражений с репрезентативной информацией нужно добавить следующее: поскольку основой для искусства является язык восприятия, то изображение абстрактных (т. е. невоспринимаемых) объектов связано с нарушением непрерывного соответствия, и нередко знак изображения сменяется знаком-символом.

Сообщение, передающее эмоциональную информацию, напоминает знак-символ, правда частично мотивированный¹¹.

Важно различать эмоциональные символы и понятийную символику, когда элементы восприятия, например цвета, выступают как эквиваленты единиц вербального языка (часто с абстрактным смыслом).

Примером первого рода может служить тот факт, что в древнем Египте естественный румянец щек воспринимается как нечто зловещее, а щеки, покрытые зеленой краской — как прекрасное.

Примером второго рода может служить цветовая символика народов доколумбовской Америки, где цвета связывались со странами света: черный — север, белый — запад, красный — восток, голубой — юг и через это с другими понятиями. Черное и красное (т. е. тьма и свет) служило символом знания¹².

В отношении знака-изображения и сообщения, носящего характер символа, возникает семантический аспект прекрасного, связанный с выбором наиболее экономного и оригинального способа установления соответствия.

В семиотическом плане синтаксический аспект эстетического, который присущ как воспринимаемым формам мира вне нас, так и выражениям искусства¹³, можно было бы сравнить с тем

¹¹ Об эмоциональной информации см. в частности: Г. Гегель, *Философия духа*, Сочинения, т. III, М., 1956, стр. 116—117.

¹² См. Мигель Леон-Портилья, *Философия Нагуа*, М., 1961, стр. 131.

¹³ Этой проблеме посвящены материалы симпозиума, см. "Aspects of Form. A Symposium on Form in Nature and Art". London — New York, 1951 (Editor L. L. Whyte).

понятием структуры, общей в значительной мере предложениям и ситуациям, которое предложил Л. Витгенштейн¹⁴. Явления такого рода можно было бы условно назвать «основой».

Из сказанного выше вытекает, что эстетическая основа может существовать в выражениях любой субстанции (цветовой, звуковой, вкусовой, тактильной). Следует сказать, что понятие прекрасного в естественном языке, но также, наверно, и эстетические ограничения синтаксиса применимы не только к системе восприятия, но и к другим семиотическим системам: ср., например, понятие «красивой» игры, скажем, футбольного матча.

Логический язык, являющийся некоторым ограничением естественного языка, может включать эстетические ограничения; так, например, «красивым» может считаться более краткий вывод теоремы из аксиом.

§ 11. Воспринимаемая субстанция квантуется с трех точек зрения, включая части релевантные или иррелевантные эстетически, эмоционально и изобразительно (ср. принцип коммутации в лингвистике).

§ 12. Набор эстетических ограничений сменяется в зависимости от этноса и времени¹⁵.

§ 13. В произведении искусства эстетические ограничения синтаксиса и информации, которую несет выражение (особенно эмоциональная информация), с трудом могут быть различены. В этой связи большое значение приобретает изучение выражений природы (фактуры и рисунка на камне, формы растений и т. д.), не несущих преднамеренной информации, и реакций испытуемых (сбор оценок испытуемых) в отношении таких выражений. Пожалуй, еще большее значение имело бы изучение реакций зрителя на выражения, построенные по математическим формулам, например, на графики для нелинейных уравнений.

§ 14. Произведение искусства в широком плане должно рассматриваться как специфическое сообщение в некоторой коммуникации. В коммуникативную ситуацию входят творец произведения и круг зрителей, с наборами близких по структуре кодов или эстетических моделей, существующих в их сознаниях, произведение искусства и, наконец, окружение, взятое в самом широком смысле: мир природы, человеческое общество, культурные ценности и т. д.

¹⁴ См. Л. Витгенштейн, Логико-философский трактат, М., 1958, «2. 161. В образе и в отображаемом должно быть нечто тождественное, чтобы первый вообще мог быть образом второго» (стр. 35).

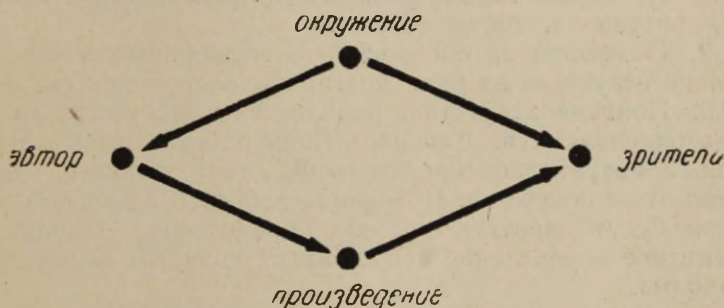
¹⁵ В этом смысле любопытна оценка В. Хогартом, искавшим универсальных законов красоты, чуждых эстетических канонов: «Примечательно, что божки варварских народов никогда не имели, да и не имеют по сей день сколько-нибудь привлекательных форм, какие должны были быть им прищущи. Совершенно лишены такой привлекательности пагоды Китая» («Анализ красоты», стр. 130—131).

Роль зрителя не сводится, разумеется, к механическому декодированию (или к сумме изолированных декодирующих процессов); восприятие произведения вызывает общую реакцию, сближает одних, размежевывает других, служит проводником влияний одних на других и т. д.

Творец произведения находится под постоянным воздействием общества (т. е. своих зрителей). Это воздействие носит более опосредствованный характер до создания произведения и непосредственно включается в коммуникативную ситуацию после его создания. И, наконец, общее окружение оказывает влияние и на автора, и на зрителя, обуславливая общность эстетических моделей, содержания, потребность в коммуникации.

Однако, если в данном описании исключить все неэстетические формы воздействия, например вербальные, то схема ситуации упростится:

СХЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ



§ 15. Заключение.

Нами были высказаны лишь самые предварительные соображения о знаковом подходе к искусству. Для дальнейшей разработки теоретических понятий необходимы экспериментальные исследования.

Вообще, на наш взгляд, общая эстетика, с одной стороны, и экспериментально-психологические исследования восприятия и создания произведений искусства, а также работы по искусствоведению, с другой, являются двумя уровнями абстракции одной науки, между которыми должна быть установлена «обратная связь»¹⁶.

¹⁶ Пользуясь случаем, чтобы выразить глубокую благодарность М. И. Лecomцевой, с которой были обсуждены многие мысли данной работы, и Ю. В. Кнорозову за чрезвычайно ценную консультацию.

ТЕЗИСЫ К ПРОБЛЕМЕ «ИСКУССТВО В РЯДУ МОДЕЛИРУЮЩИХ СИСТЕМ»

Ю. М. ЛОТМАН

I. 1.0. Искусство — одна из разновидностей моделирующей деятельности.

1.1. В предлагаемых «Тезисах» рассматривается, что нового в понимании искусства дает включение его в ряд моделирующих систем, и является ли это включение полезным, то есть:

1.1.1. Позволяет ли оно раскрыть в произведениях искусства черты, присущие моделям вообще.

1.1.2. Позволяет ли оно раскрыть специфические черты, выделяющие искусство из ряда других моделирующих систем.

1.2.0. Понятия искусства, произведения искусства в «Тезисах» не определяются. Для настоящей работы оказывается достаточным интуитивное представление, позволяющее отличить искусство от не-искусства. По мере надобности в дальнейшем изложении будут даваться частные определения. Однако, дать эксплицитное определение искусства не является целью настоящей работы.

1.2.1. Среди многообразных определений понятия модели в настоящем изложении будет использовано наиболее общее: модель — аналог познаваемого объекта, заменяющий его в процессе познания. Предполагается, что все более детализованные определения или касаются отдельных конкретных разновидностей моделей, или могут быть выведены из принятого определения.

1.3.0. Моделирующая деятельность — деятельность человека по созданию моделей. Для того, чтобы результаты этой деятельности могли быть восприняты в качестве аналогов объекта, они должны подчиняться определенным (интуитивно или сознательно устанавливаемым) правилам аналогии и, следовательно, соотноситься с той или иной моделирующей системой.

1.3.1. Моделирующая система — структура элементов и правил их соединения, находящаяся в состоянии зафиксированной аналогии всей области объекта познания, осознания или упорядочения. Поэтому моделирующую систему можно рассматривать как язык.

1.4. Системы, в основе которых лежит натуральный язык и которые приобретают дополнительные сверхструктуры, создавая языки второй степени, удобно называть вторичными моделирующими системами. Искусство будет нами рассматриваться в ряду вторичных моделирующих систем.

2.0. Следовательно, искусство всегда есть аналог действительности (объекта), переведенный на язык данной системы. Следовательно, произведение искусства всегда условно и, одновременно, должно интуитивно осознаваться как аналог определенного объекта, то есть быть «похоже» и «непохоже» одновременно. Акцентация только одного из этих нерасчлененных аспектов разрушает моделирующую функцию искусства. Формула искусства: «Я знаю, что это не то, что оно изображает, но я ясно вижу, что это то, что оно изображает».

2.1. Содержанием искусства как моделирующей системы выступает мир действительности, переведенный на язык нашего сознания, переведенного на язык данного вида искусства. Таким образом, разнонаправленные процессы создания и восприятия искусства могут быть рассмотрены как явления перекодировки с особыми на каждом этапе правилами семантической эквивалентности.

2.1.1. То, что на одном из этапов возникает необходимость перевести систему на естественный язык, и позволяет определить широкий круг моделирующих систем, в который мы включаем и искусство, как «вторичный». Таким образом, ко «вторичным» системам относятся не только двухъязычные, но и многоязычные с разным количеством уровней.

2.2. Модель отличается от знака как такового тем, что не просто заменяет определенный денотат, а полезно заменяет его в процессе познания или упорядочения объекта. Поэтому, если отношение языка к денотату в естественном языке исторически-конвенционально, то отношение модели к объекту определено структурой моделирующей системы. В этом смысле только один тип знаков — иконические знаки — может быть приравнен моделям.

2.3. Произведения искусства строятся по принципу иконических знаков. Из этого вытекает, что информация, заключенная в произведении искусства, не отделима от языка его моделирования и от его структуры как знака-модели.

2.3.1. Следовательно, структурная природа произведения искусства не есть внешняя «форма», которая, сколь бы ни говорили о ее «единстве» с содержанием, может быть отчуждена от него. Она есть реализация содержащейся в модели информации. Можно сказать, что специфически художественное содержание есть содержание синтагматическое. Семантические отношения дают нам лишь перевод с художественного языка на нехудожественный.

2.3.2. Однако, последнее определение верно лишь в самом общем и грубом виде. Поскольку и денотаты, и наши представления о них (значения) могут различаться между собой, лишь составляя цепочки с дифференцированными значениями соответствующих элементов, то разграничение семантических и синтагматических отношений вообще, видимо, можно свести к синтагматическим значениям разных уровней.

3.0. Из определения произведения искусства как знака-модели вытекает, что на него распространяются все основные определения не только модели, но и знака. Из этого, в частности, следует, что произведение искусства должно быть реализовано в определенной материальной субстанции.

II. Искусство — особая моделирующая деятельность.

Для пояснения специфики искусства в ряду других видов моделирующей деятельности необходимы некоторые дополнительные рассуждения.

1.0. Предположим, что человек, осуществляющий какую-либо деятельность, встал перед необходимостью обратиться к ее модели для приобретения какого-либо знания. Например, турист, прокладывая себе маршрут, прекращает передвижение по местности, совершая передвижение по карте, а затем продолжает практическое путешествие. Не определяя сущности каждого из этих поведений, отметим лишь их четкую разграниченность. В одном случае реализуется практическое поведение, в другом — условное. Первое имеет целью достижение практических результатов, второе — получение определенных знаний, необходимых для их достижения. В первом — человек находится в реальной ситуации, во втором — в условной.

1.1. Отличительной особенностью поведения, реализуемого при пользовании научно-познавательными моделями, является его ограниченность от обычного, практического. Никто из пользующихся географической картой не воображает, что в это время он, тем самым, совершает реальное перемещение в географическом пространстве.

1.2.0. Однако существует моделирующая деятельность, которой подобное разграничение не свойственно, — это игра.

1.2.1. Противопоставление игры познанию лишено оснований. Игра занимает очень большое место в жизни не только человека, но и животных¹.

Бесспорно, что игра является одной из серьезных и органических потребностей психики человека. Разные формы игры сопровождают человека и человечество на всех стадиях их развития. Беззаботное отмахивание от этого факта вряд ли принесет науке пользу. И, что особенно важно, игра никогда не противостоит познанию — наоборот, она является одним из важней-

¹ См.: Karl Gross, Die Spiele der Thiere, Jena, 1896.

ших средств овладения различными жизненными ситуациями, обучения типам поведения. Высшие животные обучают своих детенышей всем видам поведения, не заложенным автоматически в генетической программе, только при помощи игры. Игра имеет огромное значение при обучении типу поведения, т. к. позволяет моделировать ситуации, включение в которые неподготовленного индивида грозило бы ему гибелью, или ситуации, создание которых не зависит от воли обучающего. При этом безусловная (реальная) ситуация заменяется условной (игровой). Это имеет большое значение. Во-первых, обучаемый получает возможность останавливать ситуацию во времени (исправить ход, «переходить»). Во-вторых, он обучается моделировать в своем сознании эту ситуацию, т. к. некую аморфную систему действительности он представляет в виде игры, правила которой могут и должны быть сформулированы. С этим связано еще одно важное свойство: игра дает человеку возможность условной победы над непобедимым (например, смерть) или очень сильным (игра в охоту в первобытном обществе) противником. Это определяет и ее магическое значение, и чрезвычайно важное психологически-воспитательное свойство: она помогает преодолеть ужас перед подобными ситуациями и воспитывает необходимую для практической деятельности структуру эмоций. «Сквозная атака» Суворова — упражнение, превращавшее ситуацию боя в игровую (условную) и состоявшая в том, что два строя (иногда конный и пеший) стремительно сближались, проходя через взаимные интервалы — имела целью преодоление ужаса перед аналогичной ситуацией в действительности и строила эмоциональную модель победы. Аналогичное значение в воспитании человека имеет спорт, который по отношению к трудовой деятельности также выступает как игра.

1.2.2. Игра — особого типа модель действительности. Она воспроизводит те или иные ее стороны, переводя их на язык своих правил. С этим связано обучающее и тренировочное значение игры, давно уже осознанное психологией и педагогикой. Боязнь ряда эстетиков заниматься (во избежание обвинений в кантианстве) проблемами игры и их глубокое убеждение в том, что всякое сопоставление игры и искусства ведет к проповеди «чистого искусства», отрицанию связи творчества и общественной жизни, отражает глубокую неосведомленность в вопросах смежных наук (психологии, педагогики).

1.2.2.а. Игра подразумевает реализацию особого — «игрового» — поведения, отличного и от практического, и от, определяемого обращением к моделям, познавательного типа. Игра подразумевает одновременную реализацию (а не последовательную смену во времени!) практического и условного поведения. Играющий должен одновременно и помнить, что он участвует в условной (не подлинной) ситуации (ре-

бенок помнит, что перед ним игрушечный тигр, и не боится), и не помнить этого (ребенок в игре считает игрушечного тигра живым). Живого тигра ребенок — только боится, чучела тигра ребенок — только не боится; полосатого халата, накинутого на стул и изображающего в игре тигра, — он побавляется, т. е. боится и не боится одновременно.

1.2.3. Умение играть заключается именно в овладении этой двуплановостью поведения.

1.2.3.а. Пример нарушения двуплановости — побеждает практическое поведение, игра воспринимается «всерьез», как реальность. Эпизод, записанный Пушкиным со слов Крылова: дети, затеявшие вскоре после подавления восстания Пугачева «игру в пугачевщину», «разделились на две стороны, городовую и бунтовскую, и драки были значительные». Игра перешла в подлинную вражду. «Жертвой оной чуть было не сделался некто Анчапов (живой доньне). Мертваго, поймав его в одной экспедиции, повесил его кушаком на дереве. — Его отцепил проходной солдат»².

1.2.3.б. Пример нарушения двуплановости — побеждает условное поведение — игра воспринимается как полностью лишенное связей с реальным содержанием, бессмысленное, «несерьезное» поведение. Эпизод из повести Л. Н. Толстого «Детство»:

«Снисхождение Володи доставило нам очень мало удовольствия; напротив, его ленивый и скучный вид разрушал все очарование игры. Когда мы сели на землю и, воображая, что плывем на рыбную ловлю, изо всех сил начали грести, Володя сидел, сложа руки и в позе, не имеющей ничего схожего с позой рыболова. Я заметил ему это; но он отвечал, что от того, что мы будем больше или меньше махать руками, мы ничего не выиграем и не проиграем и все же далеко не уедем. Я невольно согласился с ним. Когда, воображая, что я иду на охоту, с палкой на плече, я отправился в лес, Володя лег на спину, закинул руки под голову и сказал мне, что будто бы и он ходил. Такие поступки и слова, охлаждая нас к игре, были крайне неприятны, тем более, что нельзя было в душе не согласиться, что Володя поступает благо разумно.

Я сам знаю, что из палки не только убить птицу, да и выстрелить никак нельзя. Это игра. Коли так рассуждать, то и на стульях ездить нельзя <...> Ежели судить по-настоящему, то и игры никакой не будет. А игры не будет, что ж тогда останется?»³

1.2.4. Таким образом, если при использовании познавательной модели обычного типа обращающийся к ней человек в каж-

² Пушкин, Полн. собр. соч., IX, кн. 2, стр. 492.

³ Л. Н. Толстой, Собр. соч. в 14 тт., т. I, М., Гослитиздат, 1951, стр. 22—23.

дую единицу времени практикует какое-либо одно поведение, то игровая модель в каждую отдельную единицу времени включает человека одновременно в два поведения — практическое и условное.

1.2.5. То, что один и тот же стимул вызывает в одно и то же время более чем одну обусловленную реакцию, один и тот же элемент вызывает две разных структуры поведения, включаясь в каждую из которых, приобретает различное значение и, следовательно, делается неравен самому себе, имеет глубокий смысл и в значительной мере раскрывает общественное значение игровых моделей.

1.2.6. В игровой модели каждый ее элемент и вся она в целом, будучи самой собой, является не только собой. Игра моделирует случайность, неполную детерминированность, вероятностность процессов и явлений. Поэтому логико-познавательная модель удобнее для воспроизведения языка познаваемого явления, его внутренней сущности, а игровая — ее речи, инкарнации в случайном по отношению к языку материале.

Примеры:

1.2.6.а. Словесный текст пьесы выступает по отношению к спектаклю как язык системы. Воплощение его связано с тем, что однозначное становится многозначным, благодаря внесению «случайных» по отношению к словесному тексту моментов. Значения словесного текста не отменяются, но перестают быть единственными. Спектакль — *сыгранный* словесный текст пьесы.

Примечание:

В искусстве отношение языка и речи иное, чем в лингвосемантических системах: речь модели воспринимается как язык моделируемой реальности (случайное в произведении искусства становится, воспринимается как воссоздание закономерного в действительности).

1.2.6.б. Игра — особое воспроизведение соединения закономерных и случайных процессов. Благодаря подчеркнутой повторяемости (закономерности) ситуации (правила игры), отклонение делается особо значимым. Одновременно исходные правила не дают возможности предсказать все «ходы», которые предстают как случайные по отношению к исходным повторяемостям. Таким образом, каждый элемент (ход) получает двойное значение, являясь, на одном уровне, утверждением правила, а на другом — отклонением от него.

Двойная (или множественная) значимость элементов заставляет воспринимать игровые модели, по сравнению с соответ-

вующими им логико-научными, как семантические *богатые*, особенно значительные:

Сколько надо отваги,
Чтоб играть на века,
Как играют овраги,
Как играет река,
Как играют алмазы,
Как играет вино,
Как играть без отказа
Иногда суждено,
Как игралось подростку
На народе простом
В белом платье в полоску
И с косою жгутом ⁴.

1.2.7. Игровая модель воспринимается по отношению к гомоморфной ей логической не в антитезе «истинное — ложное», а как более богатое — более бедное (оба — истинные) отражения жизни. Ср.: детерминированная этическая модель поведения человека переживается как слишком правильная и противопоставляется игровой (артистической) модели, допускающей неоднозначные решения. Однако, обе противостоят — как истинные — модели аморального поведения.

1.2.7.а. Пример: в «Живом трупe» Толстой противопоставляет этический облик Лизы и Каренина, с одной стороны, и Федя Протасова, с другой, — государственным установлениям. Это антитеза нравственности аморализму. Но нравственность Лизы — слишком правильная, однозначная: «Главное, что мучало меня, это то, что я чувствовала, что люблю двух. А это значит, что я безнравственная женщина» (следует обратить внимание на логическую и грамматическую правильность этого — взволнованного — монолога).⁵ Другая позиция:

«Федя: <...> Моя жена идеальная женщина была. Она и теперь жива. Но что тебе сказать? Не было изюминки, — знаешь, в квасе изюминка? — не было игры в нашей жизни. А мне нужно было забываться. А без игры не забудешься».⁶

Примечание: Из контекста пьесы следует, что «забываться» — здесь означает получать условное, игровое разрешение конфликтов, не разрешимых в практическом поведении вообще или в пределах данной общественной системы.

Это явление, которое психологически можно интерпретировать как психотерапию, может быть сопоставлено с явлением

⁴ Борис Пастернак, Стихотворения и поэмы, М.—Л., СП, 1965, стр. 417.

⁵ Л. Н. Толстой, Собр. соч. в 14 тт., т. XI, М., Госполитиздат, 1952, стр. 255.

⁶ Там же, стр. 261—262.

катарсиса в искусстве (ср. Лермонтов: «Я от него <демона — Ю. Л.> отделился . . . стихами»).

1.2.8. Игровые модели чаще всего возникают как интуитивные. Аппарат их изучения, возможно, удастся создать на базе многозначной логики.

2.0. Выступая по отношению к соотнесенным с ней логико-познавательным системам как модель с бóльшей случайностью, игра, по отношению к моделируемой ею действительности, характеризуется как более детерминированная система.

2.1. Независимо от того, сформулированы правила игры или нет, преобразуя какую-либо жизненную ситуацию в игру, мы подчиняем реальность, которая выступает как аморфная, законам игры (организующий принцип реальной ситуации познается через моделирование его в условных категориях «правил» и «ходов»).

2.1.1. На этом строится изучение конфликтных ситуаций средствами математической теории игр. Однако, следует подчеркнуть, что «теория игр», изучающая наиболее эффективное поведение в конфликтных ситуациях, вкладывает в понятие «игры» иное содержание, чем ему придется в психологической литературе (и в настоящей работе). В принятых в нашем изложении терминах точнее было бы сказать, что «теория игр» изучает не конфликтные ситуации, а создаваемые математиками игровые модели конфликтных ситуаций, которые в определенных случаях могут рассматриваться как эквивалентные реальным конфликтам. Сознание того, что математический аппарат следует пытаться прилагать не непосредственно к жизненным конфликтам, а к тем игровым моделям, в которые эти конфликты предварительно трансформированы, и, что, следовательно, необходимо тщательное изучение структуры игровых моделей, возможно, откроет новые перспективы и перед теорией игр.

2.2. [Пояснение к 2.0] Игровая модель в отношении к соответствующей ей жизненной ситуации:

а. Более детерминированна. Представим себе событие, причину которого мы в жизни не можем назвать. В игре, трансформировав это событие в некое ее состояние (ход), мы можем объяснить его возникновение из предыдущего состояния по правилам игры.

б. Менее детерминированна. В жизни на всякую реально существующую ситуацию наложено большое количество ограничений, которые обуславливают возможность перехода ее только в одно последующее состояние. В игровой модели все ограничения, не обусловленные ее правилами, снимаются. Поэтому у игрока всегда есть выбор, а действия его имеют альтернативу (в момент, когда у игрока не остается выбора, игра теряет смысл; определенная группа игр в том и состоит, чтобы поставить «враждебного» игрока в ситуацию отсутствия выбора, то

есть в ситуацию уже не игровую). С этим связана и условность времени в игре, ее обратимость, возможность «переиграть».

2.2.1. Поэтому одно и то же событие в жизненной и игровой ситуации имеет различную информационную ценность. Предположим, что мы имеем ситуацию, в которой во время событий прошел год и участники ее постарели на год. Сведения эти вытекают из объективной длительности событий и могут быть полностью предсказаны. Представим себе другую ситуацию: мы играем, что прошел год и все постарели на год. Естественно, что мы можем играть и иначе, предложить и другой ход (как поступает драматург, регулируя промежуток между актами в соответствии со своим замыслом). В таком случае выбор данного «хода» из всех возможных становится высоко информационным. Бессмысленный в жизненной ситуации вопрос: почему прошел год, — получает глубокий смысл в любой игровой модели этой ситуации.

2.2.2. Поэтому игровая модель удобна для воспроизведения творческого акта.

Пример: В поэзии Пастернака творческий акт — акт игры, а творец, бог часто выступает в облике актера (режиссера), который «сыграл» вселенную:⁷

Так играл пред землей молодую
Одаренный один режиссер,
Что носился как дух над водою
И ребро сокрушенное тёр.
И, протискавшись в мир из-за дисков
Наобум размещенных светил,
За дрожащую руку артистку
На дебют роковой выводил.⁸

3.0. Искусство обладает рядом черт, роднящих его с игровыми моделями. Восприятие (и создание) произведения искусства требует особого — художественного — поведения, которое имеет ряд черт общности с игровым.

3.0.1. Важным свойством художественного поведения является то, что практикующий его одновременно реализует два поведения: он переживает все эмоции, какие вызвала бы аналогичная практическая ситуация, и, одновременно, ясно сознает, что связанных с этой ситуацией действий (например, оказания

⁷ Было бы весьма заманчиво построить историю отношения к моделированию на изучении изображения акта творения в мировой литературе: мифологические тексты, космогонические сюжеты в мировой литературе (Мильтон, Ломоносов, Радищев), современные поэты — дали бы здесь чрезвычайно интересный материал. Обратной стороной этого было бы изучение концепции деструкции — эсхатологических текстов.

⁸ Борис Пастернак, Стихотворения и поэмы, М.—Л., СП, 1965, стр. 202.

помощи герою) не следует совершать. Художественное поведение подразумевает синтез практического и условного.

Примечание: Весьма существенное различие между художественным поведением автора и читателя (зрителя) в данной связи не рассматривается.

3.0.2. Пример:

... Над вымыслом слезами обольюсь.⁹

Блестящая характеристика двойной природы художественного поведения: казалось бы, сознание того, что перед нами вымысел, должно исключать слезы. Или же обратное: чувство, вызывающее слезы, должно заставить забыть, что перед нами — вымысел. На деле оба эти — противоположные — типы поведения существуют одновременно и одно углубляет другое.

3.1. Свойство это приобретает в искусстве особое значение: каждый элемент художественной модели и вся она целиком оказываются включенными одновременно более чем в одну систему поведения, при этом получая в каждой из них свое особое значение. Значения А и А' каждого из элементов, уровней и всей структуры в целом не отменяют друг друга, а взаимосотносятся. Игровой принцип становится основой семантической организации.

3.1.2. Рассмотрим три рода текстов: пример в научном изложении, притчу в религиозном тексте и басню. Пример в научном тексте однозначен, и в этом его ценность. Он выступает как интерпретация общего закона и, в этом смысле, является моделью абстрактной идеи. Церковно-культовой текст очень часто строится по принципу многоярусной семантики. Однако, в этом случае одни и те же знаки служат на разных структурно-смысловых уровнях выражению различного содержания. Причем значения, которые доступны данному читателю в соответствии с его уровнем святости, посвященности, «книжности» и т. д., не доступны другому, еще не достигшему этой степени. Когда читателю «открывается» новый семантический уровень — старый отбрасывается как уже не содержащий для него истины. По этому принципу строится масонская символика и — через нее — публицистика ранних декабристских обществ. Один и тот же текст мог содержать тайное (конспиративное) значение для посвященного и несокровенное — для «профана». При этом каждому открывается истина — в меру его способности ее вместить. Текст для «профана» содержит истину, которая для посвященного перестает ею быть. Итак, текст в отношении к данному читателю несет лишь одно значение.

Художественный текст построен иначе: каждая деталь и весь текст в целом включены в разные системы отношений, получая в результате одновременно более чем одно значение.

⁹ Пушкин, Полн. собр. соч., III, кн. I, Изд. АН СССР, 1948, стр. 228.

Будучи обнажено в метафоре, это свойство имеет более общий характер.

3.1.3. Пример: Рассмотрим памятник древнерусского духовного красноречия «Слово о законе и благодати» как произведение церковной публицистики и как художественный текст. Сочинение митрополита Иллариона отличается четкой выделенностью уровней.

На первом уровне противопоставляется свобода и рабство как положительное и отрицательное:

свобода	Сарра, Исаак
рабство	Агарь, Измаил.

Затем вводится новый уровень оппозиции: «христианство — язычество», причем он подразумевает и новые знаки, и новое прочтение старых:

христианство	Христос — распятие	Христианские земли
язычество	Исаак — пир у Авраама (съедение тельца)	Иудея

Третий уровень — оппозиция: «новое — старое»

новое	новые христиане — Русь
старое	старые христиане — Византия

И все это вместе укладывается в антитезу «Благодать — Закон».

Таким образом, слушатель, который в притчах видел лишь новеллистические сюжеты, мог и здесь уловить сообщение о соперничестве Сарры и Агари. В этом случае каждое слово было бы знаком общеязыкового содержания. Однако проведенное через весь текст противопоставление Закона — Благодати настраивало на поиски сокровенного текста — «инословия», о котором в «Изборнике Святослава» 1073 г. сказано: «Есть ино нечто глаголюшти, а ин разум указуюшти». В этом случае, при восприятии текста на первой семантической ступени Закон получал синонимы: Агарь, Измаил — (в антитезе Исааку), Исаак (в антитезе Христу), Сарра (в антитезе деве Марии), Иудея (в антитезе христианству), ветхий завет, Византия (в антитезе Руси). Все эти — и другие — знаки имели содержанием рабство, — понятие, для Руси XI века полное социального

содержания и соотнесенное с семиотикой отверженности, униженности, низшего состояния. Благодать имела синонимами: Сарра (в антитезе Агари), Исаак (в антитезе Измаилу), Дева-Мария, Христос, христианство, Новый завет, Русь. Все эти знаки имели общее содержание — свобода, общественная полноценность, право на социальную активность и духовное значение («Образъ же закону и благодати — Агарь и Сарра, работнаа Агарь и свободнаа Сарра. <...> и родися благодать и истина, а не закон; сынъ а не рабъ»).

На втором уровне социально-знаковое противопоставление мужа и холопа обретало новый поворот — оно приравнивалось оппозиции «христианство — язычество». Христианство воспринималось как духовное освобождение, придающее каждому правильно верующему человеку то нравственное значение, которое в социальной иерархии имел лишь свободный человек.

Наконец, слушатель, посвященный в сложные отношения княжеского двора Ярослава и Византии, уравнивал антитезу «новых» и «старых» людей («работная прежде ти, *потом свободная*» — курс. мой — Ю. Л.) и истолковывал Благодать и весь ряд ее синонимов как символ Руси, а Закон — Византии.

Однако «Слово о законе и благодати» — художественное произведение, и, в данном случае, это отражается в том, что все значения не отменяют друг друга, воспроизводя последовательное погружение непосвященного в тайный смысл, а присутствуют одновременно, создавая игровой эффект. Илларион дает слушателям насладиться обилием смыслов и возможных истолкований текста.

3.2. Механизм игрового эффекта заключается не в неподвижном, одновременном сосуществовании разных значений, а в постоянном сознании возможности других значений, чем то, которое сейчас принимается. «Игровой эффект» состоит в том, что разные значения одного элемента не неподвижно сосуществуют, а «мерцают». Каждое осмысление образует отдельный синхронный срез, но хранит при этом память о предшествующих значениях и сознание возможности будущих.

3.3. Следовательно, эксклюзивно-унитарное определение значения художественной модели возможно лишь в порядке перекодировки ее на язык нехудожественных моделирующих систем.

3.3.1. Художественная модель всегда шире и жизненнее, чем ее истолкование, а истолкование всегда возможно лишь как приближение.

3.3.2. С этим же связан известный феномен, согласно которому при перекодировке художественной системы на нехудожественный язык всегда остается «непереведенный» остаток — та сверх-информация, которая возможна лишь в художественном тексте.

3.4. И игра, и искусство, преследуя вполне серьезные цели овладения миром, обладают общим свойством — условного разрешения. Заменяя необозримо сложные правила реальности более простой системой, они психологически представляют следование правилам, принятым в данной системе моделирования, как разрешение жизненной ситуации. Поэтому игра и искусство (даже кровавая игра — бой быков — или трагическое искусство) являются не только средством познания (гносеологически), но и средством отдыха (психологически). Они несут разрешение, психологически совершенно необходимое человеку.

4.0. Искусство не есть игра.

4.0.1. Реально зафиксированный этнографией факт генетической связи искусства и игры, равно как и то, что выработанная в игре дву- (много-) значность стала одним из основных структурных признаков искусства, не означает тождества искусства и игры.

4.0.2. Игра представляет собой овладение умением, тренировку в условной ситуации, искусство — овладение миром (моделирование мира) — в условной ситуации. Игра — «как бы деятельность», а искусство — «как бы жизнь».

4.0.3. Из этого следует, что соблюдение правил в игре является целью. Целью искусства является истина, выраженная на языке условных правил.

4.0.4. Поэтому игра не может быть средством хранения информации и средством выработки новых знаний (она — лишь путь к овладению уже добытыми навыками).

Между тем, именно это составляет сущность искусства.

4.1. Особо сложный случай — исполнительские искусства, отношение которых к игре (не случайно: «игра актера», «игра пианиста») — более комплексный вопрос.

4.1.1. Искусство не игра, но в поведении создающего и воспринимающего (по-разному) наличествует элемент игры (сродни исполнительскому мастерству).

4.1.2. Актерское и исполнительное мастерство и балет занимают исторически и типологически промежуточное место между игрой и искусством. Однако, совпадая теми или иными своими сторонами с искусством или игрой, они, тем самым, выделяют различие, существующее между этими видами моделирующей деятельности.

4.1.3. Исполнительство находится в таком отношении к исполняемому тексту, в каком исполняемый художественный текст к эквивалентным ему нехудожественным моделирующим структурам: оно резко увеличивает «игру» — многозначную включенность элементов в пересекающиеся смысловые поля и относительную случайность этих пересечений (см. 5.1. и 5.2.) Можно сказать, что, если спектакль — это сыгранная пьеса, то пьеса —

это «сыгранная» эквивалентная ей нехудожественная идея. Понятие «сыгранная идея» отличается от «воплощенная идея» тем, что подразумевает не иллюстративную материализацию абстракций, а создание системы с многоярусными вероятностными пересечениями, системы, которая не иллюстрирует нехудожественную идею, а, основываясь на ней, как на моделирующей системе низшего уровня, несет информацию, не передаваемую иными средствами.

5.1. Не генетическую, а теоретическую причину соприкосновения столь психологически различных сфер, как искусство и игра, можно видеть в важной особенности художественных моделей: ученый создает модель на основании гипотезы, художник — гипотезу на основании модели. Он моделирует непонятный (или не до конца понятный) объект.

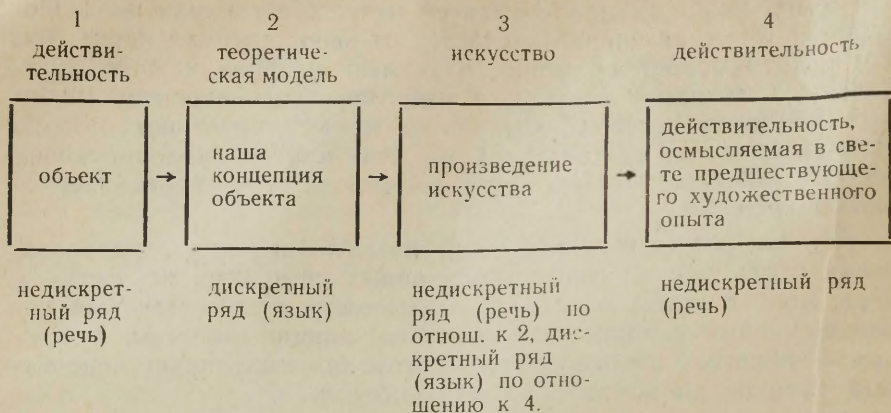
5.2. Модель такого типа не может быть жестко детерминированной. Она неизбежно должна быть более гибкой, чем любая теоретическая модель.

5.3. Связанный с этим вопрос — до сих пор не до конца проясненная причина высокой устойчивости художественных моделей.

5.4.0. Из этого вытекает существенная особенность произведения искусства как модели. Научная модель воссоздает в наглядной форме систему объекта. Она моделирует «язык» изучаемой системы. Художественная модель воссоздает «речь» объекта. Однако по отношению к той действительности, которая осознается в свете уже усвоенной художественной модели, эта модель выступает как язык, дискретно организующий новые представления (речь).

Воображаясь героиней
Своих возлюбленных творцов,
Клариссой, Юлией, Дельфиной,
Татьяна в тишине лесов
Одна с опасной книгой бродит,
Она в ней ищет и находит
Свой тайный жар, свои мечты ...
(«Евгений Онегин»)

Личность Татьяны для нее самой — недискретный ряд («речь системы»). Она осознается отождествлением с определенными художественными типами, которые выступают здесь в качестве языка. Одновременно, по отношению к теориям предромантизма, высказанным в абстрактной форме, образы «Клариссы, Юлии, Дельфины» — речь.



5.4.1. Из этого вытекает, что художественное произведение не создается как жестко детерминированная реализация одного конструктивного принципа. Конструктивная идея на разных уровнях реализуется с известной степенью независимости и, если каждый уровень в отдельности строится по определенным структурным законам, то сочетание их, скорее всего, подчиняется лишь вероятностным законам.

• 5.4.2. В научной модели эти случайные элементы просто снимались бы как несущественные. В художественной модели реализуемый в ней язык, художественно презумированный (язык стиля, направления), вступает в соотношение не только с естественным языком («русский язык», «французский язык» в литературе, язык естественных зрительных образов в живописи), но и с тем языком, который предстоит реконструировать на основании речевой данности предлагаемого художественного текста (модели). Причем элемент «случайный», чисто речевой в одной системе может оказаться принадлежащим языку в другой. На этом строится, например, суггестивная значительность деталей — характерная черта нового и новейшего искусства. При этом существенно, что случайность данного сцепления деталей не уничтожается, но, оставаясь случайными и не значимыми для одного конструктивного языка, они одновременно высоко значимы для другого.

III 1.0. Особая конструктивная природа искусства делает его особым и исключительно совершенным средством хранения информации. Произведения искусства не только отличаются необычайной емкостью и экономностью хранения весьма сложной информации, но и:

1.1. Могут увеличивать количество заключенной в них информации. Это уникальное свойство произведений искусства придает им черты сходства с биологическими системами и ставит их на совершенно особое место в ряду всего, созданного человеком.

1.2. Выдают потребителю именно ту информацию, в которой он нуждается и к усвоению которой он подготовлен. Уподобляя себя потребителю, произведение искусства, одновременно, уподобляет его себе, подготавливая к усвоению еще не воспринятой им доли информации.

2. Изучение этих свойств искусства как средства хранения информации (равно как вообще свойств искусства как модели) имеет не только теоретическое значение, стимулируя создание аппарата для описания сверхсложных систем, но и практическое. Если бионика позволяет использовать в технических целях доступные нашему пониманию конструктивные законы биологии, то принципиально нет ничего невозможного в возникновении науки, которая изучала бы конструктивные принципы искусства для решения определенных технических задач (в частности, хранения информации).

3. Научные модели представляют собой средство познания, организуя определенным образом интеллект человека. Игровые модели, организуя поведение, являются школой деятельности (в связи с этим понятно, насколько безосновательна мысль о том, что тезис наличия в искусстве игрового элемента противостоит представлению об общественной действенности — на самом деле имеет место прямо противоположное: игра есть один из путей превращения отвлеченной идеи в поведение, деятельность).

3.1. Художественные модели представляют собой единственное в своем роде соединение научной и игровой модели, организуя интеллект и поведение одновременно. Игра выступает по сравнению с искусством как бессодержательная — наука, — как бездейственная.

DEUS EX MACHINA

А. К. ЖОЛКОВСКИЙ.

«...развязка фабулы должна вытекать из самой фабулы, а не так, как в «Медее», — посредством машины...».

Аристотель. Поэтика, гл. 15.

Настоящую заметку следует рассматривать как небольшую серию иллюстраций к идее усиления¹ в искусстве, состоящей вкратце в том, что «произведение искусства строится из кусочков действительности как сложный, многоступенчатый усилитель, действие которого разворачивается в сознании читателя<...> Автоматизм нашего воображения используется художником как огромный резервуар умственной энергии и позволяет ему доставлять наши мысли и чувства в заранее намеченные пункты того маршрута, который мы называем сюжетом вещи»².

По Аристотелю, фабула может развиваться либо естественно, сама по себе, либо с помощью машины, причем последнее (*deus ex machina!*) — нежелательно. Мы же хотим представить себе всякое художественное произведение как своего рода машину, обрабатывающую сознание читателя — машину, на первый взгляд, лишь в переносном смысле, но в действительности, по-видимому, и во вполне серьезном, кибернетическом смысле — как особого рода преобразователь и т. д. Одним из аргументов в пользу тезиса о том, что всякое художественное построение, — фабула, развязка, сцена — само по себе и есть машина, может служить обилие сюжетов, двигающихся и разрешающихся с помощью машин в буквальном смысле этого слова. Происходит «обнажение приема». Роль «машины» сюжета, берет на себя настоящая машина. Художественный механизм выступает в чистом виде, он как бы кристаллизуется и обретает форму реальной конструкции из железных деталей,

¹ См. А. К. Жолковский, «Об усилении» в сб. Структурно-типологические исследования, АН СССР, М., 1962.

² Там же, стр. 169—170.

колес и т. п. Таким образом, развязка фабулы может вытекать, как того требовал Аристотель, из самой фабулы и в то же время осуществляться «посредством машины», лишь бы эта машина была полнее «вделана» в сюжет.

I. ФИЗИЧЕСКИЕ МАШИНЫ.

В рассказе Д. Г. Лоренса "The Lovely Lady" эгоистичная и ревнивая молодящаяся женщина держит в своих руках безвольного сына и препятствует его браку с кузиной Сесилией, живущей вместе с ними в старом поместье. Днем мать любит отдыхать в саду. Однажды Сесилия ложится загорать на крыше и вдруг прямо у своего уха слышит таинственный голос — потом оказывается, что это шепот отдыхающей внизу матери, усиленный и искаженный водосточной трубой, начинающейся около рта матери и кончающейся большим раструбом в углу крыши рядом с головой Сесилии. Мать мысленно оправдывается перед другим своим сыном, который умер молодым — из-за того, что она не дала ему жениться на любимой девушке, — и эти мысли вслух становятся известными Сесилии. В дальнейшем, в решающий момент Сесилия через ту же трубу загробным голосом — от имени покойного сына — диктует матери свою волю и т. д.

Здесь «машина», в данном случае водосточная труба в роли акустического прибора, является фактически основным средством развития действия и в то же время не только буквально «вмурована» в стену дома, где происходит это действие, но и в идейном плане согласована с общим настроением рассказа — заброшенное поместье, загадочная престарелая красавица, парализующая на душах своих детей, семейные тайны, смерти, странная психологическая война между персонажами и т. д.

Фабульная функция трубы (в первой половине рассказа) — выдача тайных мыслей одного человека другому. Здесь эта функция воплощена в гипертрофированно четком и мощном усилителе — акустическом рупоре. В других случаях та же функция может выполняться с гораздо меньшей степенью внешне очевидной механизированности: рупор может быть заменен просто отверстием в стене, затем может быть убрана и стена — скажем, человек может случайно или нарочно подслушать разговор людей, которые его не знают и потому свободно разговаривают при нем. Обратим внимание, что в этом случае функции как стены, т. е. того, что разделяет, так и отверстия, т. е. того, что (при этом) соединяет, не исчезают, а выполняются другими средствами сюжетной механики (разговаривающие его не знают — «стена», а он их знает — «отверстие»). Часто скрытые мысли человека внезапно становятся ясными его собеседнику благодаря каким-то косвенным признакам, освещаемым другими событиями и т. д. и т. п.

Таким образом, градации материальной выраженности художественного механизма различны. Мы здесь стараемся приводить случаи максимальной его кристаллизации. При этом использование в произведении реальной машины вовсе не обязательно лучше, чем построение ее из человеческих отношений

(часто наоборот), но оно показательно как крайнее проявление принципа.

В книге В. Нижнего «На уроках режиссуры С. Эйзенштейна» рассказывается, как Эйзенштейн разрабатывал со своими студентами мизансцену окружения французскими офицерами приглашенного ими в гости вождя гайтянских повстанцев Дессалина. «Работа» этой мизансцены построена на том, что кольцо, окружающее Дессалина, постепенно сжимаясь, выталкивает его сначала на стол, идущий через всю сцену к окну, а потом, не давая ему пробиться ни к одному из выходов, как бы гонит по столу и наконец, выбрасывает в окно, благодаря чему он неожиданно спасается. В конце раздела о работе над Дессалином Нижний рассказывает о более ранних набросках этой мизансцены, показанных ему однажды Эйзенштейном:

«На первых листах Дессалин бежит из окружения, ухватившись за большое механическое опахало, на котором он перелетает через весь стол прямо на подоконник. Тут же детальный чертеж опахала и его устройства. Но почти на всю страницу сбоку надпись: «Экстравагантно!...»³.

Эйзенштейн в конце концов заменяет это экстравагантное решение (имеющее бесчисленных двойников в авантюрных фильмах) другим, более органичным. Но что при этом происходит? — функции механического опахала передаются механизму развития действия — маневрам, столкновениям и передвижениям персонажей, так что в результате Дессалин описывает ту же самую траекторию!

Какие же черты «машины» делают ее столь удобным компонентом художественного построения? Машина имеет назначение, она делает обычно что-то одно, имеет свой постоянный «ход»⁴. Машина — это предмет, специально созданный для того, чтобы выполнять некоторое действие, соединять какие-то точки в пространстве человеческой деятельности. И то, что она делает, она делает неукоснительно, автоматически. Поэтому роль машины в сюжете часто можно предвидеть. Ружье должно выстрелить. На автомобиле, поезде и т. п. можно уехать, бомба взрывается, колесо крутится и т. д.

В одном рассказе Джека Лондона долгое время с переменным успехом враждуют собака и человек. Однажды этот человек совершает какой-то проступок против других людей. Они собираются и судят его, хотят повесить и уже накидывают ему петлю на шею, но внезапно вынуждены все поспешить куда-то; они намереваются вернуться и довести суд до конца. Человек остается один с петлей на шее, и собака выбывает из-под его ног подпорку.

Виселица падает. Это один из огромного класса сюжетов со спусканием крючка. Спускание крючка, нажатие кнопки мощного механизма — это чистый случай усиления, типичное проявление эстетического эффекта машины.

В английском фильме «Жил-был мошенник» есть длинный эпизод, комически обнажающий эту трафаретную ситуацию: настоящая оргия нажатия целой клавиатуры кнопок — пальцем, ладонью, обеими руками, ногами, — приводящая к уничтожению целого города.

³ В. Нижний, На уроках режиссуры С. Эйзенштейна, М., 1958, стр. 113.

⁴ В действительности машина имеет много сторон и в произведении может использоваться «не по прямому назначению»: скажем, автомобиль может не только везти, но и давить людей. Но специфика искусственной вещи и ее использования в сюжете именно такова.

2. СОЦИАЛЬНЫЕ И ЯЗЫКОВЫЕ МАШИНЫ.

Машины, приводимые в действие нажатием спускового крючка, это лишь крайнее, закованное в металл, выражение общего художественного принципа, часто проявляющегося и в менее материальной форме. Ближайшими родственниками машин физических являются «социальные машины», — всякого рода законы, правила, обычаи⁵ и т. д., представляющие собой не менее однозначно действующие механизмы.

Параллелью к сюжету Дж. Лондона может служить финал фильма «Тереза Ракэн» Марселя Карне (сценарий Шарля Спаака)⁶, где шантажист, чтобы обезопасить себя от нападения героев, предупреждает их, что в случае его смерти в прокуратуру поступит письмо с разоблачением их вины. Он гибнет случайной смертью, и его служанка выполняет данное ему обещание опустить письмо в почтовый ящик, если он не вернется в назначенный час.

Здесь спусковые крючки образуют целую цепь: смерть шантажиста приводит в исполнение его инструкцию служанке; от нее с помощью механизма почты письмо попадает к прокурору, который запустит судебную машину, и т. д.

Функционально все это машины, срабатывающие так же, как виселица, когда из-под человека выбивают подпорку. В них существенно то, что их части накрепко спаяны и автоматически передают действие в назначенном направлении до нужной точки. Попав на «вход» машины, предмет быстро и «с гарантией» доставляется на ее «выход».

В сфере языка такими машинами являются пословицы, цитаты, известные афоризмы, мифы и т. п., вообще фразеологические сочетания в широком смысле слова, — готовые неизменяемые тексты, т. е. такие языковые ситуации, где сказав А, надо сказать и В.

«Однажды в юности, получив очередную книжку «Мира приключений», <...> я прочел в ней рассказ какого-то неизвестного русского писателя со следующим сюжетом <...> Инженер <...> конструирует «машину времени», способную двигаться как в будущее, так и в прошлое. Однажды, когда занятый вычислениями, он находился в кабинете, его два сына проникли в мастерскую, где снаряд стоял уже в законченном виде... Услышав голоса, он бросается в мастерскую, но, увы, поздно: в мастерской пусто, нет ни машины, ни сыновей, улетевших с ней! <...> Инженер в отчаянии. И вот начинается сооружение некоего магнита, который обладает силой, так сказать, вытягивания машины из пространств времени, где бы она ни находилась — в прошлом или будущем.

Слушайте, что придумал этот писатель. Многие годы инженер конструирует свой магнит. Вот он закончен... Инженер поворачивает рычаги и в страхе отступает: перед ним с грохотом рушится наземь римлянин: в бороде, в латах <...>

— Отец, шепчет римлянин. Имя сына срывается с уст инженера... — Это ты? — Да, это я! — А где же брат? И сын произносит: — Отец, я был Ромулом.

⁵ См. разбор использования Эйзенштейном обычая как усилителя в статье «Об усилении».

⁶ В романе Золя этого нет.

Таким образом, действие магнита было той молнией, при разряде которой был, как известно, взят на небо великий Ромул — в свое время братоубийца»⁷.

Этот сюжет — крайний пример того, что мы стараемся проиллюстрировать. Почти все движение событий «механизировано», взято на себя машинами, — с момента, когда мальчики вскакивают в машину времени и до развязки. Машины не только транспортируют героев в прошлое и обратно, они подают их точно на «вход» «мифологической машины» — легенды о Ромуле и Реме, — а затем, подоспев к концу ее работы — смерти Ромула, аккуратно снимают (Олеша с восторгом отмечает эту безупречную пригнанность машин) его с «выхода» и доставляют назад — к отцу и читателям.

Действие языковой машины (легенды о Ромуле и Реме) предстает в этом сюжете в наиболее прямой и очевидной форме. Благодаря использованию фантастических машин времени, дети изобретателя становятся героями цитируемой легенды. В более слабо выраженных разновидностях такого цитирования автор ограничивается так или иначе построенным сравнением своих героев и ситуаций с готовыми. Это типичная сфера всякого рода «театра в театре». Классические примеры — «мышеловка» в «Гамлете» и «пещное действо» в «Иване Грозном» С. М. Эйзенштейна.

Очевидно, что использование машин может иметь и комическую функцию: при этом обычно прием основывается на том, что машина делает с героем что-то нежелательное, чего он, однако, не может остановить именно ввиду автоматичности действий машины, ср. хотя бы Чарли, попавшего в конвейер («Новые времена»), и многочисленные эпизоды подобного типа. Структурно тождественные эффекты в области языковых машин лежат в основе некоторых комических эффектов языка Зощенко и связаны с автоматичностью фразеологических сочетаний, которые как бы «провозят» говорящего дальше, чем нужно: «Неужели наука дает такую *курскую* (подчеркнуто нами — А. Ж.) аномалию в своих законах?» («Научное явление»).

3. «ГОТОВЫЕ ПРЕДМЕТЫ» («природные» и другие машины)

Легенда представляет собой готовое событие, цитата и поговорка — готовую мысль, машина — готовое движение, преобразование. Это типичные усилители, кнопки, до которых нужно только дотянуться. Автор вставляет их в сюжет там, где ему надо «сопрячь далековатые» вещи: человек на расстоянии узнает тайные мысли другого, собака казнит человека и т. д. Воплощение некоторого трудного идейного задания в цель-

⁷ Юрий Олеша. Ни дня без строчки, М., 1965, стр. 230.

ный, наглядный, знакомый и в то же время безусловно выполняющий это задание предмет и есть существо художественного мышления — мышления в образах; использование машины — лишь наиболее очевидное проявление этого принципа.

Поэтому в одном ряду с машинами стоит целое множество всякого рода готовых предметов, призванных «перекидывать мостики»⁸ между «далековатыми» понятиями и ситуациями.

Большинство из них выполняют роль либо «машин силы», либо «машин информации». Первые дают выигрыш в силе, помогая сделать нечто на первый взгляд непосильное, — кнопки всякого рода, виселица в примере из Дж. Лондона, опахало у Эйзенштейна и т. д. Очень много среди них машин убийства — мощный гидравлический пресс в рассказе Конан-Дойла «The Engineer's Thumb», специальная кроватка-ловушка с бесшумно опускающимся и умертвляющим спящего пологом в рассказе Уилки Коллинза «The Traveller's Story of a Terribly Strange Bed». В качестве машин силы могут использоваться и «готовые предметы» из мира природы: река, пропасть, хищные звери и т. д.

В фильме Бестера Китона «Наше гостеприимство» хозяева хотят убить гостя, но обычай гостеприимства запрещает делать это в доме. Поэтому в доме они с ним мило беседуют, а как только он переступает за порог, принимаются за стрельбу. Герой спасается от них верхом на коне, уплывает по реке, уезжает на паровозе, потом снова вбегает в дом, следует дружеский разговор, затем опять погоня и т. д.

Этот сюжет, в еще большей степени, чем приводимый Олешей, представляет собой как бы антологию машин разного рода (социальных — обычай гостеприимства; природных — река, конь; «собственно» машин — ружья, паровоз), выстроенных в целую «автоматическую линию», по которой передается действие.

«Машины информации» — это такие «готовые предметы», используемые в художественном построении, основной эффект которых — узнавание каких-либо сведений, указание неизвестной дороги и т. п. Такова роль водосточной трубы в рассказе Лоренса, шнура, по которому находит жертву змея в «Пестрой ленте» Конан-Дойла, нити Ариадны, всяких подземных ходов, а также таких инструментов выведывания, как сцена «мышеловки» в «Гамлете» и т. д.

⁸ Пример эффектного перекидывания мостика в буквальном смысле слова есть в романе Конан Дойла «Затерянный мир», где герои для того, чтобы перебраться со скалы на плато, отделенное пропастью, валят растущее у самого обрыва дерево, которое как раз достает до противоположной стороны. Это дерево, типичный усилитель, используется затем и в обратном направлении: их противник сбрасывает его в пропасть, чем отрезает героям путь назад.

4. «ВОЛШЕБНЫЕ» И СМЕШАННЫЕ МАШИНЫ.

В сказочных сюжетах в качестве готовых машин и предметов охотно используются всякие чудесные силы, так сказать, «волшебные» машины. Ведь машина, усилитель нравятся не сами по себе. «Действие усилителя создает иллюзию нарушения закона сохранения энергии, благодаря чему усиление и производит магическое впечатление. Именно магическое, так как всегда желанное человеку волшебство заключается как раз в том, чтобы приложить небольшое количество чисто символических усилий, добиться чудесных результатов»⁹. Мы говорили, что использование машины является как бы обнаженным воплощением художественного механизма; точно так же использование в сюжете всякого рода волшебных средств есть магический эффект, так сказать, в чистом виде (если в первом случае обнажению подвергается *machina*, то во втором — сам *deus*!). В сказках фигурируют такие волшебные машины силы, как сапоги-скороходы, ковры-самолеты, снадобья, превращающие в птиц, карликов или возвращающие жизнь, средства исполнения трех (или любых) желаний и т. п., а также машины информации: волшебные клубки ниток, зеркальца, вещие птицы или кони и др. животные. Таким образом, при отсутствии настоящих машин, фантазия создает волшебные средства, удовлетворяющие потребности сюжета в готовых предметах-усилителях.

Возможны всякого рода гибридные образования: так, известная баскервилльская собака из рассказа Конан-Дойла — это «природная» машина (животное), усовершенствованная с помощью технического средства — фосфоресцирующей окраски. В научно-фантастических сюжетах машины наполовину реальные, наполовину волшебны. Волшебные машины часто соединяют черты машин-механизмов и «социальных» или «языковых» машин: магическое средство начинает или перестает действовать в результате выполнения или нарушения какого-нибудь конвенционального требования, часто языкового.

В сказке Гауфа о Калифе-аисте фигурирует следующий волшебный порошок. «Кто понюхает порошок из этой коробки и при этом произнесет «мутабор», тот может превратиться в любого зверя, а также будет понимать язык зверей. Когда же он захочет снова принять человеческий облик, пусть поклонится трижды на восток и произнесет то же слово; однако, будучи превращенным, остерегись смеяться, иначе волшебное слово окончательно исчезнет у тебя из памяти и ты останешься зверем»¹⁰.

Как видим, здесь задаются очень разветвленные каноны поведения, а в качестве аппарата, следящего за их соблюдением, выступает не социальная машина принуждения, а некий магический порошок.

⁹ Об усилении, стр. 169.

¹⁰ Вильгельм Гауф, Сказки, Чита, 1958, стр. 8.

5. УНИВЕРСАЛЬНАЯ СЮЖЕТНАЯ МАШИНА И МАШИНЫ КУЛЬМИНАЦИИ.

Самым заманчивым с точки зрения наших целей было бы привести пример такой машины, которая одна выполняла бы всю сюжетную работу. По всей вероятности, такого примера найти не удастся, так как это была бы машина, полностью заменяющая и тем самым отменяющая художественное произведение — ее не надо было бы описывать, а следовало бы построить и пользоваться ей. Такие «художественные» машины существуют: в механическом варианте это карусели, колеса смеха, мертвые петли и другие аттракционы, где человеку предоставляется возможность описать некоторый полный круг с, так сказать, завязкой, кульминацией и развязкой, а также лабиринты и подобные им аттракционы маршрутов. Наиболее законченным из последних является, наверно, целое путешествие в Луна-парке с горы на санях (или в иной повозке) по готовому маршруту, проходящему мимо разнообразных ландшафтов, сцен и видов (ср. также Диснейленд).

Параллелью к социальным, основанным на конвенции, машинам, будут, очевидно, игры типа лото, «кто скорее»

Виктор Шкловский уже писал, что сюжетная конструкция похожа на игру «Старайся вверх» или «Гусек», которая производится таким образом: бросаются кости, сообразно выпавшему числу очков занимает место на карте, при выбрасывании определенного номера можно быстро подняться вверх или опуститься. Вот такой построенный лабиринт представляет из себя авантюрный роман. На это сходство обращали внимание сами творцы авантюрного романа, и у Жюль Верна в его «Завещании чудака» различные случайности и приключения героев мотивируются тем, что они должны ехать туда, куда укажут им выброшенные кости, причем карта Северо-Американских Штатов разделена на квадраты и представляет собой доску игры, а герои представляются ничем иным, как фигурами...»¹¹.

Однако вернемся назад. Так как, по-видимому, не удастся указать пример единой машины, обеспечивающей все движение сюжета, мы ограничимся некоторым существенным приближением к этому. «Зерном» сюжета небольшого произведения, скажем, новеллы является его кульминация; можно считать, что сюжет в принципе «свертывается» к этому кульминационному пункту. Кульминация представляет собой обычно некое поворотное сцепление событий, так что движение идет сначала в одну сторону (например, в «худшую»), а в высшей точке этого движения оказывается, что тем самым обеспечен противоположный поворот — какая-то скрытая машина производит эффектный поворот событий. Так вот, такие машины кульминации, осуществляющие поворот движения, могли бы считаться представителями сюжетного механизма в целом. В самом четком выраже-

¹¹ «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» в кн. Виктор Шкловский, О теории прозы, М., 1929, стр. 48.

нии это, конечно, всякого рода вращающиеся устройства, колеса в широком смысле слова.

В фильме «Парижские тайны» герой оказывается в заливаемой водой части мельницы и пытается выбраться оттуда, приведя в движение мельничное колесо. В момент, когда герой находится под водой в нижней точке колеса, оно останавливается, грозя ему гибелью, но затем проходит эту мертвую точку и выносит его наверх.

Мотив поворота естественно связан с колесом, вращающимся механизмом (ср. то, что говорилось выше о каруселях, колесах смеха и других круговых аттракционах). Наконец, можно привести пример и целого художественного построения, так сказать, натянутого на колесо — колесо Фортуны.

На средневековой иллюстрации к стихотворению «Fortunae plango vulnere» из сборника *Carmina Burana*, известного, в частности, по музыке Карла Орфа, изображено колесо Фортуны, представляющее сразу весь круг человеческой карьеры: человек поднимается вверх, надпись *regnabo*; он же в верхней точке колеса — *regno*; спускающийся — *regnavi*; под колесом — *sum sine regno*¹².

Так же, как и в других случаях, возможно менее обнаженное проведение принципа — в роли поворотного механизма часто выступают такие готовые предметы, как скала с подъемом и внезапным обрывом, крыша, у которой за гребешком следует скат, или целые сложные построения, где поворот обеспечивается, скажем, сочетанием психологических мотивировок и работы каких-нибудь готовых предметов; так, в приводившемся выше эпизоде из лекций Эйзенштейна (в обоих вариантах) Десалин отступает под натиском окружающих его французов, но угрожая ему, они загоняют его на стол (вариант — опахало) — «готовый предмет», ведущий к окну и дальше на свободу.

* *
*

Мы попытались на крайних, предельных примерах проиллюстрировать представление о художественном механизме или факте, как о некотором очевидном предмете, эффективно реализующем нужную сумму заданий, или функций¹³.

В более общем плане эта мысль, высказанная в цитированной статье «Об усилении», соотносится с рассмотрением сюжета, ситуаций и персонажей сказки или новеллы как наборов и пересечений постоянных функций — В. Б. Шкловский¹⁴,

¹² Пример подсказан Ю. К. Щегловым. Перевод латинских надписей (по порядку) — буду царствовать, царствую, царствовал, не имею царства.

¹³ С помощью этих примеров имелось в виду представить тот этап порождения художественного текста, на котором для уже имеющейся функциональной схемы (развертки по функциям) подбираются конкретные предметы и ситуации, — аналогично тому, как при порождении языковых текстов по дифференциальным признакам синтезируются синтагмы, слова, звуки и т. п.

¹⁴ Статья «Новелла тайн», в его кн.: О теории прозы, М., 1929.

В. Я. Пропп¹⁵; со взглядами Ю. Н. Тынянова на лексические функции стихового слова¹⁶; с учением С. М. Эйзенштейна о сознательном художественном воплощении заданной темы¹⁷; с идеями Леви-Стросса о сложном строении «составляющих» художественного текста, а также с музыкально-теоретическими работами Л. А. Мазеля, исходящими из последовательно функционального представления о системе выразительных средств музыкального произведения¹⁸.

Особо следует указать на связь настоящей заметки с в основном пока что неопубликованной¹⁹ работой Ю. К. Щеглова над моделью новелл Конан-Дойла, знакомству с идеей и фрагментами которой автор многим обязан.

¹⁵ В. Я. Пропп, Морфология сказки, Л., 1928.

¹⁶ Ю. Н. Тынянов, Проблема стихотворного языка, Л., 1924.

¹⁷ См. в особенности В. Нижний «На уроках режиссуры С. Эйзенштейна», М., 1958, а также многочисленные теоретические исследования Эйзенштейна («Монтаж 1937», «Монтаж 1938», «Неравнодушная природа», «Вопросы композиции», «Пушкин и кино» и др. в сб. С. М. Эйзенштейна, Избранные статьи, М., 1956, и в выходящем собрании его Избранных произведений в шести томах).

¹⁸ Л. Мазель, О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки, в сб.: Интонация и музыкальный образ, М., 1965; его же: О двух важных принципах художественного воздействия, Советская музыка, 1964, № 3.

¹⁹ См.: «К построению структурной модели новелл о Шерлоке Холмсе» в тезисах Симпозиума по структурному изучению знаковых систем, М., 1962.

СТРУКТУРА СТИХОТВОРЕНИЯ ХЛЕБНИКОВА «МЕНЯ ПРОНОСЯТ НА СЛОНОВЫХ...»

Вяч. Вс. ИВАНОВ

Среди стихотворений Хлебникова, отнесенных Н. И. Харджиевым к «черновикам и отрывкам», сохранилось следующее¹:

I

1. Меня проносят <на> <слоно>вых
2. Носилках — слон девицедымный,
3. Меня все любят — Вишну новый,
4. Сплетя носилок призрак зимний.

II

5. Вы, мышцы слона, не затем ли
6. Повиснули в сказочных ловах,
7. Чтобы ласково лилась на земли,
8. Та падала, ласковый хобот.

III

9. Вы, белые призраки с черным,
10. Белее, белее вишенья,
11. Трепещите станом упорным,
12. Гибки, как ночные растения.

IV

13. А я, Бодисатва на белом слоне,
14. Как раньше, задумчив и гибок.
15. Увидев то, дева ответ<ила> мне
16. Огнем благодарных улыбок.

¹ Текст дается в соответствии с изданием (по черновому автографу): Велимир Хлебников, Неизданные произведения, М., 1940, стр. 259. Для удобства дальнейшего изложения римскими цифрами обозначены строфы (четверостишия), арабскими — строки.

V

17. Узнайте, что быть <тяжелым> слоном
18. Нигде, никогда не бесчестно.
19. И вы, зачарован<ны> сном,
20. Сплетайтесь носилками тесно.

VI

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

Ключом для понимания основного образа этого стихотворения должна служить индийская миниатюра, несомненно, навеявшая Хлебникову этот образ (см. рис. 1). Миниатюра изоб-

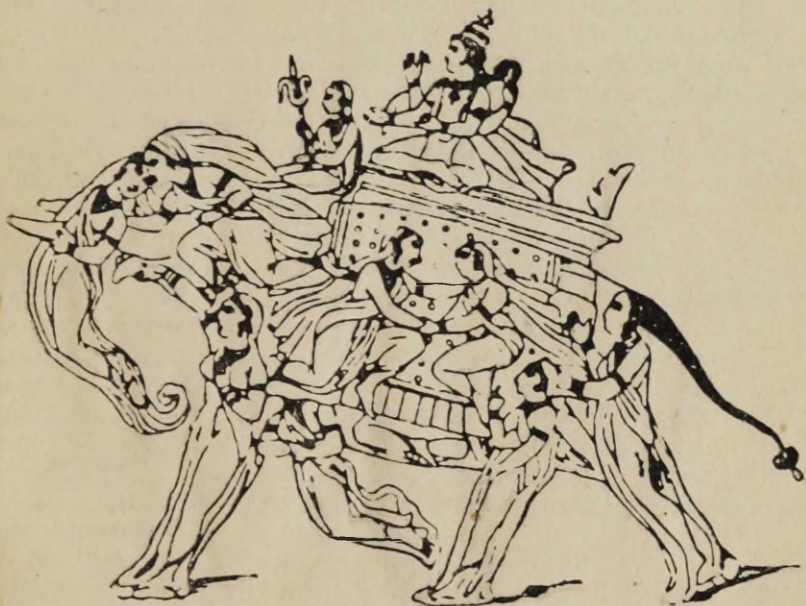


Рис. 1.

ражает пронесение Вишну на слоне, который образован сплетением женских фигур. Двуплановость этого образа на индийской миниатюре привлекла внимание С. М. Эйзенштейна, который через 24 года после того, как Хлебников воплотил этот пластический образ в стихах, анализировал индийскую ми-

ниатюру (не зная о стихотворении Хлебникова) в работе по теории монтажа². Соответствующее место из его недавнего трактата «Монтаж» заслуживает подробного цитирования: «Интересующий нас в данную минуту «момент» будет по линии формирования сознания тем самым, когда обобщение, понятие еще не целиком сумело «выделиться» из предметности частного случая. Когда обобщенное понятие, например, «несения» не может еще отделиться от представления наиболее привычного «носителя». Именно такой случай как раз по поводу этого действия закрепился в одной очень любопытной весьма древней индусской миниатюре <...> Следует предположить, что в этом случае композиционный обобщающий контур предстанет не обобщенной динамической схемой, а сохранит в себе элементы полуабстрагированной изобразительности. Именно так дело и обстоит с предельной ясностью на нашей миниатюре. Миниатюра эта изображает сонм райских дев, переносящих с места на место бога Вишну. Изображены девушки, несущие фигуру сидящего мужчины. Действие изображено совершенно точно. Но автору мало этой изобразительности. Он хочет со всей полнотой передать идею того, что девушки несут Вишну <...>

Мы помимо предметного изображения заставляли еще композиционные элементы — в частности, контур — вторить тому же содержанию, но представленному в виде наибольшей степени обобщения по тому же содержанию. Мы выносили обобщение за пределы непосредственного изображения в область композиционного расположения изображаемого. Так же поступает и наш индус. Но он не ограничивается тем, что было бы сделано в более поздний этап развития. Он «идею» того, что одни несут другого, перекладывает не в игру объемов между собой, не в соразмещение масс, не в распределение напряжений по контурам или <в> выразительно <е> членени <е> пространства, вторя в этом содержанию действия фигур. Он поступает иначе. Он знает, что царственное перенесение связано с восседанием на слоне. Что индусские раджи и высокие представители власти в торжественных случаях проезжают через народ на слонах. И идея торжественного *перенесения* у него неразрывно связана со слонем, то есть <с> тем, кто *переносит* раджу в торжественных случаях. Но здесь божество несут девушки, а не слон! Что же остается делать? Как одновременно соединить изображение несущих девушек и «образ перенесения» слона? Наш мастер находит выход! Вглядитесь в *контур*, по которому собраны девушки и их развивающиеся одежды. Все эти фигуры и детали собраны

² Независимость рассуждения Эйзенштейна от стихотворения Хлебникова доказываетя тем, что стихотворение (написанное, вероятно, в 1913 г., см. Велимир Хлебников, Неизданные произведения, стр. 447) было опубликовано лишь в 1940 г. (в цитированном издании), тогда как рукопись Эйзенштейна, написанная в 1937 г., была издана лишь в 1964 г. (тоже через 27 лет).

по контуру, который совпадает с абрисом, силуэтом... слона! Этот поразительный и единственный в своем роде пример наглядно нам показывает, как обобщение вырастает из предпосылки конкретно изобразительного порядка. И что даже в своем еще не очищенном виде оно берет на себя композиционную функцию. По ходу нашего разбора мы один раз сказали не просто *перенесение*, а *царственное перенесение*. Я думаю, что предложенный образец можно прочитывать двояко. Как случай первичного простого, переносного смысла, чем, по существу, является всякое слово, и как случай метафорической характеристики. То есть толковать контур слона как желание выразить сверх показа перенесения еще и *идею* перенесения как такового. Или толковать этот контур слона как желание выразить идею *царственного перенесения*. Рассуждение пригодно для обоих случаев. Придерживаясь же второго, мы просто еще больше расширяем горизонт наших соображений. Мы лишний раз подчеркиваем, что наш тип обобщения есть обобщение художественного типа, то есть обобщение, художественно и эмоционально окрашиваемое. Т<от> или ин<ой> тип обобщения, котор<ый> мы через композицию применяем к изображению, заставляет его звучать в той тональности, которую мы желаем придать изображаемому явлению... *Идеей было перенесение*. Образом было *царственное перенесение*. Средством была «метафора» слона»³. Эйзенштейн эта индийская миниатюра поразила наличием в ней той двойственности изображения и образа, одновременно слитых и разъединенных, которая для него самого (начиная с самых ранних работ) была основным принципом искусства. Как Эйзенштейн замечал в том же «Монтаже», его в двадцатые годы «очень увлекала двойная экспозиция. Причем двойная экспозиция предметов, резко различных по масштабности. Может быть, это были еще не изжитые симпатии к пространственной многоплановости кубизма, пересадкой коей в кино они до известной степени являлись сами. Но сейчас я подозреваю, что это было скорее всего увлечение в смутной еще форме той многоплановостью и дуплановостью, которая сейчас определяется уже не как трюковая игра, а как глубокое осмысление тех двух планов, неразрывно единых, в которых предстает всякое явление, представляя собой изображение самого явления, через которое как бы двойной экспозицией просвечивает обобщение его содержания»⁴. В качестве примера Эйзенштейн приводит двойную экспозицию гармошки на фоне пейзажа в своем раннем фильме «Стачка», где абстрагированность крупного плана перерастала в «абстрагирование самой гармошки: ее фо-

³ С. М. Эйзенштейн, *Монтаж*, в кн.: С. М. Эйзенштейн, *Избранные произведения*, т. 2, М., 1964, стр. 353—354. Миниатюра, воспроизводимая на рис. 1 в настоящей статье, опубликована там же, стр. 354, рис. 9.

⁴ Там же, стр. 455—456.

тооблик был доведен до набора сходящихся и расходящихся светлых полос»⁵. Близость принципов построения этого кадра (см. рис. 2) к «пространственной многоплановости кубизма» можно подтвердить прямым сравнением с теми картинами Пикассо, Брака и Хуана Гри (одного из любимых художников Эй-

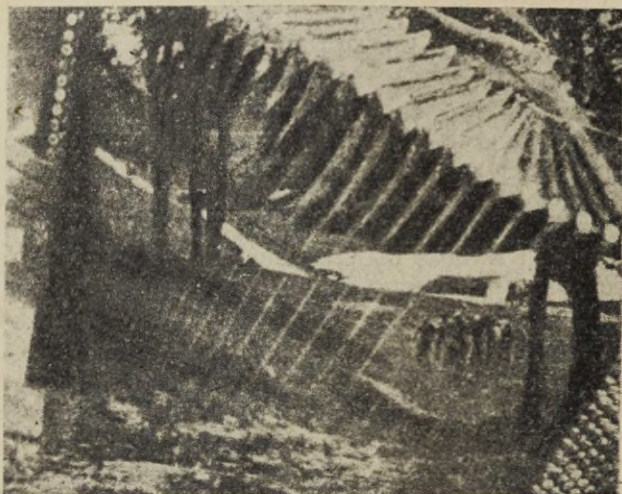


Рис. 2.

зенштейна), где композиция включает музыкальные инструменты, разложенные на плоскости. Можно не сомневаться в том, что индийская миниатюра, о которой писал Эйзенштейн в «Мон-таже», и его (как раньше Хлебникова) привлекла именно этой многоплановостью.

Само внимание художников первых десятилетий нашего века к традициям, лежащим за пределами классической европейской пластики, объясняется внутренней переключкой этих традиций и новейших течений⁶ (в качестве одного из самых разительных

⁵ Там же, стр. 456.

⁶ Н. И. Харджиев любезно сообщил автору, что и в кругу близких знакомых Хлебникова были такие художники новейших направлений, которые увлекались восточными, в частности, индийскими, традициями. Через одного из них Хлебников должен был познакомиться с миниатюрой, воспроизведенной на рис. 1. О соотношении современной Хлебникову живописи и искусства слова ср.: Велимир Хлебников, *Неизданные произведения*, стр. 334 и 460 (ср. также там же, стр. 297, рисунок Хлебникова, где некоторые мотивы перекликаются с анализируемым стихотворением); V. Магков, *The longer poems of Velimir Khlebnikov*, Berkeley and Los Angeles, 1962, стр. 7—8, 47, 107; Ю. Н. Тынянов, *О Хлебникове*, — в кн. Ю. Тынянов, *Проблема стихотворного языка*. Статьи, М., 1965, стр. 286.

примеров можно указать на роль выставки негритянской скульптуры в творческом развитии Пикассо и Модильяни). Как писал тот же Эйзенштейн в своих автобиографических записках, «режущая незавершенность мексиканской пластики, эскизность перуанских сосудов, сдвиг в пропорциях негритянской пластики — вот что нравилось моему поколению»⁷. То было время, когда неожиданно раздвинулись рамки европейской культуры — пока еще только для знатоков искусства, сравнительной этнографии и истории религий, что так хорошо передал Хлебников в строках:

«Туда, туда, где Изанаги
Читала Моногатори Перуну,
А Эрот сел на колени Шанги
И седой хохол на лысой голове
Бога походит на снег,
Где Амур целует Маа-Эму,
А Тиэн беседует с Индрой,
Где Юнона с Цинтекуатлем
Смотрят Корреджио
И восхищены Мурильо,
Где Ункулункулу и Тор
Играют мирно в шашки,
Облокотясь на руку,
И Хоккусаем восхищена
Астарта — туда, туда!»⁸

Использование образов индийской традиции вместе с европейскими отличает и «Пустынную землю» Т. С. Элиота (в особенности третью и пятую ее части), в примечаниях к которой автор подчеркивает роль сравнительной антропологии (и, в частности, «Золотой ветви» Фрейзера) не только для этой поэмы, но и для всего своего поколения⁹. Поль Валери, отмечая важность неевропейских культурных традиций для Европы, видел в их усвоении одну из важнейших проблем будущего¹⁰. В ряду

⁷ С. М. Эйзенштейн, Избранные произведения, т. I, М., 1964, стр. 512.

⁸ Велимир Хлебников, Ладомир, Собрание произведений, т. I, Д., 1928, стр. 193. Близкие поэтические образы, построенные на объединении восточных и западных мифологических традиций, можно найти у раннего Маяковского (у Хлебникова стоит еще отметить — кроме других приводимых ниже текстов — поэму «Шаман и Венера», напечатанную в том же томе «Собрания произведений»). Продолжая аналогии с Эйзенштейном, следует напомнить о монтажной фразе «Боги» в «Октябре».

⁹ T. S. Eliot, Collected poems 1909—1935, London, 1954, стр. 78. Ценность этого раннего авторского свидетельства не уменьшается позднейшими несколько ироническими суждениями самого Элиота об этих примечаниях: T. S. Eliot, On poetry and poets, New York, 1965, стр. 121.

¹⁰ P. Valéry, Introduction à un dialogue sur l'art, «Paul Valéry vivant», «Cahiers du Sud», Marseille, 1946, стр. 278—279. Для сравнения идей Валери и Т. С. Элиота о Европе особенно важна статья T. S. Eliot, Leçon de Valéry, там же, стр. 76—78.

этих великих европейских поэтов первой половины века, рано оценивших значение неевропейских культурных традиций, Хлебникову принадлежит особое место. Широкое понимание искусства и науки нашего времени позволило Хлебникову предвосхитить ту оценку вклада индийской мысли в мировой запас идей, которая все чаще слышится в новейших трудах по естественным наукам и по философии в наше время (достаточно напомнить хотя бы заключение книги Шредингера «Что такое жизнь», перекликающееся с заметкой Льва Толстого о карме, и недавно напечатанный труд Вернадского¹¹). Тема Азии воплощена, например, в таких стихотворениях Хлебникова, как «Азия»¹², «О Азия! тобой себя я мучу»¹³, в его «Письме двум японцам»¹⁴, продолженном в декларации, обращенной в 1918 г. к угнетенным народам Азии¹⁵. Одним из первых в начале века Хлебников понял, что образы художников стран Азии и символы великих азиатских религий вторгаются в европейское искусство как предтечи будущих исторических потрясений.

В заметке «О расширении пределов русской словесности» в 1913 г. Хлебников замечал, что для русской словесности Индия «какая-то заповедная роща»¹⁶, а в 1918 г. он мечтал о времени, когда «проследование индусской литературы будет напоминать, что Астрахань — окно в Индию»¹⁷, ср. «Сквозь русских в Индию, в окно» («Хаджи-Тархан»).

Одним из воплощений этих мечтаний было прозаическое про-

¹¹ В. И. Вернадский, Химическое строение биосферы Земли и ее окружения, М., 1965, стр. 339 и 276.

¹² Велимир Хлебников, Собрание произведений, т. III, Л., 1931, стр. 122.

¹³ Там же, стр. 123.

¹⁴ Там же, т. V, Л., 1933, стр. 154.

¹⁵ См. об этой декларации: Велимир Хлебников, Неизданные произведения, стр. 465. Относительно языковых устремлений Хлебникова, связанных с его интересом к Азии, см. В. Гофман, Языковое новаторство Хлебникова, — в кн. В. Гофман, Язык литературы, Л., 1936, стр. 194—195 (о Хлебникове и Востоке в связи с «Грубой Гуль-Муллы» ср. Ю. Тынянов, О Хлебникове, стр. 297—298). Часть приводимых здесь фактов осталась вне поля зрения авторов статьи, которая вышла в свет уже после сдачи в печать настоящей работы: Ю. М. Ложиц, В. Н. Турбин, Тема Востока в творчестве Хлебникова, — «Народы Азии и Африки», 1966, № 4. Статья эта при крайней неполноте охвата материала перегружена домыслами, не подтверждаемыми высказываниями самого Хлебникова: так, «исчезновение в историческом потоке», о котором авторы говорят на стр. 148, совсем по-иному раскрывается Хлебниковым в «Иранской Песне»: «И когда знамена оптом Пронесет толпа, ликуя, Я проснуся, в землю втопан, Пыльным черепом тоскуя». Велимир Хлебников, Собрание произведений, т. III, стр. 130 (Корректурное примечание).

¹⁶ Велимир Хлебников, Неизданные произведения, стр. 341.

¹⁷ Там же, стр. 351. Параллельное место из «Хаджи-Тархан» см.: В. Хлебников, Стихотворения и поэмы («Библиотека поэта. Малая серия»), изд. 3, Л., 1960, стр. 225, ср. V. Markov, Ук. соч., стр. 111.

изведение «Есир», где появляется герой-гость из Индии¹⁸ и описывается путешествие Истомы по Индии — стране «искания Истины»¹⁹. Близкая тема звучит в «Детях Выдры», где «сын Выдры думает об Индии на Волге»²⁰. «Сладкозвучные Индия дщери» появляются и в других стихах тех же лет²¹. По времени написания к «Детям Выдры» примыкает письмо, датированное 1912 г., где выдвигается задача «сделать прогулку в Индию, где люди и божества вместе»²². Стихотворение, приведенное в начале настоящей статьи, датированное около 1913 г., может рассматриваться как одна из вех на этом пути в Индию.

В этом стихотворении «люди и божества вместе»: девы несут воплощение Вишну, с которым себя отождествляет автор. Вишну (упоминаемый и в других вещах Хлебникова, например, в «Есире»), вероятно, мог привлечь внимание поэта прежде всего множественностью своих воплощений. Это подтверждается тем, что в строке 13, в качестве образа, тождественного Вишну, выступает Бодисаттва, несомненно, в качестве аватары божества. Отождествление самого автора с Вишну («Вишну новый», строка 3) и с Бодисаттвой («А я, Бодисатва», строка 13) вполне согласуется с индийским пониманием воплощений Вишну: «Теория аватар или воплощений Вишну особенно значима. Это представление, основополагающее для мифологии. Великие люди Индии так часто в прошлом рассматривались как аватары божества, и эта тенденция до сих пор иногда заметна и в наши дни»²³. Од-

¹⁸ Велимир Хлебников, Собрание произведений, т. IV, Л., 1939, стр. 89—90.

¹⁹ Там же, стр. 104. С упомянутой выше «Пустынной землей» Т. С. Элиота «Есир» сходен вставкой в текст индийской формулы. В этом отношении (как и в некоторых других) прообразом для «Есира» могло быть «Хождение за три моря» Афанасия Никитина, в текст которого вставлены фразы на восточных языках, ср. об этом: Н. С. Трубецкой, «Хождение за три моря» Афанасия Никитина, как литературный памятник, — N. S. Trubetzkoy, Three Philological Studies, Michigan Slavic Materials, № 3, Ann Arbor, 1963, стр. 34—35.

²⁰ Велимир Хлебников, Собрание произведений, т. II, Л., 1930, стр. 148.

²¹ Там же, стр. 205.

²² Велимир Хлебников, Собрание произведений, т. V, стр. 298. Относительно датировки этого письма см.: Велимир Хлебников, Незданные произведения, стр. 462.

²³ L. Renou, Religions of ancient India, London, 1953, стр. 65. Относительно тантристской (шактистской) легенды о бодисаттве, который видит Вишну в образе Будды, см. Л. Я. Штернберг, Первобытная религия в свете этнографии, Л., 1936, стр. 162—163. О внимании Хлебникова к индийским теориям перевоплощений в их применении к буддизму свидетельствует прозаический диалог «Колесо рождений», где Старец говорит: «Брахманская ученость, Бх<ага>вата-Пурана относит рождение Будды своего предания — ведь ты з<н>аешь их было несколько — к 1101 году до Рожд. Хр. С этим определением согласен целый мир монгольского буддизма» (к слову Пурана Хлебников дает примечание: <В. А.> Кожевников, «Буддизм», <т. I, П., 1916>, стр. 278; цитирую этот текст Хлебникова по машинописному тексту, хранящемуся в архиве Вс. Иванова — «Колесо рождений. Разговор», — «Не-

нако отождествление Вишну, Бодисаттвы и автора стихотворения едва ли следует рассматривать только в связи с такими автобиографическими высказываниями Хлебникова, как: «В 1913 г. был назван великим гением современности, какое звание храню и по сие время»²⁴. При всей ценности такого признания (и других, ему аналогичных) для выяснения психологических истоков стихотворения, датированного 1913 г., исследование самого текста стихотворения позволяет предложить и другую его интерпретацию.

В стихотворении Вишну (или Бодисаттва), отождествляемый с автором стихотворения, изображается как предмет поклонения и любви несущих его дев («Меня все любят», строка 4; «Дева ответила мне Огнем благодарных улыбок», строки 15—16; характерен повторяющийся эпитет «ласково», «ласковый» в строфе II). Возможность истолкования здесь любви не только как отвлеченного поклонения божеству, но и как любовной страсти согласуется с особенностями экстатического культа Вишну. Поэтому последняя строка (24), заключительный эпитет которой отнесен к автору («синеокий»), может быть истолкована и как восторженный любовный возглас. С точки зрения психоаналитической интерпретации такое толкование несомненно. Но одновременная обрядовая интерпретация, выводящая за пределы индийского ритуала, изображенного на миниатюре, дается в предшествующей строке (23): «Песен с венками, свирелей завет». Такая смысловая двуплановость стихотворения, относящегося одновременно к поэту и к Вишну (Бодисаттве), вторит отмеченной выше пластической двуплановости миниатюры.

Стихотворение распадается на две части, из которых одна (состоящая из первых 3 строф) формально характеризуется исключительно женскими рифмами (дактилическое окончание словформы «растения» в конце строки 12 следует признать чисто орфографической особенностью чернового текста; можно с уверенностью предложить чтение «растенья»). Вторая часть стихотворения (строфы IV—VI) формально характеризуется мужскими рифмами во всех нечетных строках. В строфах IV и V рифмующимся словом в первых строках (13 и 17) является *слон* — ключевое слово («слово-тема») стихотворения (в разных падежных формах — «слоне», «слоном»), тогда как в I строфе в строке 1 рифмующимся словом (образующим женскую рифму) является прилагательное, образованное от того же слова: «сло-

изданный Хлебников. Вып. XXX. Собрал А. Крученых», М. 1935). Применительно к самому Хлебникову перевоплощение душ упоминается в поэме «Олег Трупов» (1916): «Я верю, Пушкина скитается Его душа в чудесный час...», Велимир Хлебников, Собрание произведений, т. V, Л., 1933, стр. 48.

²⁴ Велимир Хлебников, Неизданные произведения, стр. 352.

новых». Точная фонетическая рифма к форме «слоновых» (строка 1) содержится в строфе II (строка 6) в рифме «ловах», тогда как в соответствующих рифмах «новый» (строка 3) и «хобот» (строка 8) повторяются лишь отдельные фонемы (ó ударное во всех случаях) и отдельные различительные признаки (губности, ср. б в «хобот» и в в «слоновых»), причем иногда в обратном порядке (ср. х в начале словоформы в «хобот» и в конце в «слоновых»). Эти четыре женские рифмы связывают воедино первые две строфы первой части, так же как первые две строфы второй части связаны мужскими рифмами, образованными разными падежными формами ключевого слова «слон».

Первая строфа представляет собой единственное в стихотворении четверостишие правильного четырехстопного ямба с пропусками метрического ударения только на третьем четном слоге (в 1 строке и предположительно во 2-й, где, однако, сложное слово «девицедымный» может иметь ослабленное второе ударение в месте, приходящемся на третий четный слог). Иначе говоря, ритм этого четверостишия отвечает самым простым принципам обычного «классического» (послепушкинского) ямба. Ритмическая простота композиции компенсируется крайней усложненностью синтаксического построения. В обоих предложениях, образующих это четверостишие, субъект не выражен явным образом: первое безлично («меня проносят»), второе содержит местоименный субъект «все», отвлеченный характер которого позволяет уяснить только наличие квантора общности. Реальный субъект — слон, образованный сплетением женских фигур («слон девицедымный»), вводится в первое предложение только посредством несогласованного приложения к второму ключевому слову «носилки» (выделенному переносом), где сама последовательность *н-с-л* шифрует основные согласные фонемы первого ключевого слова «слон» по методу анаграмм²⁵. В первых двух строках стихотворения эти согласные фонемы повторяются несколько раз: «пронóсят на слонóвых Носилках-слóн...», тогда как гласная фонема того же ключевого слова повторяется в четырех упомянутых выше женских рифмах. Таким же несклоняемым приложением к объекту «меня» вводится и образ несомого божества в строке 3; изолированные сочетания существительного с определением «слон девицедымный» и «Вишну новый» симметричным образом разрывают ткань обоих предложений (что подчеркивается созвучием «девицедымный» — «Вишну»). Симметричность структуры этих предло-

²⁵ Термин Соссюра: см. *Les anagrammes des Ferdinand de Saussure. «Mercure de France», février 1964.* Указанный Соссюром (там же, стр. 251) «поэтико-грамматический» прием склонения ключевого имени в древнеиндийских (ведических) гимнах напоминает аналогичное использование разных падежей слова «слон» в анализируемом стихотворении.

жений подкрепляется параллелизмом зачинов: «Меня проносят» — «Меня все любят» в нечетных строках и повторением второго ключевого слова «носилки» в четных строках. Впечатление синтаксической разорванности в первом предложении усиливается переносом, выделяющим форму «носилках», во втором же предложении — благодаря вставленному несогласованному приложению «Вишну новый» обособляется деепричастный оборот «Сплетя носилок призрак зимний»²⁶ (с повторением ударного *й* в трех последних словах, отвечающих ударному *й* в слове *Вишну*). Такая мозаичность синтаксической структуры и невыраженность субъекта оставляет неясной природу того слона или тех носилок, которым посвящаются две следующие строфы.

Строфы II и III представляют собою симметрично построенные обращения автора (отождествляемого с Вишну в строфе I) к несущим его девам. Каждая из этих строф начинается личным местоимением «вы», противопоставленным винительному падежу местоимения «я» в первой и третьей строках I строфы и именительному падежу местоимения «я» в начале IV строфы (и соответственно 2-й части) стихотворения. Приложением к этому местоимению вводится метафора дев как «мышц слона» (строка 5); «сказочные ловы» напоминают об охоте на слонов и образе любви как охоты. Сочетание именительного падежа имени существительного с родительным падежом «мышцы слона» функционально эквивалентно таким же двусловным сочетаниям «Вишну новый» и «слон девицедымный» в первом четверостишии, но для строф II и III характерна категория множественного числа в отличие от единственного, показательного для строфы I (где множественное число слова «носилки» переводится в единственное благодаря тому, что оно принадлежит к *pluralia tantum*, а также благодаря соположению «носилки» с существительными в единственном числе — «слон» и «призрак»). Множественное число, отличающее все именные и глагольные формы (кроме ключевого слова «слон») в строках 5—6, сменяется единственным лишь в строках 7—8 при раздельном описании деталей всего множества дев. Здесь вновь выступает характерная затуманенность субъекта, опущенного в строке 7 («Чтобы ласково

²⁶ Эта особенность данного стихотворения может быть еще одним подтверждением мысли о том обособлении деепричастий, становящихся эквивалентами личным формам в поэзии Хлебникова, которое отмечалось применительно к Хлебникову еще в 20-е годы Р. О. Якобсоном (Р. Якобсон, *Новейшая русская поэзия. набросок первый*. В. Хлебников, Прага, 1921, стр. 36—37) и применительно к Ахматовой Б. М. Эйхенбаумом, см. Б. Эйхенбаум, Анна Ахматова. Опыт анализа. Петербург, 1923, стр. 50 и 57, ср. известный пример: «Вы здесь что делаея?» из Хлебникова. Типологической аналогией является независимость деепричастий в древних текстах, отмечавшаяся еще Потемной (А. А. Потемня, Из записок по русской грамматике, т. I—II, М., 1958, стр. 221—222), что позволяет оценить эту тенденцию как архаизирующую.

лилась на земли» — не указано кто; имеется в виду та дева, которая касается земли; зашифрованность увеличивается метафорическим употреблением глагола «литься») и обозначенного в строке 8 лишь указательным местоимением («та») в сочетании с именным оборотом («ласковый хобот») того же типа, что и «слон девицедымный», «Вишну новый» (ср. «мышцы слона») в предшествующих строках. Двуплановость всей картины подчеркивается тем, что эта именная конструкция, содержащая формы мужского рода, выступает в качестве приложения к форме женского рода *та*, что объясняется двойкой природой девы, о которой здесь говорится: в общей процессии этой деве пришлось быть хоботом, падающим, но не касающимся земли. Звуковое единство всей строфы II достигается повторением фонемы *л* по два раза в каждой строке кроме строки 7, где эта фонема встречается 4 раза (из них 2 в начале соседних слов: «ла́сково ли-лась»); характерно, что *л* является одной из составляющих фонем ключевого слова *слон*²⁷ (ср. в строке 6 форму «повиснули» с характерным набором фонем *с-н-л*, ради которого — а также и по соображениям метрического характера — могла быть выбрана эта глагольная форма с суффиксом *ну*: «повиснули» вместо «повисли»). Звукопись, осуществляемая с помощью сочетания этой фонемы с однотипным гласными, особенно очевидна в парах «лилась — зёмли» (строка 7) и «падала — ла́сковый» (строка 8), где преимущественное значение согласной фонемы вытекает из безударности гласной в «зёмли» и «падала». Строка 7, где осуществляется переход от множественности всех дев к изображению отдельных дев — деталей картины, выделена не только звукописью (числом повторяющихся *л*, вдвое превосходящим его повторяемость в других строках), но и ритмически — сменой трехстопного амфибрахия, проводимого во всех строках строф II и III кроме этой, трехстопным анапестом (иначе говоря, введем дополнительный начальный безударного слога — с легким отягчением его благодаря самостоятельности слова «чтобы»). Отягчения на первом безударном слоге в строфе II в амфибрахических строках имеются только в начале («Вы») и конце («Та») строфы — в обоих случаях дополнительное ударение приходится на местоимение.

Симметричность построения строф II и III подчеркивается одинаковостью их ритма и одинаковой синтаксической и ритмической ролью местоимения *вы* в начале каждой из этих строф.

²⁷ При обсуждении доклада автора об этом стихотворении на заседании сектора Структурной типологии славянских языков Института славяноведения АН СССР, посвященном 80-летию Хлебникова (в ноябре 1965 г.). В. Н. Топоров отметил, что употребление *л* в этой строфе может быть сопоставлено с опытами семантизации именно этой фонемы в сочинениях Хлебникова (ср. также семантику формы *падала*, отвечающую значению *л* по Хлебникову).

Приложением-обращением, аналогичным конструкции «мышцы слона» в строке 5, вводится цветовая характеристика дев в строке 9 — «белые призраки с черным», точно передающая цвета миниатюры. Строка 9 перекликается со строкой 4 не только повторением слова «призрак» (с характерной грамматической трансформацией формы единственного числа в I строфе в форму множественного числа в строфе III), но и цветовым эпитетом, потому что эпитет «зимний» в 4 строке (с повторением фонем *з* и *и*, характерных для слова «призрак», определением к которому служит это прилагательное) должен быть понят как «белоснежный». Сравнение с белым цветом вишни в строке 10, быть может, говорит и о естественной для Хлебникова связи индийской миниатюры и японских пейзажей, на которых так часто встречается белый образ вишни (ср. сочетание «Ни хрупкие тени Японии, Ни вы, сладозвучные Индии дщери» в стихотворении Хлебникова, где обращение к дочерям Индии напоминает синтаксическую и ритмическую структуру разбираемых строф). Двойное понимание всей картины как ритуальной процессии и как любовного несения Вишну девами особенно явственно выступает в строках 11—12, где эпитеты «упорный» (где может быть оживлена внутренняя форма слова, т. к. девы служат упором для Вишну) и «ночной» ближе отвечают второму пониманию (но при этом «ночной» может быть и цветовым соответствием эпитета «черный» в первой строке той же строфы). Строфа III характеризуется большей цельностью синтаксической организации, чем две предшествующие; показательно, в частности, то, что именная конструкция «ночные растения» вводится не как приложение, подобно аналогичным конструкциям в предшествующих строфах, а с помощью сравнительного оборота (с «как»). Этим строфа III напоминает следующие за ней строфы.

Переход от первой части стихотворения ко второй отмечен не только указанным выше изменением рифмовки, но и ритмически — переходом от трехстопного амфибрахия к комбинированному четырех- и трех-стопному (ср. цитированное выше «Ни вы, сладозвучные Индии дщери»). Здесь впервые в начале IV строфы появляется именительный падеж местоимения I лица (в I строфе выступавшего лишь в винительном падеже, а в двух следующих строфах отсутствующего) в сочетании с развернутым приложением «Бодисатва на белом слоне» (ср. выше «Вишну новый»). Преемственность с предшествующей строфой достигается повторением эпитетов *белый* и *гибкий* (в строфе IV применяемого не к девам, как III строфе, а к несомому ими богу-автору). Противопоставление всех трепещущих дев и переносимого ими задумчивого бога в строках 15—16 сменяется ответом одной девы богу-автору, явно не совместимым с картиной, изображенной на миниатюре (Вишну, изображенный на миниатюре, не может видеть улыбок несущих

его дев, да и они его не видят), и вновь напоминая о возможности истолкования всей картины как любовной сцены. Но в V строфе вновь автор обращается ко всем несущим его девам, поощряя их изображать слона (причем дуплановость дев, сплетающихся в носилки, и слона — носилок подчеркивается словом «бесчестно», относящимся к этой дуплановости). Ритм этой строфы не вполне ясен, т. к. при замене гипотетически прочтенного эпитета «тяжелым» каким-либо четырехсложным прилагательным 17 строку можно было бы интерпретировать как четырехстопный амфибрахий (которым написаны соответствующие нечетные строки предшествующей строфы). Остальные строки V строфы написаны тем же трехстопным амфибрахийем, что и строфы II и III и четные строки строфы IV: тот же ритм возникает в конце заключительной (VI) строфы стихотворения. Синтаксическое строение строфы V отчасти напоминает структуру строф II и III, ритмически с нею сходных. Но личное местоимение *вы* в строфе V не выносится в начало строфы, а, напротив, стоит на первом ударном слоге в третьей строке этой строфы, тогда как в первых двух строках содержится лишь глагол в форме 2 лица множественного числа без соответствующего местоимения или существительного. Вместе с тем, если в строфах II и III за местоимением «вы» следовало приложение — имя существительное с определением («мышцы слона», «белые призраки с черным»), то в строфе V за тем же местоимением следует обособленное определение, соединяющее образ мифологического шествия с образом любовной сцены — «И вы, зачарованны сном». Упоминание «слона» и сочетание «сплетайтесь носилками» в строке 20 (при «сплетя носилок» в строке 4) возвращает к строфе I, но в строфе V содержится обобщение, выводящее за пределы единичного перенесения — «быть... слонем Нигде, никогда не бесчестно».

В заключительной строфе (VI) соединены оба метра стихотворения — ямб, которым написана I строфа, и (во многих строках изосиллабичный ямбу) амфибрахий, которым написаны следующие строфы²⁸. VI строфа начинается таким же описанием деталей образа слона, как то, что выше разбиралось в строфе II. Если там фигура женщины, касающейся земли, дана лишь метафорически («ласково лилась на землю»), то в VI стро-

²⁸ В качестве параллели можно сослаться на многократно упоминавшееся хлебниковское «Ни хрупкие тени Японии» и на сочетание тех же метров у Маяковского («Человек», «Про это») — с тем отличием, что у Маяковского эти метры сменяются в разных строках, а у Хлебникова могут и соединяться внутри одной строфы, причем истолкование такой строфы (VI-ой в разбираемом стихотворении) как дольника маловероятно потому, что для Хлебникова характерна «переменная система стиха (то ямб, то хорей, то мужское, то женское окончание)» (Ю. Тынянов, О Хлебникове, стр. 294); V. Магков, Указ. соч., стр. 108, 135.

фе об этом говорится уже со всей определенностью: «Как трудно стать ногой широкой»²⁹. Напротив, изображение женщиной клыка слона представляется метафорически: «Волну клыка как трудно повторить» (со звукописью сонорных: *л—л, р—р* и повторением гласного *у—у*). Последовательное развертывание синтаксически целых единств здесь обрывается и снова появляется синтаксическая мозаика, как в первых строфах: за двумя параллельными оборотами с «как трудно» следует именное предложение, дающее общую картину обряда (не совпадающего с миниатюрой) и заключительный возглас, где за личным местоимением *он* следует отъединенное от него обособленное определение *синеокий*. Столь же мозаичен и ритм последней строфы, где подряд идут строки пятистопного ямба с цезурой и пропуском предпоследнего метрического ударения, полноударного четырехстопного ямба, четырехстопного дактиля и трехстопного амфибрахия. Но эта ритмическая и синтаксическая мозаика, как и образы последней строфы («Он с нами, на нас») воспринимаются на фоне подготавливающих их предшествующих строф. Если в I и IV строфах автор, отождествляемый с переносимым богом, говорит от собственного лица, а во II, III и V строфах он же обращается к девам, сплетающимся в слоновых носилках, то в VI строфе впервые голос передается самим этим девам, а Вишну — автор упоминается лишь в третьем лице: «Он с нами, на нас» (с характерным для всего стихотворения противопоставлением личных местоимений в разных лицах и числах). Структурный анализ в последней строке и строфе, как и в предшествующих, выделяет противопоставления верха — низу, мужчины — девам, его спокойствия — трепетанию дев, его единственности — их множественности, его подчеркнутой антропоморфности и слоновобразности всего шествия дев.

Подбор слов стихотворения сходен с архаизирующей лексикой таких поэтов, отчасти близких Хлебникову ранней поры, как Вячеслав Иванов (ср. выше об архаизирующих тенденциях в синтаксисе стихотворения). Число новообразований невелико — к ним можно отнести лишь своеобразное употребление формы *ловы* (ср. древнерусское «ловы дѣяти» в значении «охотиться») и сложное слово *девицедымный*, расположенное в I строфе симметрично по отношению к заключительному сложному слову *синеокий*.

Предложенный выше разбор задуман как одна из возможных иллюстраций того, что по дурной традиции упоминаемая малопонятность многих вещей Хлебникова при ближайшем рассмотрении оказывается глубочайшим заблуждением критиков.

²⁹ И. И. Ревзин при обсуждении настоящей работы отметил возможность двоякого значения «стать» в этом контексте: «стать = превратиться» и «стать = ступить» (в пользу первого значения говорит параллелизм с «повторить» в первой строке строфы).

Хлебникову (как и Мандельштаму) было свойственно преимущественное внимание к значениям отдельных элементов поэтического языка (начиная с фонем) и к значению всего текста. Внимательный анализ обнаруживает тонкое сплетение всех этих элементов, складывающихся в единый образ — подобно женским фигурам на индийской миниатюре, вдохновившей Хлебникова.

К НЕКОТОРЫМ ТЕКСТАМ ОВИДИЯ

Ю. К. ЩЕГЛОВ

1.

В этой заметке делается попытка показать строение нескольких характерных фрагментов из элегий Овидия, сходных по художественному воздействию и по создающим его приемам. Речь будет идти об элегиях из книги «Tristia», но сходным образом написаны и некоторые эпизоды «Метаморфоз» (например, описания чумы и потопа, превращения Ниобы в камень и др.).

Для примера приведем фрагмент из Tristia, IV, 6, в котором художественный эффект достигается нанизыванием образов, иллюстрирующих один и тот же простой тезис.

Вот текст:

Tempore ruricolae patiens fit taurus aratri,
Praebet et incurvo colla premenda jugo,
Tempore paret equus lentis animosus habenis,
Et placido duros accipit ore lupos.
Tempore Poenorum compescitur ira leonum,
Nec feritas animo, quae fuit ante, manet.
Quaeque sui monitis obtemperat Inda magistri
Belua, servitium tempore victa subit.
Tempus, ut extentis tumeat, facit, uva racemis,
Vixque merum capiant grana, quod intus habent.
Tempus et in canas semen perducit aristas,
Et, ne sint tristi poma sapore, facit.
Hoc tenuat dentem terram findentis aratri,
Hoc rigidos silices, hoc adamantata terit.
Hoc etiam saevas paulatim mitigat iras,
Hoc minuit luctus, moestaque corda levat.
Cuncta potest igitur tacito pede lapsa vetustas,
Praeterquam curas attenuare meas.

Автор хочет в художественной форме выразить вполне определенную и логически ясную мысль: отрывок написан как бы на заданную тему. Мысль эта приблизительно такова: время,

которое смягчает все резкое, острое, все приводит в норму, все стабилизирует, выравнивает в мире, — не может, тем не менее, смягчить страданий автора. Каким образом этот сам по себе тривиальный тезис разворачивается в художественный образ и приобретает убедительность и силу? Наша задача в том, чтобы в общих чертах показать процесс создания «образа» этой темы.

17 стихов приведенного фрагмента содержат описание 14-ти различных изменений, когда под влиянием времени все резкое, ненормальное, «дикое» приходит в норму (кислое яблоко наливаются соком, лев усмиряется и т. п.). Фрагмент насыщен образами, каждый из которых, при всей своей лапидарности, показывает изменение в каком-либо одном отношении. Самое интересное в этом перечне примеров — их большое число и необычайно широкий диапазон: предметы берутся не из одной и той же области действительности, а из разных областей. Это и можно считать основным художественным приемом, при помощи которого Овидий воплощает названную тему. Эти области действительности (обозначенные ниже цифрами 1, 2, 3, 4) подобраны так, что они не пересекаются, но взаимно дополняют друг друга и в совокупности дают довольно широкую и законченную картину мира (во всяком случае, того мира, который окружает человека и непосредственно связан с ним). Из каждой сферы действительности берется по 2—3 предмета с их характерными эволюциями, которые оказываются возможным понять как результат действия времени. Предметы внутри каждой сферы подобраны так, что они сходны в том, что все в равной мере подвержены законам времени, в остальном же являют собой картину различных и порой противоположных свойств, и таким образом, не «скучены», а «равномерно рассеяны» внутри каждой соответствующей сферы.

Различия между предметами в значительной мере акцентированы автором в тех эпитетах и лаконичных характеристиках, которыми снабжен почти каждый из них (см. текст). Но и там, где эпитета нет, эти различия достаточно определены и могут быть пережиты читателем самостоятельно.

1) Бык привыкает к ярму — лошадь к узде — лев утрачивает ярость — слон начинает повиноваться хозяину.

Между четырьмя животными — различие по многим линиям: домашние животные (бык, лошадь, слон) — дикий зверь (лев); географически различные районы (слон, лев — лошадь, бык); быстрота и подвижность (лев, лошадь) — медленность, тяжеловесность (бык, слон) и многие другие различия, не поддающиеся учету.

2) Плоды становятся сладкими — виноград наполняется соком — в колосе вызревают зерна.

Взяты три по существу различных вида выращиваемых человеком культур: из зерен делают хлеб, из винограда вино, плоды же едят сырыми; плод и виноград круглые, наполнены соком, колос — продолговатый, сухой; плоды растут в садах, около домов, а колосья — в полях и др.

3) Стачиваются зубец плуга, камень, алмаз.

Разница между стачивающимися вещами по многим признакам: плуг — целенаправленный инструмент, камень — бесформенная глыба; плуг — элемент сельского хозяйства, камень — природы, пейзажа (различие по «месту», занимаемому в топографии вещей) и др.

4) Утихают гнев и горе. Горе и гнев — во многом противоположные чувства: горе «пассивно», гнев «активен», горе означает, что человек явился жертвой чего-то, гнев не имеет такого оттенка и др.

Сами сферы действительности дополняют друг друга и в некотором смысле даже исчерпывают собою весь мир. Это (1) животный мир, (2) растительный мир, (3) неживые вещи, (4) человек, его переживания. Таким образом, читатель испытывает художественное удовлетворение сначала от каждой отдельной группы предметов, чувствуя, что внутри нее самые разные явления подпадают под одну и ту же схему; и затем, по прочтении всего фрагмента в целом, он испытывает такое же удовлетворение от того, что и сами эти большие тематические группы также, с одной стороны, совершенно различны («укрощение животных» — «созревание» — «стачивание» — «успокоение чувств») — а с другой стороны, построены все по той же общей схеме (воздействие времени на «резкие» и «острые» вещи). Сначала сравниваются между собой члены групп, затем — сами группы. Эффект удваивается: к действию каждого отдельного куска присоединяется затем аналогичное действие всего фрагмента в целом.

Проведена как бы равномерная выборка вещей из разных «мест» непрерывной действительности, причем по две-три разнотипных вещи из каждого класса. Так создается «образ Вселенной», даваемый с нужной автору точки зрения. Таким образом, и иллюстрируется всепроникающий характер действия закона времени.

Предметы, перечисленные в рассматриваемом фрагменте, совпадая по одному признаку, имеют в остальном весьма широкие гаммы признаков, относясь к разным «семантическим полям», так что в итоге в круг затронутых вещей втягивается большое количество этих полей; составляется «букет» из самых разных разлитых в мире форм, свойств, цветов, оттенков, размеров, темпераментов, функций и т. п. Каждый упоминаемый в таком построении предмет как бы уходит корнями в разные стороны, он одновременно является представителем многих свойств.

Тривиальная по существу идея начинает «играть», вбирая в себя все краски мира. Безжизненная схема усиливается, благодаря наложенному на нее образу вселенной во всем многообразии ее конкретных проявлений. Вставленное в конец этого перечня заявление автора о том, что время бессильно над его страданиями, воспринимается как контраст с только что данным образом вселенной и поэтому звучит эффектно.

При этом длинный набор иллюстраций не производит впечатления бессвязности, нагромождения вещей без внутреннего единства; наоборот, 14 описываемых примеров дают образ мира как большого органического целого именно благодаря тому, что самые различные и пространственно далеко разведенные предметы одинаково себя ведут под действием единого «оператора» — времени. Эта одинаковость принципа поведения, при всем внешнем многообразии, является как бы красной нитью, сшивающей все отдельные куски картины.

Интересно, что в некоторых случаях число примеров, иллюстрирующих подобным образом какую-нибудь элементарную мысль, может быть гораздо меньше; например, их может быть всего два, как в элегии 5 I книги овидиевских «Тристий», ст. 47—48.

Tot mala sum passus, quot in aethere sidera lucent,
Parvaque quot sicus corpora pulvis habet.

Универсальность на этот раз принципа «множества» показана на примере частиц пыли на земле и звезд в небе: и тех и других неисчислимое множество. Между звездами и частицами пыли — контраст по ряду свойств, перечислять которые мы не будем, но которые в целом дают то же ощущение глубины и качественной «многогранности», как и в предыдущем отрывке. Кроме того, важно, что вселенная в этих двух стихах также в известном смысле описана полностью, так как взят такой принцип деления ее на части, при котором таких частей всего две (небо и земля).

2.

В принципе, с разобранными примерами сходно знаменитое описание зимы из овидиевской элегии «Зима у гетов» (Tristia, III, 10).

Приведем некоторые наиболее яркие фрагменты этого описания:

21. Saepe sonant moti glacie pendente capilli
Et nitet inducto candida barba gelu,
Nudaque consistunt, formam servantia testae,
Vina: nec hausta meri, sed data frusta bibunt.
Quid loquar, ut cuncti concrescunt frigore rivi,
Deque lacu fragiles effodiuntur aquae?

31. Quaque rates ierant, pedibus nunc itur, et undas
 Frigore concretas unguia pulsat equi:
 Perque novos pontes, subter labentibus undis,
 Ducunt Sarmatici barbara plaustra boves
39. Nec vidisse sat est: durum calcavimus aequor,
 Undaque non udo sub pede summa fuit.
 Si tibi tale fretum quondam, Leandre, fuisset,
 Non foret angustae mors tua crimen aquae.
 Tum neque se pandi possunt delphines in auras
 Tollere: conantes dura coercet hiems
47. Inclusaeque gelu stabunt ut marmore puppes
 Nec poterit rigidas findere remus aquas.
 Vidimus in glacie pisces haerere ligatos,
 Pars tamen ex illis tum quoque viva fuit.

Этот фрагмент сходен с предыдущими примерами в том, что взято много различных вещей по одному и тому же признаку, с той же целью — показать всепроникающий характер этого признака и его важность.

Укажем вначале, что этот отрывок имеет и одно важное отличие от текстов, разобранных выше. Дело в том, что зима в нем описана как серия метаморфоз, во многом похожих на те превращения, которые составляют сюжет знаменитой поэмы¹. В «Метаморфозах» основной эффект превращения предмета А в предмет Б в том, что А и Б — две различных единицы классически, «научно» устроенного овидиевского мира, четко противопоставленные по многим признакам: и внешне, и по месту в природе, и функционально (как, например, человек и дерево). Более того, будучи такой неповторимой единицей мира, каждый из предметов выглядит весьма устойчивым, монолитным, цельным в своем качестве. С точки зрения психологического восприятия, предмет есть нечто единое: он входит в сознание сразу, целиком, как камень в воду. Такие единицы мира в «Метаморфозах», как гора, река, поле, город, деревня, дерево, камень, рыба, птица и т. д. обладают каждый одинаковым набором свойств, в каком бы контексте они ни встречались. Все картины и эпизоды поэмы построены из различных противопоставлений и комбинаций все тех же предметов. Функция, т. е. типичные действия каждого предмета устойчивы и неотделимы от него (например, рыба всегда плавает и нема, быки пахут землю, по мосту переходят реку и т. д.). Это, как мы уже пытались показать в предыдущей работе, универсальная и в то же время легко обозримая модель мира. Именно в таком мире эталонов превращение А в Б может выглядеть как некий фокус: один устойчивый и правдоподобный

¹ См. об этом статью автора «Некоторые черты структуры «Метаморфоз» Овидия», в сб.: «Структурно-типологические исследования». М., 1962.

предмет превращается в другой, столь же устойчивый и правдоподобный (но совершенно не похожий на первый); система мира продолжает функционировать по-прежнему неуклонно, как расписание поездов; а между тем, на наших глазах только что произошло чудо метаморфозы. Каким образом оно стало возможным — показано в нашей первой статье.

Эти предварительные замечания нам хотелось сделать, чтобы читатель лучше понял тот разбор *Tristia*, III, 10, эскиз которого мы теперь собираемся предложить. Рассматриваемый фрагмент — картина зимы — как бы эшелонирует свое художественное воздействие, налагая друг на друга два уровня описания. Во-первых, это серия эффектных превращений. Во-вторых, поэт показывает, что эти превращения пронизывают собой мир, и показывает с помощью того же приема, что и в элегии «*Tempore rusticolae...*». Рассмотрим эти две стороны по отдельности.

1) Превращения. Как и всегда у Овидия акцентируется их легкость. Переход жидкости в твердое состояние — сам по себе есть превращение лишь одного признака: вода не перестает быть водой, а только затвердевает. В элегии можно заметить тенденцию к называнию льда не льдом, а «твердой водой», «скользкой водой» или просто водой, с добавлением, что по ней ездят на повозках, ходят пешком и т. д. Тем самым подчеркивается малость и как бы незначительность изменения: совершен лишь один шаг, изменилось одно из свойств воды. Однако различие по твердости — жидкости, пронизывая всю природу, немедленно сказывается в виде серии разнотипных превращений и сдвигов в самых различных участках действительности на ее конкретно-бытовом уровне².

Эта «вода», как выясняется, не имеет целого ряда типовых свойств воды (она не мочит ноги, не летится, не топит, не движет корабли, не поддается под ударами весел) и, наоборот, устойчиво имеет целый ряд типовых свойств совсем другого рода тел (ее копают, вино разгрызают и колют, по воде ходят). Лед дан, таким образом, как гибрида воды и твердого тела (вода по названию, по прозрачности, по наличию рыб, кораблей и т. д. — твердое тело по остальным свойствам)³. Этот гибрид, ввиду общеизвестности льда, обладает в глазах читателя всеми уже подчеркивавшимися выше свойствами предметности и реальности. Он сразу вписывается в нормальную картину мира, и никакого нарушения равновесия в ней не происходит. Но помимо превращения воды в такое гибридное тело, Овидий в других строках

² О принципе «малые усилия — большой результат», как универсальном явлении в произведениях искусства, см. статью А. К. Жолковского «Об усилении», сб. «Структурно-типологические исследования», 1962.

³ Овидий при этом весьма искусно играет на своем южном происхождении, ввиду которого он будто бы незнаком со льдом. Это и мотивирует его «остраненный» взгляд на лед.

описывает затвердевание и более обычным для него способом — как превращение предмета в предмет (*perque novos pontes* «через новые мосты»... и т. д.). Благодаря тому, что лед назван мостом и далее описан как мост, замерзание ощущается именно как превращение воды в мост (ведь уже само это слово сразу действует на читателя своей предметностью). Итак, налицо метаморфозы, т. е. убедительные «перескоки» одних вещей в другие, непохожие на них.

2) Мир, охваченный превращениями. Диапазон превращений весьма широк. Вещи меняются разные и в разных отношениях. Например, замерзание воды может приводить к двум противоположным типам результатов: люди, лошади и телеги могут теперь двигаться не только по земле, но и по воде, корабли же, дельфины и мелкие рыбы (как и волны) наоборот, скованы и двигаться не могут. Внутри каждой группы предметов, изображенных Овидием в панораме зимы, можно, как и в текстах, разобранных ранее, проследить разнообразие свойств и форм, представленных в этих предметах. Не пытаюсь перечислить все эти свойства и формы, отметим, для примера, что в ст. 23—26, где говорится, что вина теперь «сами стоят» без сосуда, и их грызут, вместо того чтобы пить, а реки замерзают, и из озера «выкапываются» хрупкие воды — наличие общей темы у этого отрывка (что-то вроде «применение жидкостей в быту») лишь подчеркивает различие во всех остальных отношениях: здесь грызут зубами — там копают лопатой; здесь читатель представляет себе комнату и стол, там — зимний пейзаж с широкими замерзшими реками и озерами и т. д. В ст. 43—46 перечислены все тела, которые оказались скованными в своем движении замерзшей водой: дельфины и рыбы (живые существа), корабли (средство передвижения), волны (неживая природа). При этом дельфины снизу бьются об лед, стараясь выпрыгнуть на воздух, весло бьет по льду сверху и не достает до воды, наталкиваясь на лед, а рыбы неподвижно застряли посередине, в корке льда. Различные виды движения остановлены, тогда как другие, столь же различные, стали возможными: в ст. 31—34 перечисляются все те средства передвижения, которые «выиграли» от замерзания воды: по льду ходят пешком (*pedibus*), ездят верхом на лошади, на телеге, запряженной быками; ходят отдельные люди (автор) и движутся толпами кочевники. При этом не раз повторяется, что движение происходит «по воде» (*subter undis*) и т. п., т. е. акцентируется малость лежащей в основе всего этого перемены. Тот же эффект преследуют, по-видимому, и слова о том, что многие рыбы, вмерзнув в лед, все-таки живы (*pars tamen ex illis tum quoque viva fuit*).

Весьма кстати упомянут Овидием и мифологический герой, для которого именно вода сыграла роковую роль. Поэт говорит,

что в таком море он бы не утонул (ст. 41—42). Упоминание о Леандре добавляет целый новый уровень к перечню эффектов, получающихся от твердости воды: в их орбиту оказываются втянутыми человеческие отношения и судьба героя. В результате получается, во-первых, то, о чем мы уже сказали: совершенно новая картина мира, но столь же закономерная, устойчивая, уравновешенная, как и исходная; вещи как бы внезапно начинают функционировать «по новому расписанию»; одна машина превращается в другую машину, один прочный агрегат движущихся вещей — в другой. Во-вторых, и это главная тема настоящей заметки, как исходный, так и превращенный образы природы построены по тому же принципу, который был продемонстрирован в отношении фрагмента «о времени»: сопоставление различных предметов, планов, масштабов, разных типов действий, признаков и т. п. — все это взаимодействует между собой, «играет» и дает ассоциации в разные стороны, вбирая в себя мир. В результате получается образ зимы, собранный из элементов, распределенных в реальной действительности между широким кругом вещей: поэтому автору удастся внушить читателю идею универсальности и всемогущества элементарной метаморфозы: превращения жидкого в твердое⁴.

⁴ В связи с настоящей заметкой уместно вспомнить многие высказывания С. М. Эйзенштейна; ср., например, следующее: «Как пластически плоско ощущение человека, предмета, обстановки, пейзажа, снятых одним куском, с одной точки. И как они сразу оживают округлостью, объемностью, пространственностью, как только начинаешь монтажно сопоставлять различные их облики, снятые со многих и разнообразных точек<...> Как «плоска» пластически и «неглубока» сцена, снятая с одной точки зрения, так же пошла и выразительно убога, так называемая, «изобразительная» музыка, когда она строится «с одной точки зрения»<...>, и какой поразительно «рельефный» музыкальный образ — океана, пожара, бури, дремучего леса или нагромождения гор и т. д. — возникает в наших чувствах тогда, когда и здесь приложен тот же принцип единства через многообразие, на котором монтажно строится не только пластическая рельефность, но и комплексный монтажный образ». (ПРКФВ, 1946 г.). Ср. также статью С. М. Эйзенштейна «Неравнодушная природа» («Искусство кино», 1962, № 11).

МАТЕРИАЛЫ К ПОЭТИКЕ АННЫ АХМАТОВОЙ

Т. В. ЦИВЬЯН

В последнее время все более утверждается взгляд на поэзию как на особый образ организованного языка, в котором слово играет совершенно специфическую роль: его семантика практически целиком может определяться контекстом. В результате собственное значение слова может быть либо изменено до противоположного, либо, напротив, усилено до такой степени, что слово превращается в своего рода символ, или образ.

Индивидуальность поэта в большой степени определяется кругом слов, которые он использует, и особенностями словоупотребления. Сейчас становится яснее и яснее, что детальное исследование поэтического творчества без полного словаря произведений крайне затруднено (а в каком-то смысле и недостаточно корректно). Поэтому возрастает необходимость в составлении словарей языка поэта (прежде всего полных лексических, затем частотных, грамматических, семантических и т. п.). Такие словари, помимо того что они сами по себе чрезвычайно показательны, открывают широкие возможности для последующего анализа поэтики. Так же существенно и сопоставление словарей языка разных поэтов.

Сейчас начата работа по составлению словарей языка русских поэтов 10-х—20-х годов этого века. Первым и весьма интересным опытом является исследование Ю. И. Левина¹, посвященное сравнительному анализу сборников «Сестра моя жизнь» (далее СМЖ) Б. Пастернака и «Камень» (далее КМ) О. Мандельштама на основании словарей этих произведений. Настоящая статья написана в продолжение работ такого рода.

В начале 20-х годов появилось два исследования, посвященных стихам А. Ахматовой. Первая из них — монография Б. Эйхенбаума «Анна Ахматова. Опыт анализа» (Петербург, 1923) — посвящена общей характеристике творчества А. Ахматовой, к тому времени выпустившей в свет пять сборников («Вечер»

¹ Ю. И. Левин, О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах. Структурная типология языков, М., «Наука», 1966. Материалы СМЖ и КМ цитируются по этой работе.

1912 г.; «Четки» 1914 г.; «Белая стая» 1917 г.; «Подорожник» 1921 г.; «Anno Domini» 1922 г.). В книге Б. Эйхенбаума с большой точностью и глубиной описаны существенные черты стиля и художественного метода А. Ахматовой. Вторая работа — развернутая статья В. В. Виноградова «О символике А. Ахматовой» (альманах «Литературная мысль», Петроград, 1922). В ней анализируется соответствие плана выражения и плана содержания в стихотворениях А. Ахматовой, или соответствие словесных образов семантическим сферам. Эти работы, при всей их важности и ценности, к сожалению, не сопровождаются полными словарными списками, что было бы, как уже сказано, весьма важно. Казалось целесообразным, продолжая анализ поэтики А. Ахматовой, составить словарь языка ее стихотворений. Эта работа была начата сборником «Anno Domini» (составлен его полный словарь). Из-за ограниченности объема поместить здесь весь словарь и всю аналитическую часть невозможно. Поэтому мы ограничимся словарем существительных, словарем прилагательных и небольшим комментарием.

* *
*

Описание велось по первому изданию сборника: Анна Ахматова. *Anno Domini* МСМХХI. Петербург, 1922. Позднейшие изменения и разночтения не учитывались².

Сборник «Anno Domini» (далее AD) состоит из 64 стихотворений. Они перенумерованы с 1 по 64:

- | | |
|---------------------------------------|-----------------------------------|
| 1. Все расхищено | 16. Почернел, искривился |
| 2. Путник милый | 17. Тот август |
| 3. Сослужу тебе верную службу | 18. Зажженных рано фонарей |
| 4. Нам встречи нет | 19. Не бывать тебе в живых |
| 5. Страх, во тьме | 20. Колыбельная |
| 6. О, жизнь | 21. Пока не свалюсь |
| 7. Кое-как удалось разлучиться | 22. На пороге белом рай |
| 8. А, ты думал — я тоже такая | 23. Заплаканная осень |
| 9. Пусть голоса органа снова грянут | 24. Соблазна не было |
| 10. Чугунная ограда | 25. Буду черные грядки холить |
| 11. А Смоленская нынче именная | 26. Ты мне не обещан |
| 12. Пророчишь, горькая | 27. Покинув рощи родины священной |
| 13. Я гибель накликала милым | 28. Смеркается |
| 14. Долгим взглядом твоим истомленная | 29. Тебе покорной? |
| 15. Широко распахнуты ворота | 30. Сразу стало тихо в доме |
| | 31. Ты — отступник |
| | 32. Просыпаться на рассвете |

² В сб. «Бег времени» (М.—Л. 1965) в раздел AD включено более 20 стихотворений, не вошедших в 1-е издание (в частности, «Библейские стихи», «Сказка о черном кольце» и т. д.). В стихотворения «Покинув рощи родины священной» и «Смеркается» введены новые строки (в 1-е—2, во 2-е—8). В стихотворении «Призрак» (в 1-м издании без названия) предпоследняя строка читается: «И странно царь глядит вокруг...» — в 1-м издании: «И странно ты глядишь вокруг...»

- | | |
|--|--|
| 33. И в тайную дружбу с высоким | 50. И вот одна осталась я |
| 34. Словно ангел, возмутивший воду | 51. От любви твоей загадочной |
| 35. Когда о горькой гибели моей | 52. Чем хуже этот век |
| 36. А ты теперь, тяжелый и унылый | 53. Теперь никто не станет слушать песен |
| 37. Пленник чужой! | 54. По твердому гребню сугроба |
| 38. Я спросила у кукушки | 55. Мурка, не ходи, там сыч |
| 39. По неделе ни слова ни с кем не скажу | 56. Теперь прощай, столица |
| 40. Ты всегда таинственный и новый | 57. Ждала его напрасно много лет |
| 41. Проплывают льдины, звеня | 58. Ночью |
| 42. В каждых сутках есть такой | 59. Течет река неспешно |
| 43. Земная слава, как дым | 60. На шее мелких четок ряд |
| 44. Это просто, это ясно | 61. И целый день, своих пугаясь стонув |
| 45. О нет, я не тебя любила | 62. Ты мог бы мне снится и реже |
| 46. Я слышу | 63. Когда в тоске самоубийства |
| 47. Как страшно изменилось тело | 64. Проводила друга до передней |
| 48. Я окошка не завесила | |
| 49. Эта встреча никем не воспета | |

В алфавитных списках существительных и прилагательных в скобках даются номера стихотворений, в которых встречается данное слово. Если при одном слове номер стихотворения повторяется, значит в этом стихотворении слово встречается несколько раз, например, запись *дракон* (2, 2, 2) означает, что в стихотворении 2 («Путник милый») существительное *дракон* встречается 3 раза. Существительные, как правило, сообщаются в именительном падеже единственного числа; исключения составляют *Pluralia tantum*, грамматические и смысловые или стилистические (например, невозможно было дать форму *губа* вместо *губы*). В словарь прилагательных, помимо собственно прилагательных (в том числе и субстантивированных), включены причастия (кроме кратких, исполняющих чисто предикативную функцию, например, *распахнуты ворота* (15), *мне завещано* (14) и т. п.). Все прилагательные, независимо от того, как они встретились в тексте, даны в полной форме, в положительной степени (за исключением нескольких случаев превосходной степени, например, *счастливейшая любовь* (4), имеющих, как нам кажется, самостоятельное значение), в именительном падеже единственного числа мужского рода. Такая унификация в данном случае кажется допустимой, поскольку нас пока интересует только лексический набор. При каждом прилагательном сообщаются определяемые слова, к которым оно относится. Если определяемое слово отсутствует, но точно подразумевается по контексту, оно дается под звездочкой, например, *пророчишь, горькая* (12) — *горькая* (*ты). Субстантивированное прилагательное, при котором никакое определяемое слово не может подразумеваться, обозначается буквой S, например «... белая дома крестами метит...» (52) — *белая* (S).

Переходим непосредственно к спискам.

- А**
1. август (17, 17)
 2. ад (40)
 3. Александр (11)
 4. алтарь (15)
 5. аминь (39)
 6. ангел (34, 45, 47)
- Б**
7. бабочка (12)
 8. бабушка (59)
 9. бег (18)
 10. беззаконница (48)
 11. беспамяństwo (21)
 12. бессонница (48)
 13. битва (22, 31)
 14. благодать (7, 31)
 15. благодность (22)
 16. бог (5, 10, 26)
 17. богородица (11)
 18. бой (31)
 19. бокал (57)
 20. боль (23, 29, 51, 63)
 21. борода (5)
 22. брат (4, 6, 17)
 23. бред (9)
 24. бровь (60)
 25. бродяга (25)
 26. брызги (32, 39)
 27. бубенчик (46)
 28. бухта (39)
- В**
29. вдова (23)
 30. вдовушка (11)
 31. век (1, 52)
 32. великолепье (28)
 33. венец (4, 45)
 34. верхушка (38)
 35. веселье (30)
 36. весна (27, 39, 39, 56)
 37. весть (20, 35, 49)
 38. ветвь (56)
 39. ветер (7, 17, 21, 29, 30, 30, 32, 36, 38, 46, 57)
 40. ветка (28, 54)
 41. вечер (16, 44, 57)
 42. вещь (5, 28)
 43. взгляд (8, 14, 46)
 44. вздох (16)
 45. взморье (27)
 46. взор (2, 12)
 47. византийство (63)
 48. вина (41)
 49. вино (36, 36, 57)
- 50. винтовка (5)**
- 51. висок (9)**
- 52. властитель (2)**
- 53. влюбленный (25)**
- 54. вода (5, 8, 25, 34, 50, 56)**
- 55. возглас (25)**
- 56. воздух (28)**
- 57. воин (17)**
- 58. война (9)**
- 59. волна (25, 32, 39)**
- 60. воля (29)**
- 61. ворон (13, 15, 30, 52, 52, 53)**
- 62. ворота (15, 30, 53)**
- 63. воск (57)**
- 64. восклицанье (9)**
- 65. враг (7)**
- 66. время (57)**
- 67. встреча (4, 6, 49)**
- 68. высота (47)**
- 69. вьюга (35)**
- Г**
- 70. гайдук (18)**
- 71. гибель (13, 35)**
- 72. гладь (50)**
- 73. глаза (6, 9, 12, 17, 18, 42, 60, 64)**
- 74. глубь (1)**
- 75. гнев (17)**
- 76. год (16, 50, 57)**
- 77. голос (9, 26, 46, 47, 57, 57, 63)**
- 78. голубка (27)**
- 79. горе (13, 20, 20, 20)**
- 80. горло (51)**
- 81. горница (48)**
- 82. город (1, 2, 17, 17, 44, 52, 56)**
- 83. господь (36)**
- 84. гостинная (59)**
- 85. гость (59, 63)**
- 86. гранит (6)**
- 87. гребень (54)**
- 88. грешница (24)**
- 89. гроб (11)**
- 90. гроза (9)**
- 91. грудь (5, 13, 14, 30, 51, 60)**
- 92. грусть (41)**
- 93. губы (59, 62)**
- 94. гул (15)**
- 95. грядка (25)**
- Д**
- 96. дверь (21, 27)**
- 97. двор (61)**
- 98. дворец (58)**
- 99. дева (17)**
- 100. девочка (11)**

101. девушка (27)
 102. дедушка (55)
 103. декабрь (29)
 104. дельта (27)
 105. день (6, 10, 17, 25, 27, 28, 30, 36, 40, 45, 50, 53, 56, 56, 58, 61, 17, 27; 30, 36, 45, 50, 53, 56, 58)
 106. дети (20, 25, 28, 41)
 107. Днепр (15)
 108. Днестр (45)
 109. дозорный (61)
 110. долина (59)
 111. дом (1, 9, 27, 27, 27, 29, 29, 30, 54, 59)
 112. дракон (2, 2, 2)
 113. дрема (30)
 114. дремота (57)
 115. дровосек (20)
 116. друг (9, 19, 27, 40, 44, 50, 64)
 117. дружба (10, 27, 33)
 118. дуло (5)
 119. дух (63, 63)
 120. душа (5, 8, 25, 26, 31, 40, 45, 49)
 121. дыхание (1, 42, 60)
 122. дым (17, 43)

Е

123. Егорий (20)
 124. Екатерина (27, 59)
 125. еретик (15)

Ж

126. железо (40)
 127. жена (58)
 128. жених (30, 57)
 129. жизнь (6, 23, 26, 39, 41, 49)
 130. жница (46)

З

131. забава (7, 49)
 132. забвение (7, 23, 23)
 133. забор (21)
 134. забота (30)
 135. закон (2)
 136. залп (61)
 137. запад (52)
 138. запах (5)
 139. заря (2)
 140. заступница (11)
 141. звезда (6, 25, 28, 32, 58)
 142. звон (15, 46, 54)
 143. звук (28, 38, 64)
 144. земля (17, 17, 19, 25, 28, 40, 56)
 145. зеркало (27)
 146. зима (39)
 147. зло (6, 48)

148. знамя (61)
 149. знахарка (8)

И

150. иволга (46, 56, 56)
 151. избушка (20)
 152. изнеможение (12)
 153. изображение (27)
 154. икона (8, 31)
 155. именинница (11)
 156. имя (45, 62, 63)
 157. испытание (40)
 158. истома (6)

К

159. камень (39)
 160. качание (54)
 161. каюта (32)
 162. квадратик (60)
 163. кладбище (11, 11)
 164. клетка (27)
 165. клик (5)
 166. ключ (17)
 167. клятва (4)
 168. ковыль (17)
 169. колени (45)
 170. колокол (15)
 171. колоколенка (64)
 172. колос (46, 46)
 173. кольцо (34)
 174. комната (27)
 175. конец (5, 20)
 176. конь (8, 18)
 177. копыто (8)
 178. корешок (8)
 179. корка (22)
 180. коса (16)
 181. край (63)
 182. крапива (16)
 183. красавица (31)
 184. крест (52, 56)
 185. крестик (5, 20)
 186. крик (16, 51)
 187. кровать (10)
 188. кровля (52)
 189. кровушка (19)
 190. кровь (5, 9, 13, 22, 42, 51, 57, 63)
 191. крыло (1, 22, 29, 50)
 192. крыльцо (20)
 193. крыса (5)
 194. крыша (27, 27)
 195. кувшин (27)
 196. кукушка (38)
 197. кухня (5)

Л

198. лагерь (17)
 199. ладан (11)

200. ласка (46)
 201. ласточка (53)
 202. лебедь (11, 50)
 203. лед (22, 57)
 204. лепесток (28)
 205. лес (1, 15, 16, 20, 45)
 206. лестница (59)
 207. лесть (46, 62)
 208. летá (9, 38, 39, 57)
 209. лето (46, 49)
 210. леший (16)
 211. липа (15, 17)
 212. лира (58)
 213. лисенята (15)
 214. листопад (7)
 215. литургия (25)
 216. лицо (28, 34, 45, 58, 60)
 217. лоб (38)
 218. лопух (16)
 219. лохмотья (3)
 220. луна (39)
 221. луч (5, 38, 52)
 222. любовник (43)
 223. любовь (4, 6, 6, 9, 13, 13, 22,
 27, 36, 37, 39, 40, 42, 45, 49, 51)
 224. льдина (41)

М

225. Мазепа (15)
 226. май (56)
 227. мак (30)
 228. мальчик (11, 20)
 229. мансарда (27)
 230. мать (20)
 231. машина (32)
 232. маяк (39)
 233. мгла (57)
 234. мед (16)
 235. медлительность (36)
 236. место (56)
 237. месяц (года 34)
 238. месяц (33, 58)
 239. мех (32)
 240. мечта (21, 36)
 241. минута (21)
 242. мир (покой 5)
 243. мир (53, 58)
 244. могила (11, 13, 41)
 245. молебен (59)
 246. молитва (22, 50)
 247. молния (47)
 248. молодость (45)
 249. молчание (28, 54)
 250. мольба (10, 36)
 251. мольберт (27)
 252. море (31, 31, 39, 39)
 253. мост (16, 17, 27, 28)
 254. мох (16)
 255. мрак (30)

256. муж (29)
 257. муза (7, 9, 13, 27, 27)
 258. мука (7, 11)
 259. Мурка (55, 55)
 260. мышь (55)
 261. муфта (60)
 262. мятеж (9)

Н

263. название (28)
 264. наглец (4)
 265. народ (57, 63)
 266. нарцисс (57)
 267. небо (22, 22, 28, 36, 49, 58)
 267-а. небеса (1, 1, 6, 25, 41, 42, 56)
 268. небосклон (35)
 269. Нева (27, 35)
 270. невеста (9)
 271. неволя (29)
 272. неги (23)
 273. неделя (27, 39)
 274. ненастье (29, 32)
 275. нива (59)
 276. нищенка (44, 53)
 277. нищета (22)
 278. нога (51, 60)
 279. нора (16)
 280. ночь (6, 8, 36, 39, 45, 51)
 281. няня (55)

О

282. обет (9, 41)
 283. обида (63)
 284. облако (22, 27, 33, 58)
 285. обновушка (19)
 286. образ (45)
 287. объятие (24)
 288. огонь (6, 7, 40, 45, 47, 49)
 289. огонек (57)
 290. огород (56)
 291. ограда (10)
 292. одежды (23)
 293. озеро (16, 31)
 294. окно (5, 27, 32, 50, 57)
 295. окошко (29, 31, 48)
 296. орган (9)
 297. орел (17, 33)
 298. орлица (24)
 299. осень (23)
 300. остров (27, 31, 56)
 301. отблеск (28)
 302. отец (20, 20)
 303. отрада (37)
 304. отступник (31)
 305. отчизна (14)
 306. очи (36)

П

- 307. палач (29)
- 308. палуба (32)
- 309. пальчик (20)
- 310. паркет (60)
- 311. пелена (27)
- 312. пенъе (11)
- 313. первородство (3)
- 314. передняя (64)
- 315. переулок (27)
- 316. перила (28)
- 317. перстень (30, 39)
- 318. песня (2, 13, 21, 30, 31, 49, 49, 50, 51, 53, 54)
- 319. печаль (17, 17, 34, 36, 49, 52)
- 320. пещера (2)
- 321. пики (17)
- 322. письмо (64)
- 323. пламя (17)
- 324. платок (7)
- 325. платье (16)
- 326. пленник (37)
- 327. пленница (30)
- 328. плеск (50)
- 329. плеть (2)
- 330. плечо (6, 9)
- 331. плот (27, 60)
- 332. площадь (5, 15, 43)
- 333. победа (45)
- 334. поблескиванье (5)
- 335. погоня (18)
- 336. погребушка (7)
- 337. подарок (7, 8)
- 338. подвиг (45)
- 339. подол (46)
- 340. подруга (9, 35, 43, 56)
- 341. подушка (55)
- 342. позолота (15)
- 343. позор (12)
- 344. покой (10, 36)
- 345. поле (16, 25, 29, 56)
- 346. полет (53, 60)
- 347. полночь (24)
- 348. половица (5)
- 349. полынь (39)
- 350. помост (5)
- 351. поражение (63)
- 352. порог (22, 26)
- 353. постель (10, 51)
- 354. постник (24)
- 355. походка (33, 60)
- 356. поцелуй (39, 57)
- 357. пощада (2)
- 358. праздник (46)
- 359. предчувствие (18, 26, 46)
- 360. преступница (6)
- 361. пригорок (59)
- 362. призрак (4, 5)
- 363. примета (39)

- 364. прогулка (28)
- 365. прорубь (28)
- 366. прости (58)
- 367. простыня (5)
- 368. прохожий (17)
- 369. прядь (9, 12)
- 370. птица (29, 17, 45)
- 371. путаница (28)
- 372. путник (2, 2, 2)
- 373. путь (45)
- 374. пушка (17)
- 375. пчела (12)
- 376. пыль (64)
- 377. пытка (6)

Р

- 378. раба (14)
- 379. радость (5, 17, 27, 32, 47)
- 380. разлука (7, 9, 59)
- 381. рай (22, 40, 45, 46)
- 382. рана (4)
- 383. распутник (24)
- 384. рассвет (32)
- 385. ребенок (44)
- 386. ребро (14)
- 387. река (20, 27, 59, 61)
- 388. ресницы (46)
- 389. речка (16)
- 390. речь (10, 63)
- 391. ризы (3)
- 392. родина (27, 36)
- 393. роза (21, 27, 28, 33)
- 394. роса (49)
- 395. Россия (63)
- 396. рост (16, 20)
- 397. рот (47, 60)
- 398. роца (11, 27)
- 399. рука (9, 11, 12, 24, 28, 39, 57, 59, 60, 63, 63)
- 400. рукавичка (28)
- 401. румянец (34)
- 402. русалка (56, 56)
- 403. рыданье (10)
- 404. ряд (60)

С

- 405. сад (8, 9, 17, 50, 58)
- 406. самоубийство (63)
- 407. сани (18)
- 408. сверканье (17)
- 409. свет (39, 57)
- 410. свет (мир 10)
- 411. свеча (2, 5, 10, 55)
- 412. свечка (57)
- 413. свиданье (32, 60)
- 414. свист (46)
- 415. свобода (31, 34)

416. свод (49)
 417. святитель (3, 24)
 418. святилище (62)
 419. сень (25)
 420. серафим (17, 62)
 421. сердце (5, 13, 14, 21, 23, 36, 51, 53, 61, 63)
 422. серп (46)
 423. сестра (14, 16, 39)
 424. сетка (18)
 425. сила (21, 34, 45)
 426. сиротство (3)
 427. сиянье (11)
 428. склеп (15)
 429. склон (56)
 430. слава (7, 36, 43, 45)
 431. след (27)
 432. слеза (10, 39, 50)
 433. слово (2, 13, 22, 23, 37, 39, 49, 64)
 434. служба (3)
 435. слух (10, 35, 63)
 436. смерть (1, 21, 25, 36, 45, 45, 47, 51, 61)
 437. смех (2)
 438. смирение (2)
 439. смотр (17)
 440. смута (21)
 441. снег (14, 18, 19, 23, 27, 27, 28, 39)
 442. снежинка (18)
 443. сноп (45)
 444. соблазн (24, 24)
 445. созвездье (1)
 446. солнце (11, 14, 17, 45, 52)
 447. соловей (16)
 448. сон (54, 58)
 449. сосна (16, 31, 38)
 450. сосенка (39)
 451. София (25)
 452. союз (9)
 453. спасение (21)
 454. спичка (5)
 455. спокойствие (29)
 456. срок (47)
 457. станы (4)
 458. стекло (29)
 459. стена (5, 15, 16, 27)
 460. стенка (2)
 461. стень (17)
 462. стихи (41)
 463. стол (57)
 464. столица (17, 31, 44, 56)
 465. стон (5, 8, 37, 61)
 466. сторона (44)
 467. страна (31, 39, 56)
 468. странница (29)
 469. страсть (49)
 470. страх (5)
471. стрела (50)
 472. стрелка (58)
 473. стук (5)
 474. стыд (63)
 475. суббота (57)
 476. сугроб (54)
 477. судьба (54)
 478. сутки (43)
 479. сук (16)
 480. суша (25)
 481. сходство (27)
 482. счастье (26, 29, 43)
 493. сын (20)
 484. сыч (55, 55)
- Т
485. театр (56)
 486. тело (29, 47)
 487. темница (50)
 488. тень (45)
 489. тепло (42)
 490. тишь (24)
 491. тленье (5)
 492. толпа (57, 61)
 493. топор (5)
 494. тоска (1, 42, 45, 48, 61, 63)
 495. трава (9, 11, 38, 49)
 496. тревога (52, 58)
 497. трепет (29)
 498. тропа (45)
 499. труд (27)
 500. трюмо (64)
 501. туча (47, 47)
 502. тюрьма (29)
 503. тьма (5, 29, 46, 62)
- У
504. укор (12)
 505. улыбка (4, 12, 57)
 506. ум (31)
 507. упрек (36)
 508. урожай (59)
 509. усадьба (17)
 510. уста (16, 37)
 511. усталость (27)
 512. утешение (57)
 513. утка (28)
 514. утро (7, 10, 17)
 515. ухо (7)
 516. ущерб (46)
- Ф
517. февраль (34)
 518. фонарь (18)
 519. флаг (46)

- Х
 520. хвала (62)
 521. хлеб (22, 49)
 522. хмель (51)
 523. хозяйка (17, 56)
 524. холм (45)
 525. холст (27)
 526. храм (27, 28)
 527. художник (27)

- Ц
 528. церковь (63)
 529. цветник (33)
 530. цветок (25, 25, 25, 60, 64)

- Ч
 531. чад (8, 52)
 532. час (26, 32, 42, 45, 50)
 533. часовой (58)
 534. чаша (38)
 535. чело (12)
 536. человек (39, 44)
 537. череп (60)
 538. черница (24)
 539. четки (60)

540. чиж (27)
 541. чолка (60)
 542. чудо (34)

- Ш
 543. шар (18)
 544. шелест (9)
 545. шелк (16, 60)
 546. шпора (54)
 547. штандарт (17)
 548. штык (17)
 549. шхуна (27)

- Ю
 550. юг (56)

- Я
 551. яд (9)
 552. язва (52)
 553. ярославец (31)

Частотный список существительных АД

(Существительные, встречающиеся не менее 3-х раз, не менее, чем в 2-х стихотворениях)

16 раз	6 раз	43. море	68. дружба
1. день	19. вода	44. мост	69. дыхание
2. любовь	20. грудь	45. облака	70. забвение
13 раз	21. жизнь	46. подруга	71. звон
3. небо	22. ночь	47. поле	72. звук
12 раз	23. огонь	48. рай	73. иволга
4. дом	24. печаль	49. река	74. имя
11 раз	25. тоска	50. роза	75. лебедь
5. ветер	5 раз	51. свеча	76. луч
6. песня	26. звезда	52. слава	77. мир
7. рука	27. лес	53. стена	78. могила
10 раз	28. лицо	54. стон	79. окошко
8. сердце	29. муза	55. трава	80. остров
9 раз	30. окно	56. тьма	81. площадь
9. смерть	31. радость	3 раза	82. предчувствие
8 раз	32. сад	57. ангел	83. птица
10. глаза	33. солнце	58. бог	84. разлука
11. душа	34. цветок	59. брат	85. сестра
12. кровь	35. час	60. весть	86. сила
13. слово	4 раза	61. вечер	87. слеза
14. снег	36. боль	62. взгляд	88. слух
7 раз	37. весна	63. вино	89. сосна
15. голос	38. ворон	64. волна	90. страна
16. город	39. горе	65. ворота	91. счастье
17. друг	40. дети	66. встреча	92. улыбка
18. земля	41. крыло	67. год	93. утро
	42. лета		

Если алфавитный список показывает диапазон лексического разнообразия творчества поэта, то список наиболее частых слов может (при наличии достаточного для сравнения материала) служить своеобразным индексом, определителем поэтической индивидуальности, являясь тем минимальным набором, по которому с определенной вероятностью можно опознать поэта. Для наглядности сравним 15 первых по частоте существительных в сборниках АД, СМЖ и КМ (в скобках указана частотность). Число существительных, повторяющихся по 3 и более раза, в АД равно 93, в СМЖ — 131, в КМ — 102.

АД	СМЖ	КМ
1. день (16)	1. ночь (32)	1. Рим (13)
2. любовь (16)	2. глаза (16)	2. мир (10)
3. небо (13)	3. губы (16)	3. печаль (10)
4. дом (12)	4. звезда (16)	4. сердце (10)
5. ветер (11)	5. сад (16)	5. вода (9)
6. песня (11)	6. душа (15)	6. душа (9)
7. рука (11)	7. степь (15)	7. небо (9)
8. сердце (10)	8. день (13)	8. рука (9)
9. смерть (9)	9. час (12)	9. день (8)
10. глаза (8)	10. слезы (12)	10. лес (8)
11. душа (8)	11. руки (11)	11. звезда (8)
12. кровь (8)	12. тоска (11)	12. туман (8)
13. слово (8)	13. ветка (11)	13. царь (7)
14. снег (8)	14. лицо (11)	14. земля (7)
15. голос (7)	15. солнце (10)	15. жизнь (7)

Прежде всего интересно отметить, что во всех трех сборниках первыми по частоте являются только одно- и двусложные существительные. Контраст: первый по частоте в списке АД — *день*, в СМЖ — *ночь*. Из первых 15 самых частых существительных АД в полные списки соответствующих существительных СМЖ и КМ не вошло только слово *смерть*, остальные встречаются в СМЖ и КМ либо в обоих, либо в одном из них. Различия заключаются только в частоте. Так, одно из двух самых частых слов АД — *любовь* (16) в СМЖ встречается 5 раз, в КМ — 3; *дом* (12) в КМ встретился 3 раза, в частотном списке СМЖ этого слова нет; частое в АД слово *песня* (11) в СМЖ встречается 3 раза, в КМ — 5; *слово* (8) — СМЖ — 4, КМ — 6; *снег* (8) — СМЖ — 3, КМ — 5 и т. д. Из первых 15 самых частых существительных КМ в список существительных АД вообще не вошли слова *Рим*, *туман* (но в АД есть глагол *туманить*), *царь*. Вообще из 93 самых частых существительных АД в соответствующие списки СМЖ и КМ вместе вошло 53 слова (в СМЖ — 40, в КМ — 39).

Алфавитный список прилагательных АД

А	Б.
1. алтарный (стена 27)	5. башенный (стрелки 58)
2. ангельский (венец 4, сад 8)	6. бедный (дровосек 20)
3. апрельский (лед 57)	7. безветренный (воздух 28)
4. архангельский (силы 21)	8. безгрешный (дни 56)

9. белый (грудь 14, крыло 29, солнце 45, порог 22, шелк 16, крестик 20, S 52, дом 54, нарциссы 57)
10. бескровный (чело 12)
11. беспечный (дружба 27)
12. благостный (союз 9)
13. блаженный (мы 46, S 57)
14. бледный (пелена 27, небо 36, небеса 41, 58, лицо 60, рот 60)
15. близкий (ты 13)
16. богомольный (печаль 34, вечер 57)
17. болотный (русалка 56)
18. брачный (ризы 3)
19. бревенчатый (мост 16)
20. бронзовый (другой 43)
21. (не) бывший (радость 27, свиданье 60)

В

22. важный (звук 64)
23. великий (любовь 49, дни 17)
24. вербный (суббота 57)
25. верный (служба 3, *жена 58, *я 41)
26. веселый (дружба 3, он 21, я 27, бубенчики 46)
27. весенний (гроза 9)
28. вечный (враг 7)
29. вещей (утешенье 57)
30. взволнованный (ты 62)
31. висящий (шары 18)
32. вишневый (дыханье 1, уста 37)
33. влажный (истома 6)
34. влюбленный (он 37, 43)
35. вогнутый (стена 15)
36. возмутивший (воду ангел 34)
37. вольный (я 7, душа 40, друзья 50)
38. воспетый (*он 13)
39. восточный (ветер 17, подруга 37)
40. встревоженный (февраль 34)
41. высокий (*он 33, окошко 31, маяк 39)
42. вчерашний (следы 27)
43. вьюжный (месяц 34)

Г

44. гладкий (крестик 5)
45. глубокий (ночи 45, воды 56)
46. глухой (край 63)
47. глянцевитый (борода 5)
48. гнедой (конь 8)
49. голодный (тоска 1, нищенка 53)
50. голубой (мансарда 27, гладь 50)

51. горький (*ты 12, обновушка 19, сходство 27, гибель 35)
52. горячий (кровь 13, лоб 38)
53. господень (воля 29, страна 56)
54. грешный (край 63)
55. гробовой (темница 52)
56. грозный (лета 9)
57. грустный (он 35, ты 62)
58. грязный (дом 1, 27)
59. гулкий (мост 17)
60. густой (облака 33)

Д

61. давний (пора 2)
62. дальний (город 2)
63. двухдневный (разлука 59)
64. дерзкий (смех 2)
65. дивный (сень 25)
66. дикий (клятвы 4, песни 13, *он 16, лагерь 17)
67. дневной (он 21)
68. долгий (взгляд 14, 46, дрема 30)
69. древний (судьба 14)
70. дремучий (крапива 16)
71. дружный (музы 27)
72. дурной (мать 20)
73. душистый (платок 8)
74. душный (кухня 5, мед 16)

Е

75. единый (*ты 26, слово 49)
76. единственный (день 25)
77. екатеринин (сад 50)
78. ерусалимский (храм 28)

Ж

79. жадный (раба 14, утки 28)
80. жаркий (румянец 34)
81. жгучий (яд 9)
82. желанное (S 1)
83. железный (руки 24)
84. желтый (пламя 17, луч 38, огонь 49, *я 51)
85. желторозовый (розы 28)
86. живой (я 2, *он 13, S 19, один 43, месяц 58)

З

87. заветный (платок 8)
88. завтрашний (день 6)
89. задумчивый (лицо 58)
90. задетый (ветки 54)
91. зажженный (фонари 18, звезды 25)
92. закапанный (рука 57)
93. западный (ветер 36)

94. заплаканный (осень 23)
 95. заречный (леса 15)
 96. зеленый (площадь 5, остров 31, волна 32, 39, очи 36, поля 56)
 97. земной (слава 43, любовь 49, солнце 52)
 98. зимний (дни 27, несчастье 29, небосклон 35)
 99. злой (он 5, тоска 42)
 100. зловещий (стук 5, черепа 61)
 101. змеинный (свист 46)
 102. (не) знавший (девушки 27)
 103. золотой (листопад 7, нива 59, пыль 64)
 104. загадочный (любовь 51)
 105. зыбкий (призрак 4)
- И**
106. измученный (рот 47)
 107. иноземный (столица 44)
 108. изрытый (холм 45)
 109. исполненный (любовь 6, сон 54)
 110. истомленный (я 14)
 111. июльский (небеса 1)
- К**
112. каменный (свод 49)
 113. ключевой (вода 25)
 114. колокольный (голос 57)
 115. колокольный (крест 56)
 116. колючий (сноп 45)
 117. Корельский (земля 17, 56)
 118. королевский (столица 31)
 119. короткий (подоло 46)
 120. корявый (мох 16)
 121. красный (кровь 5, вино 57)
 122. крестный (мука 7)
 123. кривой (сосна 16)
 124. кровавый (раны 4)
 125. круглый (бухта 39)
 126. крутой (лестница 59)
 127. крылатый (дракон 2)
 128. кудрявый (ребенок 44)
- Л**
129. ласковый (снег 28, жених 30)
 130. лебединый (голос 26)
 131. легкий (усталость 27, походка 33)
 132. легонький (звон 54)
 133. ленивый (снег 28)
 134. Летний (сад 17)
 135. летучий (огонь 47)
 136. летящая (птица 17)
 137. лиловеющий (шелк 60)
 138. лихой (ярославец 31)
 139. ловкий (он 5)
140. лукавый (дракон 2, раба 14, пути 45)
 141. лунный (луч 5, глаза 12)
 142. лучше (всех) (*я 2)
 143. любезный (грешницы 24)
 144. любимый (город 44)
 145. любовный (лесть 46)
- М**
146. майский (полночь 24)
 147. маленький (руки 9)
 148. медленный (походка 60)
 149. мелкий (облака 58, четки 60)
 150. милый (путник 2, 2, я 6, S 13, труд 27, художник 27, ты 36, сестра 39, лесть 62)
 151. младенческий (лето 39)
 152. младший (сын 20)
 153. млеющий (призрак 4)
 154. многооконный (дом 59)
 155. могучий (радость 47)
 156. молодой (черница 24)
 157. молящий (улыбки 4)
 158. морозный (воздух 28)
 159. мужнин (слова 23)
 160. мучительный (очи 36)
- Н**
161. настигнутый (один 50)
 162. наговорный (вода 8)
 163. насущный (хлеб 49)
 164. небесный (любовь 37)
 165. небывалый (лес 1)
 166. неведомый (объятье 24)
 167. неверный (жена 58)
 168. невинный (кровь 9, мы 46)
 169. невоспетый (*он 13)
 170. невинный (ты 31)
 171. негасимый (тревога 58)
 172. невский (дельта 27)
 173. недлинный (переулок 27)
 174. недостойный (речь 63)
 175. недужный (румянец 34)
 176. нежный (*он 16, пленница 30, молчанье 54, ты 62)
 177. незавитой (чолка 60)
 178. неизвестный (S 1)
 179. неистовый (речь 10)
 180. некрашенный (помост 5)
 181. некрупный (роза 28)
 182. немецкий (гости 63)
 183. неотвратимый (тьма 46)
 184. неповторимый (бред 9)
 185. непорочный (дни 10)
 186. неправедный (луна 26)
 187. непреклонный (звон 15)
 188. несущийся (выюга 35)

189. неровный (дыханье 60)
 190. нерушимый (стена 15)
 191. нетронутый (снег 27)
 192. неугасимый (свет 57)
 193. нечистый (ночи 36)
 194. низкий (остров 27)
 195. новый (созвездья 1, изобра-
 женье 27, ты 40, жизнь 49, песни
 51, нмя 63)
 196. нужный (слово 49)

О

197. огненный (серафим 17)
 198. огнестрельный (*раны 19)
 199. огромный (лес 20)
 200. окаянный (душа 8)
 201. окровавленный (Днестр 45)
 202. окропляющий (ты 49)
 203. опустошенный (дом 9)
 204. оснеженный (площадь 43)
 205. остальной (S 40)
 206. осторожный (снег 28)
 207. отрадный (сестра 14)
 208. отрекшийся (ты 36)
 209. отцовский (могилы 11)

П

210. палимый (я 45)
 211. памятный (месяц 34)
 212. панихидный (пенье 11)
 213. первый (гроза 9)
 214. пестрый (утки 28)
 215. печальный (тот 2, пенье 11, нмя
 45, голос 46, час 50)
 216. пламенный (чад 8)
 217. пленительный (дружба 27)
 218. плоский (бокал 57)
 219. погасший (солнце 11)
 220. поднебесный (свет 39)
 221. поздний (весть 35)
 222. покаянный (душа 25)
 223. покорный (я 29, 29)
 224. полевой (цветы 25, птица 45)
 225. полный (алтари 15)
 226. полузакрытый (глаза 8)
 227. последний (мак 30, розы 35,
 песня 53)
 228. послушный (я 40)
 229. постылый (ты 6, огонь 7)
 230. похожий (время 57, походка 60)
 231. потемневший (трюмо 64)
 232. православный (душа 31)
 233. правый (подвиг 45)
 234. предосенный (цветник 33)
 235. предсказанный (дни 53)
 236. предшествующий (*века 52)
 237. прежний (он 21)

238. прекрасный (друг 9)
 239. пресвятой (богородица 11)
 240. приволжский (степи 17)
 241. придуманный (слово 64)
 242. прижатый (колос 46)
 243. примиренный (звон 15)
 244. припадочный (*я 51)
 245. притихший (оба 54)
 246. прозрачный (небеса 1, небо 22,
 отблеск 28, стекло 29, месяц 33)
 247. проклятый (*ты 8, хмель 51)
 248. пропетый (песни 54)
 249. прохладный (простыня 5, ветер
 38, лето 49)
 250. пустой (глаза 18, дни 50)
 251. пушистый (лисенята 15, мех 32)
 252. пыльный (ресницы 46)
 253. пышный (смотры 17, дельта 27,
 дома 31, лето 46)

Р

254. радостный (союз 9)
 255. развалившийся (дома 1)
 256. раззолоченный (гайдук 18)
 257. разный (станы 4)
 258. раненый (орлица 24)
 259. ранний (мрак 30)
 260. рассветный (мгла 57)
 261. рассудительный (тоска 42)
 262. ржавый (перила 28)
 263. ровный (бег 18)
 264. родной (страна 31, сторона 44)
 265. розовый (висок 9)
 266. румяный (вдовушки 11, улыбка
 12)
 267. русский (земля 25, церковь 63)
 268. рыжий (красавица 31)

С

269. свежий (кровь 13, чаша 38)
 270. светлый (взор 2, пенье 11, гла-
 за 12, 18, день 25)
 271. свободный (ласточка 53)
 272. святой (Егорий 20, София 25)
 273. священный (родина 27)
 274. сдавленный (стон 37)
 275. северный (февраль 34)
 276. седой (прядь 9)
 277. сентябрьский (небеса 25)
 278. сердитый (*ты 6)
 279. серебряный (гроб 11)
 280. серый (пушки 17, взморье 27,
 холст 27, облака 33, Мурка 55)
 281. синий (ладан 11, сетка 18, реки
 20)
 282. скорбный (*ты 23, дух 63)
 283. скорый (спасенье 21, смерть 36)

284. сладкий (запах 5, мед 16, сон 52, лесть 62)
- 284-а. сладчайший (раба 14)
285. сладостный (обет 9, укор 12, огонь 45)
286. смертельный (бой 31, тоска 61)
287. смертный (час 26, тени 45, стрела 50)
288. смиренный (*я 14)
289. смоленская (S 11, заступница 11)
290. смутный (час 42)
291. снежный (переулочек 27)
292. соленый (брызги 32, 39)
293. солнечный (сиянье 11)
294. соловьиный (роща 11)
295. соседний (колоколенка 64)
296. сонный (глаза 42)
297. сосновый (кровать 10)
298. сотворенный (я 14)
299. Софийский (площадь 15)
300. старый (мост 27)
301. странный (сходство 27, прогулка 28)
302. страстный (подруга 9)
303. страшный (подарок 8, море, битва 31)
304. строгий (он 35, лицо 58)
305. стройный (жницы 46)
306. струящийся (облака 58)
307. студеной (утро 17)
308. суровый (друг 40, *ты 41, дух 63)
309. сухой (воздух 28)
310. счастливый (*ты 9, любовь 42)
- 310-а. счастливейший (любовь 4)
- Т**
311. таинственный (Летний сад 17, дни 27, великолепье 28, перстень 39, ты 40, дом 54)
312. тайный (предчувствие 26, перстень 30, дружба 33, любовь 37)
313. твердый (гребень сугроба 54)
314. темный (позолота 15, избушка 20, порог 26, ты 36, душа 45)
315. темноглазый (*он 33)
316. теперешний (тоска 45)
317. темносиний (небо 28)
318. тихий (земля 17, мальчик 20, я 27, *ты 29, склон 56, вечер 30, озеро 31)
- 318-а. тишайший (снег 23)
319. томимый (ты 26)
320. тонкий (лед 57)
321. теплый (ночи 39)
322. трогательный (ты 36)
323. Троицкий (мост 17)
324. трудный (дыханье 60)
325. траурный (знамена 61)
326. тугой (объятья 58)
327. тяжелый (колокол 15, ты 36, час 42)
- У**
328. убитый (ты 45)
329. убывающий (любовь 6)
330. угрюмый (часовой 58)
331. узнавший (*он 13)
332. умудренный (сердце 14)
333. умывальный (кувшин 27)
334. унылый (ты 36)
335. упрямый (*я 21)
336. условный (крик 16)
337. усталый (S 23)
338. утренний (полет 53)
339. уязвленный (небо 47)
- Х**
340. хуже (этот век 52)
- Ц**
341. целый (день 61)
- Ч**
342. чахоточный (грудь 51)
343. человеческий (рост 16)
344. чердачный (окно 5)
345. чернильный (прорубь 28)
346. черный (смерть 1, борода 5, ветер 7, 57, мед 16, орел 17, одежды 23, грядки 25, вечер 30, нищенка 44, ворон 50, язва 52, стыд 63)
347. чистый (пелена 27, воды 50)
348. чугунный (ограда 10)
349. чудесный (S 1, сад 9, мир 53)
350. чудотворный (икона 8)
351. чужой (пленник 37, человек 39, 39, 44, я 40, ворота 53)
- Ш**
352. шаткий (половицы 5)
353. широкий (звон 15, крыла 50, муфта 60)
354. штыковой (*раны 19)
355. шумный (день 27)
- Ю**
356. юный (орел 33, лицо 45)

Частотный список прилагательных АД

(прилагательные, встречающиеся не менее 3-х раз, не менее, чем в 2-х стихотворениях)

13 раз	5 раз	20. желтый	31. лукавый
1. черный	10. живой	21. нежный	32. последний
9 раз	11. печальный	22. пышный	33. прохладный
2. белый	12. прозрачный	23. тайный	34. синий
3. милый	13. светлый	3 раза	35. сладостный
8 раз	14. серый	24. верный	36. смертный
4. тихий	15. сладкий	25. вольный	37. страшный
6 раз	16. темный	26. высокий	38. суровый
5. бледный	4 раза	27. долгий	39. счастливый
6. зеленый	17. веселый	28. земной	40. тяжелый
7. новый	18. горький	29. зимний	41. чудесный
8. таинственный	19. дикий	30. золотой	42. широкий
9. чужой			

Число прилагательных, повторяющихся по 3 и более раз, в АД равно 42, в СМЖ — 20, в КМ 52. Проведем аналогичное сравнение, включив в него также список прилагательных, составленный по сборнику И. Анненского «Кипарисовый ларец» (далее КЛ)³. Сравнение с поэтикой И. Анненского весьма существенно, если вспомнить о том, что А. Ахматова считает себя его ученицей и преемницей («А тот, кого учителем считаю... Кто был предвестием, предзнаменованием...»). Число прилагательных, повторяющихся в КЛ 3 или более раз, равно 70. Выбираем из 4-х списков (АД, КЛ, СМЖ, КМ) по 15 первых слов:

АД		6. мертвый (10)	11. веселый (5)
1. черный (13)		7. старый (9)	12. высокий (5)
2. милый (9)		8. нежный (9)	13. морской (5)
3. белый (9)		9. живой (8)	14. старинный (5)
4. тихий (8)		10. последний (8)	15. глухой (5)
5. бледный (6)		11. печальный (8)	
6. зеленый (6)		12. туманный (8)	СМЖ
7. новый (6)		13. холодный (8)	1. мокрый (9)
8. таинственный (6)		14. бледный (7)	2. белый (9)
9. чужой (6)		15. пустой (7)	3. черный (8)
10. живой (5)			4. огромный (6)
11. печальный (5)	КМ		5. пыльный (6)
12. прозрачный (5)	1. темный (9)		6. сырой (5)
13. светлый (5)	2. черный (9)		7. дикий (5)
14. серый (5)	3. чужой (9)		8. жаркий (4)
15. сладкий (5)	4. легкий (8)		9. страшный (4)
КЛ	5. прозрачный (7)		10. тихий (4)
1. черный (23)	6. белый (6)		11. южный (4)
2. белый (19)	7. широкий (6)		12. глубокий (3)
3. желтый (16)	8. нежный (6)		13. душный (3)
4. синий (16)	9. прекрасный (6)		14. сонный (3)
5. лунный (11)	10. туманный (6)		15. седой (3)

³ Материалы по «Кипарисовому ларцу» были любезно предоставлены в распоряжение автора В. Н. Топоровым.

Из первых 15 самых частых прилагательных АД в остальные списки, взятые полностью, не вошло слово *сладкий*, весьма характерное для поэтики А. Ахматовой. Во всех 4-х списках первые места занимают прилагательные *черный* и *белый* (только в КМ *белый* отодвинут на 6-е место). О семиотическом и семантическом значении этих прилагательных будет сказано специально. По сравнению с КЛ, в АД вообще не входят *туманный* и *холодный* (есть *прохладный*); по сравнению с КМ, в АД вообще нет прилагательных *морской*, *старинный*, *туманный*; по сравнению с СМЖ, в АД вообще нет прилагательных *мокрый*, *сырой* (есть *влажный*) и *южный*. Второе по частоте прилагательное АД — *милый* — встречается только в КМ (4); *таинственный* — только в КМ (3) *бледный* — только в КЛ (7); *живой* и *печальный* — только в КЛ (по 8); *дикий* (4) — только в СМЖ (5) и т. д. Из 42 самых частых прилагательных АД с остальными списками совпадает 30 (с КЛ — 18, с КМ — 18, с СМЖ — 4); не совпали прилагательные *сладкий*, *пышный*, *тайный*, *верный*, *вольный*, *земной*, *лукавый*, *прохладный*, *сладостный*, *смертный*, *счастливый*, *чудесный*.

Грамматика и стилистика прилагательного у А. Ахматовой — тема специального исследования. Характеристика, смена, игра образов, пожалуй, построена у А. Ахматовой в значительной степени на прилагательном. Это отмечено в уже упомянутой работе Б. Эйхенбаума (стр. 60—62). Говоря о том, что прилагательному возвращена его основная стилистическая роль — быть характерным эпитетом, относиться к существительному, определенно оттенять его каким-нибудь качеством, Б. Эйхенбаум в то же время указывает на скупость и осторожность в его употреблении («Целые строфы, а иногда и целые стихотворения у Ахматовой лишены прилагательных»). Правда, как раз в АД прилагательные употребляются достаточно часто, но, действительно, с крайне тщательным и осторожным отбором^{3а}. Мы имели возможность сравнить полные списки прилагательных АД и КЛ. Сравнение показало, что при несомненной близости целого ряда поэтических приемов язык И. Аннен-

^{3а} Важно подчеркнуть, что при ограниченности и устойчивости круга прилагательных у А. Ахматовой, поэтический эффект, в частности, достигается обычно посредством едва заметных семантических сдвигов. Например, самое распространенное в АД прилагательное *черный*, как правило, не имеет свойственного ему цветового значения; даже в тех случаях, когда *черный* можно интерпретировать как цвет (*черный вечер*, *черная борода* и т. п.), это прилагательное содержит в себе и некоторое другое значение, не менее существенное, чем цветовое. Вместе с тем часто эффект зависит от сочетания прилагательного с таким существительным, с которым оно обычно не употребляется. При этом необычность сочетания не бросается в глаза, так как и здесь смысловой сдвиг очень тонок, едва заметен (*широкий звон*, *важные звуки*, *встревоженный февраль* и др.). Именно такого рода употребления позволяют решать стилистические задачи даже на ограниченном числе повторяющихся прилагательных.

ского в КЛ отличается от языка АД значительным количеством «собственно поэтических» прилагательных, например: *лазурный, бирюзовый, жемчужный, зеленовейный, лучезарный, самоцветный, струистый* и др.; наличием большой группы сложных прилагательных, обычно со значением цвета: *бело-алый, бледно-безбрежный, темно-алый, тоскливо-белый, банально-пестрый* и т. д. Тенденцию А. Ахматовой к очищению стиля, к высокой простоте можно проследить от сборника к сборнику. Например, в «Белой стае» (далее БС), вышедшей в 1917 году, набор прилагательных отличается от АД, в частности, такими: *червонный, червонно-дымный, жертвенный, многозвонный, багровый, пепельный, эмалевый, бестелесный, мускатный, роковой* (многие из них больше не встретятся вообще). В то же время основное ядро в целом совпадает: в первых 10 стихотворениях БС из 63 прилагательных 30 повторяются в АД (*белый, черный, тихий, нежный, сладостный, милый, любовный, влюбленный, легкий, серый, страшный, злой* и др.).

Помещаемые далее списки однокорневых слов, или корневых гнезд, АД имеют целью показать, как корни, несущие наибольшую семантическую нагрузку, притягивают к себе и наибольшее количество родственных слов.

Список однокорневых слов АД

- | | |
|---|---|
| <p>А</p> <p>1. алтарь, алтарный</p> <p>2. ангел, ангельский</p> | <p>16. вернуть, вернувшись</p> <p>17. верный, неверный, поверить, уверенно</p> <p>18. верхушка, свершать, сверху</p> <p>19. веселье, веселый, весело, веселиться, веселиться</p> |
| <p>Б</p> <p>3. бледный, побледневши</p> <p>4. беречь, беречься, уберечь</p> <p>5. благодать, благодность, благодостный, блаженный, благосклонно</p> <p>6. блестять, блистать, блеснуть, отблеск, поблескивание</p> <p>7. бог, боже, богородица, Богомольный</p> <p>8. бой, битва, самоубийство, биться, убить, убитый, добить, добиться</p> <p>9. боль, больно</p> <p>10. быть, бывать, бывший, небывалый, убывающий</p> <p>11. бросить, бросив, брошена</p> | <p>20. весна, весенний</p> <p>21. весть, неизвестный</p> <p>22. ветер, безветренный</p> <p>23. ветка, ветвь</p> <p>24. взор, дозорный, позор</p> <p>25. взять, отнять, принять</p> <p>26. видеть, увидеть, свиданье</p> <p>27. вина, невинный</p> <p>28. висеть, висящий</p> <p>29. владеть, властитель</p> <p>30. возвратить, обратить, неотвратимый</p> <p>31. воин, война</p> <p>32. волна, взволнован</p> <p>33. воля, неволя, вольный</p> <p>34. встреча, встречать, встречаться, встретиться, встретив</p> <p>35. выслать, насылать, послать, прислать</p> <p>36. высота, высокий</p> <p>37. вьюга, вьюжный</p> |
| <p>В</p> <p>12. вдова, вдовушка</p> <p>13. ведать, поведать, вещей, неведомый</p> <p>14. век, вечный</p> <p>15. великий, великолепье</p> | |

Г

38. гибель, губить, гибнуть
39. гладь, гладкий
40. глаза, темноглазый
41. глубь, глубокий
42. глядеть, глянуть, взглянуть, оглянуться, поглядеть, заглядаться, взгляд
43. говорить, наговорный
44. голос, возглас
45. горе, горький, горько, горше
46. гость, гостиная
47. грешный, безгрешный, грешница
48. гроб, гробовой
49. гроза, грозный, грозней
50. грусть, грустный, грустно, грустить
51. гул, гудеть
52. гулять, прогулка

Д

53. дальний, далеко, далече
54. дать, отдать, удаться, предано, продано
55. дева, девочка, девушка
56. день, дневной, двухдневный
57. дрема, дремота, дремучий
58. дрогнуть, дрожать
59. друг, дружба, подруга, дружный
60. думать, задумчивый, придуманный
61. дух, душа, дыхание, вздох, воздух, душистый, душный, душно, равнодушно, душить, вздыхать, вздохнувши, вздыхая, задуть, задышаться

Е

62. единый, единственный

Ж

63. жалко, жаловаться, сжалиться
64. желтый, желторозовый
65. жена, жених
66. жечь, сжигать, зажечься, зажженный, жгучий
67. жить, ожить, прожить, жизнь, живой

З

68. забыть, забвение
69. заветный, завещать, обет, обеща
70. загадочный, угадать
71. закон, беззаконница

72. запад, западный
73. запретить, запрещать
74. заря, озарить
75. заставить, оставить, представить
76. заступница, преступница
77. звать, назвать, называть, название
78. звезда, созвездье
79. звон, звенеть, звеня
80. звук, звучать
81. зеленый, зеленеть
82. земля, земной, иноземный
83. зима, зимний
84. зло, злой, зловещий
85. знать, узнать, узнавать, знавший, узнавший, знахарка
86. золотой, позолота, раззолоченный

И

87. идти, выйти, найти, прийти, сойти, уйти, уйдя
88. имя, именинница

К

89. камень, каменный
90. качать, качаться, качание
91. клик, кликать, накликать, скликать, восклицанье
92. клятва, клясться, поклаться, заклывать, проклинать, кляня, проклятый
93. ключ, ключевой
94. колокол, колоколенка, колокольный
95. конец, кончиться
96. коснуться, прикоснуться
97. красный, прекрасный, некрашенный, красавица
98. крест, крестик, крестный
99. кривой, искривиться
100. крик, крикнуть, кричать
101. кровь, кровушка, кровавый, окровавленный
102. круглый, кружиться
103. крыло, крылатый

Л

104. ласка, ласковый
105. лебедь, лебединый
106. легкий, легонький, слегка
107. лед, льдина
108. лежать, прилечь, улечься
109. лес, лесий
110. лесть, обольстить

111. лететь, слететь, взлететь, возлететь, облететь, отлететь, долетать, пролетая, летучий, летящий, полет
 112. лето, Летний
 113. луна, лунный
 114. любовь, любовный, любовник, любимый, любезный, влюбленный, любо, любить, полюбить

М

115. май, майский
 116. медлить, медленный, медлительный
 117. мелькать, промелькнуть
 118. метаться, мятеж
 119. метить, примета, незаметно
 120. мечта, мечтать
 121. мир, смиренность, смиренный, примиренный
 122. мниться, вспомнить, вспоминать, поминать, помянуть, запомниться, памятный
 123. многооконный, умножая
 124. молить, молиться, моля, молящий, мольба, молебен, молитва
 125. молодой, младший, младенческий, молодеть, молодость
 126. молчать, молкнуть, молчание
 127. море, взморье
 128. мост, помост
 129. мочь, могучий, изнеможенье
 130. муж, мужнин
 131. мука, мучить, измучить, мучительный
 132. Мурка, мурлыкать

Н

133. наводить, низвести, приводить, проводить
 134. небо, небосклон, небесный, поднебесный
 135. Нева, невский
 136. нега, нежный, нежно, нежить
 137. негасимый, неугасимый, погасший
 138. неистовый, неистовей
 139. нищета, нищенка, нищенски
 140. новый, снова, обновушка
 141. носить, приносить, принести, уносить, унести, переносить, несущийся
 142. ночь, полночь

О

143. образ, изображение

144. огонь, огонек, огненный, огне-стрельный
 145. окаянный, покаянный
 146. окно, окошко, многооконный
 147. орел, орлица
 148. осень, предосенний
 149. отец, отцовский, отчизна

П

150. первый, первородство
 151. петь, песня, пенье, воспетый, не-воспетый, пропетый
 152. печаль, печальный
 153. плакать, заплаканный, плача
 154. пламя, пламенный
 155. платок, платье
 156. пленник, пленница, пленительный
 157. плеск, плескаться
 158. плыть, проплывать
 159. подарок, подарить
 160. подняться, подыматься
 161. покой, успокоить, спокойно, спокойствие
 162. покрыть, раскрыть, раскрывши, полузакрытый
 163. поле, полевой
 164. полный, исполненный
 165. понять, понятно
 166. правый, православный, вправду, неправедный, направо, неправливо
 167. праздник, праздничнее
 168. прижимать, прижимаясь, прижать, разжат
 169. пробраться, перебирая
 170. прозрачный, призрак
 171. просить, попросить, спросить
 172. простить, прости, прощать, прощай
 173. прятать, спрятать
 174. пустой, опустошенный
 175. путать, путаница, путь, путник, распутник
 176. пыль, пыльный
 177. пытка, испытание

Р

178. радость, радостный, отрада, от-радный
 179. разлука, разлучиться
 180. рана, ранить, раненый
 181. ранний, рано
 182. растаять, подтаивать
 183. рвать, разрывать, разорвать, оборваться
 184. редко, реже

185. река, речка, заречный
 186. речь, обречь, отрекшийся
 187. ровный, неровно
 188. родной, родина, первородство
 189. роза, розовый, желторозовый
 190. Россия, русский
 191. рост, вырастать
 192. рука, рукавичка
 193. румянец, румяный
 194. рыдать, рыдая, рыданье

С

195. сверкать, сверканье
 196. свет, светлый, светло, светлей, светить, осветиться, рассвет, рас- светный, свеча, свечка
 197. свист, свистать, насвистывать
 198. свобода, свободный
 199. святой, пресвятой, священный, святитель, святителище
 200. сердит, сердясь
 201. синий, темносиний
 202. сиянье, воссиять
 203. сказать, предсказать, предска- занный, рассказать
 204. скорый, поскорее
 205. слава, славить, бесславить
 206. сладкий, сладко, слаще, слад- чайший, сладостный
 207. служить, сослужить, служба
 208. слух, слушать, слышать, слы- шен, послушной
 209. смерть, смертельный, смертный, умереть, замереть, замирать, умирая
 210. сметь, посмечь
 211. смех, смеяться
 212. смута, смутить, смутный
 213. снег, снежинка, снежный, осне- женный
 214. соблазн, соблазнить
 215. соловей, соловьиный
 216. сон, бессонница, сонный, спать, просыпаться, сниться
 217. сосна, сосенка, сосновый
 218. солнце, солнечный
 219. стать, статья, настать, пере- стать, остаться, расстаться, ста- ны, остановиться
 220. стелить, стелиться, постель
 221. стена, стенка
 222. стон, стонать
 223. страна, страничка, странный, странно, сторона
 224. страсть, страстный, страстно
 225. страх, страшный, страшно
 226. стрела, стрелка

227. струиться, струящийся
 228. стук, стучать, постучать, досту- чаться
 229. стыд, стыдно
 230. суровый, сурово
 231. сухой, сухо, суше

Т

232. тайный, таинственный
 233. темный, темница, тьма, темно- глазый, темносиний, потемнев- ший
 234. течь, истечь
 235. тихий, тихо, тишь, тишайший, затихнуть, притихнуть, притих- ший
 236. томить, томиться, томим, истома, истомленный, истомно
 237. тоска, тосковать
 238. тревога, тревожно, встревожен- ный
 239. трогать, трогательней, потрогать, нетронутый
 240. труд, трудный

У

241. упасть, припадочный
 242. устать, усталый, усталость
 243. утешать, утешенье
 244. утро, утренний

Х

245. ходить, восходить, выходить, до- ходить, подходить, приходить, сходство, походка, прохожий
 246. хранить, сохранить

Ц

247. цветок, цветник
 248. целовать, целуя, поцеловать, по- целуй

Ч

249. час, часовой
 250. часто, чаща
 251. человек, человеческий
 252. черный, чернильный, черница, почернеть
 253. чистый, нечист
 254. чувствовать, предчувствие, пред- чувствую
 255. чудо, чудесный, чудотворный

Ш

256. широкий, широко
 257. шить, вышит
 258. штык, штыковой

Я

259. язва, язвенный

Прежде всего интересно отметить, что в этом списке нет ни одного индивидуального неологизма — словотворчество вообще не свойственно А. Ахматовой.

Наибольшие сгустки родственных слов наблюдаются в таких случаях: *дух, душа* (15), *лететь* (11), *любовь* (9), *мнить* (7), *молить* (7), *клятва* (7), *смерть* (7), *правый* (6), *томить* (6), *темный* (6), *петь, песня* (6) и др. Слова *любовь, смерть, душа, песня* занимают первые места и в списке самых частых существительных АД. По этому поводу можно вспомнить упомянутую работу В. В. Виноградова, посвященную определению семантики и значимости родственных гнезд *песня, любовь, молитва, смерть* и некоторых других в символической, или, в современной терминологии, поэтической системе, А. Ахматовой.

Попытка составления в самом общем виде семантических полей АД связана с наблюдением над тем, как используются антонимы у А. Ахматовой, часто стремящейся составить картину из контрастных образов (крайнее выражение этого — оксюморон, см. знаменитое «... ей весело грустить, такой нарядно-обнаженной» и позже, в «Поэме без героя», «... так парадно обнажена»).

По алфавитным словарям существительных и прилагательных АД были составлены 2 списка антонимов. Списки достаточно субъективны, поскольку в их основе лежат не абсолютные значения слов, а их употребления в контексте (поэтому, например, признается возможным противопоставление *счастливый — измученный* и т. п.). В дальнейшем подобные списки, очевидно, должны быть уточнены и дополнены.

Список антонимов АД (существительные)

Положительное значение признака (+)	Отрицательное значение признака (—)
благодать, благостность	вина, соблазн, беззаконница, грешница, распутник
великолепье	нищета, нищенка
веселье, отрада, радость	грусть, печаль, тоска
весна	осень
властитель	пленник, пленница, раба
день	ночь, полночь
дрема, дремота, сон	бессонница
друг, дружба, подруга	враг

душа, дух, сердце	тело
жизнь, спасение	смерть, гибель, самоубийство, тленьё
лебедь	ворон
лето	зима
мир, покой, спокойствие, сила	тревога, смута, изнеможение, исто- ма
небо, небеса, небосклон	земля
подвиг, слава	позор, стыд
рай	ад
свет, рассвет, заря, сиянье, свер- канье, поблескиванье, отблеск, огонь, огонек, пламя	мрак, мгла, тьма, темница, тени
свиданье, встреча	разлука
свобода, воля	смиренье, неволя
звук, стон, речь, крик, клик	молчание, тишь
смех, улыбка	рыданье, слеза
солнце	луна, месяц
счастье, любовь	горе, боль, мука
утро	вечер

Список антонимов АД
(прилагательные и наречия)

Положительное значение признака (+)	Отрицательное значение признака (—)
белый, бледный, прозрачный, рас- светный, светлый, светло, седой	черный, темный, темноглазый, тем- носиний, потемневший
благостный, блаженный, благо- склонно, покаянный	проклятый, окаянный
великий, высокий, огромный	маленький, низкий, некрупный
влажный	сухой, сухо
верный	неверный
веселый, весело, беспечный, радо- стный, отрадный	грустный, грустно, печальный, уны- лый, заплаканный, скорбный, уны- лый, сердитый

Положительное значение признака (+)	Отрицательное значение признака (--)
весенний	зимний
взволнованный, встревоженный, тревожно, страстный	спокойно, равнодушно
вольный, дерзкий, дикий, лихой, свободный, упрямый	покорный, примиренный, смиренный
вospетый	невospетый
восточный	западный
горячий, жаркий, жгучий, теплее	прохладный
давний	недавно
долгий	короткий, недлинный
живой, невредимый	смертный, смертельный, раненый, убитый
золотой	серебряный
кровавый, окровавленный	бескровный
ласковый, нежный, нежно	непреклонный, суровый, грозно
тяжелый, трудный	легкий, легонький
любимый, любовный	постылый
молодой, младенческий, юный	старый, древний
небесный, поднебесный	земной
негасимый, неугасимый	погасший
новый, теперешний	давний, прежний
первый	последний
полный	пустой
похожий	непохожий
правый, православный, вправду, невинный, непорочный, святой, пресвятой, священный, безгрешный	грешный, неправедный

ранний, рано	поздний
ровный	неровный
родной	чужой
румяный	бледный
русский	иноземный, немецкий
скорый	медленный
сладкий, сладко, сладчайший, сладостный	горький, горько
солнечный	лунный
счастливый	измученный, мучительный, истомленный
твердый	мягко
тихий, тишайший, тихо, притихший	шумный, громко
часто	редко, реже
чистый	нечистый, грязный
ясно	смутный

Такую же контрастность (на более широком материале) можно проследить и по отдельным стихотворениям АД, например:

- черная смерть, голодная тоска — нам стало светло* (1)
смиренье — дерзкий смех (2)
лохмотья сиротства — брачные ризы (3)
молящие улыбки — дикие клятвы (4)
некрашенный помост — красная кровь (5)
измена — любовь (6)
печальное (пенье) — светлое пенье (11)
отрадная сестра — лукавая, жадная, сладчайшая раба (14)
словно леший дик — нежней сестры (16)
дикий лагерь — город пышных смотров (17)
осень в черных одеждах — тишайший снег (23)
постник, святитель, черница — распутники, грешницы (24)
чужой — свой; смеяться — плакать тревожно (37)
прохладный ветер — горячий лоб (38)
ад — рай; земля — небеса (40)

лебеди — черный ворон; чистые воды, голубая гладь — гробовая темница (50)

свободная ласточка — голодная нищенка (53) и т. д.

В плане содержания здесь реализуются, в основном, такие противопоставления: *жизнь — смерть; счастье — несчастье; покой — тревога; чистый, очищение — нечистый, падение* (более грубо, *благополучие — неблагоприятие*). Анализ показывает, что в плане выражения в подавляющем большинстве случаев эти противопоставления можно связать с противопоставлением *светлый — темный* (более прямолинейно, *белый — черный*), причем *светлый* соответствует *благополучию*, а *темный* — *неблагополучию*. Противопоставление *белый — черный*, пожалуй, наиболее живо ощущается в социальном и соответственно языковом узусе и всегда было излюбленным поэтическим приемом. Достаточно обратиться к современникам А. Ахматовой. Мы уже отметили, что *белый* и *черный* — самые частые прилагательные в рассмотренных 4-х сборниках. В КЛ это противопоставление используется постоянно, см. хотя бы названия стихотворений — «Светлый нимб», «Черный силуэт», «Тоска белого камня», «Черная весна», образ белой девы с черными ранами («Расе»), контраст черной фаты и светлого нимба, «... и вырез жутко бел среди наплечий черных» и, наконец, «Nox vitae»:

Но... в блекло-призрачной луне
Воздушно-черный стан растений
И вы, на мрачной белизне
Ветвей тоскующие тени⁴.

По тому, с какими существительными сочетаются в АД прилагательные со значением *светлый* и *темный*, можно заключить, что *светлый* у А. Ахматовой соответствует положительной части противопоставления, т. е. *жизни, счастью, покою, очищению*, а *темный* — отрицательной части противопоставления, т. е. *смерти, горю, тревоге, падению*, ср.⁵:

⁴ Постоянное, самостоятельное или контрастное, использование противопоставления *белый — черный* см. прежде всего, конечно, у А. Блока («черный вечер, белый снег», «он спасется от черного гнева мановением белой руки», «пробежали в космах белых черной ночи трубачи» и т. п.). См. также у Н. Гумилева — «Камень черный, камень белый, много выпил я вина»; у Б. Пастернака — «пожелтый белый свет с тобой белой белил», «про черный день чернейший демон»; у М. Цветаевой — «обеим бабкам я вышла внучка, чернорабочий — и белоручка»; у В. Ходасевича — «луна — мой белый поплавок над черною водой» и т. д., число примеров можно легко умножить.

⁵ Ср. такое же противопоставление *светлого — темного* в стихотворении Н. Гумилева «Пьяный дервиш», рефрен которого взят эпитафией к разд. АД «Голос памяти»: «Мир — лишь луч от лика друга, все иное — тень его» (противопоставление *луч, т. е. свет — тень, т. е. тьма; друг, т. е. счастье, любовь — все остальное, противоположное этому*).

светлый

белое солнце рая
 белый порог рая
 белый крестик
 светлый взор
 пень не печальное, а светлое
 нам стало светло
 единственный светлый день
 небесная любовь
 поднебесный свет
 неугасимый свет
 солнечное сиянье
 прозрачный отблеск
 желтый луч
 лебедь

темный

черная смерть
 черный ветер
 черный вечер⁶
 черный орел
 черная нищенка
 черный ворон
 черная язва
 черный стыд
 темная душа
 темный ты
 темный порог
 смертные тени
 неотвратимая тьма
 гробовая темница

Пейзаж, соответствующий состоянию покоя («я, тихая, веселая», ст. 27), выдержан в светлых, бело-серо-голубых тонах: *зимние* (т. е. белые, светлые) *дни*, *снежный переулочек*, *нетронутый снег*, *бледная чистая пелена*, *серое взморье*, *грязный дом*, *серый холст*, *голубая мансарда*. Еще один «пейзаж покоя», здесь краски несколько ярче (ст. 28): *темносинее небо*, *прозрачный отблеск*, *желто-розовые розы*, *ржавые перила*, *пестрые утки*, *чернильная прорубь*.

Некоторые прилагательные входят в оба поля. Это прежде всего — *белый*, что соответствует нашим жизненным представлениям — *белый* цвет у фаты и у савана. Поэтому в АД есть *белое солнце рая* и *белая смерть* («а там уж белая дома крестами метит», ст. 52). *Желтый* (3-е по частоте прилагательное в КЛ) может соответствовать *радости*, *покою* (*желтый луч*, *желто-розовые розы*) и *несчастью*, *тревоге* (*я стала желтой и припадочной*; *небо*, *уязвленное желтым огнем*). Так же и *тьма* (*святителище тьмы*) может соответствовать *счастью*, *страсти* (но не *покою* и *очищению*). К *темному* тяготеет и *бледный* (*бледный*, т. е. *бескровный*, *неживой*, *мертвый*; ср. в КЛ — «никогда бледней не стыла просинь, и снегов не помню я мертвей», или у А. Блока — «меня пугает сонный плен и братий мертвенная бледность»).

Прочное и постоянное соответствие *светлого* — *благополучию*, а *темного* — *неблагополучию* дает нам основание установить два соответствующих семантических поля и, отойдя от непосредственно цветового уровня, включить в эти поля новые члены:

поле светлый

безгрешный сладкий
 благостный сладостный
 блаженный тихий
 близкий трогательный

поле темный

горький унылый
 дикий ад
 дурной боль
 жадный враг

⁶ В. В. Виноградов (Указ. соч., стр. 93) отметил, что *в* А. Ахматовой слова *вечер*, *ветер*, *черный* входят в одну семантическую группу.

веселый	чистый	истомленный	война
вольный	великолепье	лукавый	гибель
дневной	веселье	неправедный	горе
живой	любовь	окаянный	гроб
ласковый	мир	отрекшийся	кладбище
легкий	небо	печальный	могила
любимый	отрада	постылый	мятеж
любовный	победа	припадочный	нищета
милый	покой	проклятый	печаль
невинный	праздник	раненый	позор
невредимый	радость	строгий	смерть
нежный	рай	суровый	стыд
покаянный	смех	тяжелый	тлене
правый	улыбка	угрюмый	тоска
святой	утешенье и др.	убитый	тревога и др.

В принципе каждое стихотворение AD может быть включено в одно из этих полей или в оба сразу. Так, в *светлый* входят стихотворения 16, 22, 25, 27, 28, 32, 33, 38, 54 и др., в *темный* — 4, 5, 6, 19, 35, 41, 42, 51, 61 и др., в оба поля — 1, 9, 11, 15, 23, 29, 44, 64 и др.

Дальнейший анализ требует более детальной разработки семантических полей. Такая разработка может вестись в разных направлениях. Можно, в частности, разбить весь словарь AD по тематическому признаку⁷, предложив, например, такие разделы:

<i>Флора</i>	<i>Фауна</i>	<i>Явления природы</i>	<i>Космология</i>
ковыль	бабочка	ветер	звезда
крапива	ворон	вьюга	земля
липа	голубка	гроза	луна
лопух	иволга	лед, льдина	небо, небеса
мак	конь	листопад	небосклон
мох	крыса	молния	созвездье
роза	кукушка	ненастье	солнце
нарцисс	ласточка	облако	вечер
полынь	лебедь	роса	день
сосна, сосенка	лисенята	снег, снежинка	ночь
трава	мышь	сугроб	полночь
цветок	Мурка (кот)	туча	рассвет
вишневый	орел	безветренный	утро
	орлица	вьюжный	дневной
	птица	морозный	лунный
	пчела	оснеженный	поднебесный
	соловей	студеный	рассветный
	утка		утренний
	чиж		юг
			запад
			восточный
			западный
			северный
<i>Элементы ландшафта</i>	<i>Времена года, месяцы</i>		
взморье	весна	февраль	
дельта	зима	август	
долина	лето	декабрь	
море	осень	апрельский	
озеро	весенний	майский, май	
остров	зимний	июльский	
река, речка	предосенний	сентябрьский	

⁷ В основу положено разбиение, предложенное Ю. И. Левиным.

<i>Части тела</i>	<i>Цвета</i>	<i>Церковь</i>	
глаза	белый	ад	
грудь	гнедой	алтарь	св. Егорий
губы	голубой	ангел	св. Екатерина
лицо	желтый	бог	св. София
лоб	желто-розовый	богородица	серафим
ноги	зеленый	господь	церковь
очи	золотой	еретик	храм
плечо	красный	заступница	алтарный
ребро	лиловеющий	крест, крестик	ангельский
ресницы	пестрый	колокол	архангельский
рот	розовый	колоколенка	безгрешный
рука	рыжий	ладан	богомольный
сердце	седой	литургия	вербная суббота
уста	серебряный	молебен	грешный
ухо	серый	молитва	Ерусалимский
чело	синий	рай	колокольный
чолка	темносиний	ризы	священный
кудрявый	чернильный	свяtitель	Смоленская
	черный	святителище	

Мифические существа

дедушка (домовой)
 леший
 муза
 русалка

Эти рубрики можно детализировать, увеличить их число. Предлагается и другой путь разработки семантических полей. В основу его кладется предложенное противопоставление *светлый — темный*. Весь цикл АД, состоящий из тесно связанных содержательно, как бы переходящих одно в другое стихотворений, объединяется темой *героя, героини* и их *взаимоотношений*, помещенных в различные *локально-временные условия*. В зависимости от того, в какое семантическое поле попадает стихотворение (*благополучие — неблагоприятие*), меняется инвентарь изобразительных средств: они берутся либо из лексики поля *светлый*, либо из лексики поля *темный*. Поэтому можно составить две картины состояния героя, героини, их взаимоотношений и т. п. соответственно обоим полям:

Поле светлый

<i>Герой</i>	<i>Героиня</i>	<i>Отношения</i>	<i>Условия</i>
ласковый жених	отрадная сестра	рай, где мы блаженны и невинны	белый порог рая
юный орел	подруга		белое солнце рая
лебедь	благенная		белый таинственный дом
друг прекрасный	веселая	сладостный обет	таинственный
близкий	вольная		Летний сад
веселый	(не)покорная	светло в неволе	зеленая волна
взволнованный	тихая	спокойствие	прозрачный месяц
нежный	упрямая	счастье	розы желто-розовые
единый	—	любовь счастливейшая, небесная, тайная,	
живой	вольная душа		
ласковый	горячий лоб		

милый
прежний
счастливыи
тихий
томимый
(счастьем)
трогательный
—
юное лицо
высокий
долгий взгляд
вишневые уста
грудь, снега бе-
лей
сердце-солнце
лесть милая,
сладкая, лю-
бовная

жаркий, недуж-
ный
румянец
дерзкий смех
легкая походка
лебединый голос
небесная речь
неповторимый
бред
платья белый
шелк

земная, вели-
кая
сладостный
огонь
сладко целовать
дружба тайная,
веселая
радость
благостность
сладко и знойно
нежное молчанье
покой
непорочные дни
молитвы
забвенье боли
забвенье нег

предосенний
цветник
желтый луч
свежая чаша
прохладный ве-
тер
чистые воды
Екатеринин сад
голубая гладь
поднебесный свет

Поле тёмный

Герой
(не)влюбленный
лукавый
отрекшийся от
славы и мечты
печальный
постылый
проклятый
сердитый
строгий
суровый
темный
тяжелый
унылый
убитый
чужой
наглец
вечный враг
отступник
черный ворон
—
сдавленный стон
печальное имя
окаянная душа
мучительные очи

Героиня
истомленная
(не)милая
послушней с каж-
дым днем
желтая
припадочная
смирренная
земле и небесам
чужая
дурная мать
черная нищенка
лукавая, жадная
сладчайшая раба
—
бледное лицо
бледный, изму-
ченный рот
полузакрытые
глаза
глаза глядят
рассеянно, су-
рово
трудное дыханье
чахоточная грудь
соленые слезы
темная душа
дикие песни
лилюеющий
шелк
незавитая чолка

Отношения
любовь убываю-
щая, исполнен-
ная зла пытка
постылый огонь
разлука
горе
беспамятство
смуты
проклятый хмель
ночи нечисты
не бывшее сви-
данье
брошена
тоска, рассуди-
тельна и зла
горько люблю
он хулит и бес-
славит
любовь — испы-
тание железом
и огнем
черная смерть

Условия
неправедная
луна
ранний мрак
вечер черен
зимний небо-
склон
несущаяся выюга
месяц выюжный,
северный,
встревожен-
ный февраль
бледное небо
небеса безна-
дежно бледны
смутный, тяже-
лый час
потемневшее трю-
мо
заплаканная
осень в одеж-
дах черных
ночи глубоки
гробовая темни-
ца
вечером в пе-
чальный час
неотвратимая
тьма

Все сказанное выше представляет собой предварительную попытку анализа поэтики А. Ахматовой. В дальнейшем предполагается развивать эту тему в нескольких направлениях: полностью прокомментировать словарь AD, исследовать грамматические, в частности, синтаксические особенности AD, составить словари других сборников А. Ахматовой, с тем чтобы получить материал для сравнения и сопоставления.

ЧАСТОТНЫЙ СЛОВАРЬ «СТИХОВ О ПРЕКРАСНОЙ ДАМЕ» А. БЛОКА И НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ О СТРУКТУРЕ ЦИКЛА

СОСТАВИТЕЛИ: З. Г. МИНЦ, Л. А. АБОЛДУЕВА, О. А. ШИШКИНА
ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ И ОБЩАЯ РЕДАКЦИЯ З. Г. МИНЦ

1.0. В последнее время не только все чаще высказывается мысль о важности составления частотных словарей художественных текстов, но и действительно сделан ряд такого рода словарей¹. Интерес к ним — одно из свидетельств характерного для современного литературоведения стремления преодолеть «гуманитарный» субъективизм, найти способы более строгого и однозначного описания явлений искусства. С этой целью составлен и настоящий словарь.

1.1. Русские частотные словари художественных текстов создаются уже после появления аналогичного рода чисто лингвистических работ (F. Malič, Н.-Н. Josselson, Э. А. Штейнфельдт и др.). Естественно (и весьма плодотворно) сильное влияние, оказываемое на них методикой лексикологических исследований. Однако не следует забывать, что, даже анализируя одни и те же — художественные — тексты, лингвист и литературовед преследуют подчас не совсем одинаковые цели. Задача лингвиста — рассмотреть художественный текст как манифестирующий общезыковые закономерности, исключив — в случае необходимости отбора — все специфическое как малохарактерное для того или иного естественного языка в целом. Задача литературоведа — понять специфику организации именно данного текста. В связи с этим находится и ряд особенностей частотных словарей художественных произведений².

2.0. Составитель частотных словарей художественных текстов должен, по-видимому, прежде всего, осознавать различие между общезыковым и эстетическим значением

¹ Первый по времени этого типа словарь содержится в работе: Ю. И. Левин, О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах, сб.: Структурная типология языков, М., «Наука», 1966. Ср. также напечатанный в настоящем сборнике частотный словарь «Anno Domini», составленный Т. В. Цивьян, а также содержащуюся в этой работе ссылку на аналогичного рода исследование В. Н. Топорова о «Кипарисовом ларце».

² Все они, по-видимому, не смогут помешать использовать словари художественных текстов и в чисто лингвистических целях.

самого изучаемого явления. Для лингвиста критерий употребляемости слова подчас совпадает с критерием значимости его в системе лексики данного национального языка³. Для литературоведа, изучающего структуру данного произведения, решающую роль сыграет не частота употребления слова сама по себе, а отличие частоты его употреблений в изучаемом художественном тексте от среднеязыковых частотных показателей (поэтому многие данные этих словарей, вообще, не могут быть осмыслены без сопоставления с работами чисто лингвистического характера). Но отсюда следует и то, что в художественном тексте носителем важных значений может оказаться не только наиболее часто, но и наиболее редко употребляемое слово.

2.1. Оно может входить в лексико-семантический ряд, на который в тексте наложено нестрогое ограничение («случайное слово»). В этом случае функция «редкого слова» — примерно та же, что и значимость слов, часто встречающихся в естественном языке или в других литературных текстах, но полностью отсутствующих в изучаемом, — функция «нулевого знака».

2.2. Но редкость употребления как некий знак может иметь и иное значение — то же, что и частое употребление слова. «Редкое слово» выделяется на фоне лексики произведения как знак, резко отличный от этого фона, а потому особо значимый — доминантный (ср., например, весомость слова «фабрика», один раз встречающегося в цикле «Распутья»). Такие случаи, выделяемые при синтагматическом рассмотрении художественного текста, могут стать определяющими и при характеристике его структуры.

2.3. В силу сказанного в (2.1) и (2.2) можно утверждать, что частотные словари, преследующие литературоведческие цели, не могут быть — в отличие от лингвистических — выборочными, т. к. в этом случае они не дадут целостного представления о структуре произведения.

Категория «редкое слово» выступает здесь как комплементарная к понятию «наиболее употребительное слово», и последнее не может быть понято без первого. Конец частотного словаря будет в этом случае не менее значим, чем его начало.

3.0. Вообще, думается, что частотные словари художественного текста в первую очередь должны рассматриваться как составной (собственно — вспомогательный) компонент его структурно-статистической модели. Любой художественный текст можно, в частности, рассматривать, как устройство, порождающее — в силу особенностей своей структуры — новые значения общеязыковых знаков. В этом случае структурная модель лексико-семантического уровня произведения выделяет группы слов,

³ Отсюда, в частности, большое значение лингвистических частотных словарей для обучения языку. См.: Э. А. Штейнфельд, Частотный словарь современного русского литературного языка, Таллин, 1963, стр. 9.

так или иначе соотношенных между собой, и принципы их соотношенности. Статистические же данные, сообщаемые частотным словарем, определяют относительную вероятность выбора конкретного слова из группы функционально синонимичных элементов.

4.0. Исходя из сказанного, ниже сообщаем некоторые первичные и никак не носящие окончательного характера сведения о структуре цикла Ал. Блока «Стихи о Прекрасной Даме» (ниже: Ст.). Структура этого цикла может быть описана двояко:

4.1. Как структура целостного, внутренне единого произведения (подобным образом рассматривал Ст. и сам Ал. Блок).

4.2. Как совокупность частных подсистем, входящих в общую систему.

5.0. При описании с позиции (4.1) в Ст. можно выделить 5 групп образов (имен художественного текста):

- I. Группа «Бог», «небо» (Н)
- II. Группа «Ты», «Она», «Прекрасная Дама» (ПД)
- III. Группа «природа» (Пр)
- IV. Группа «поэт», «я» (Я)
- V. Группа «люди», «земной шар», «город» (Л)

Имена, входящие в одну группу, можно рассматривать как поэтические синонимы. Отношения синонимичности могут распространиться и на отношения реализуемых ими предикатов, атрибутов этих имен, атрибутов их предикатов и т. д.

6.0. Образы групп Н, ПД и Пр, вообще, могут рассматриваться как близкие, объединенные отношением сходства (//) и — часто — взаимозаменяемые (т. е. как тоже синонимичные, хотя и на более абстрактном, семантическом уровне, причем в данном случае изменение имени связано с соответствующим изменением предиката и т. д.). Образы группы Л относятся к ним как их поэтические антонимы и объединяются с образами первых трех групп отношением противопоставленности (\leftrightarrow). Образы группы Я носят подчеркнуто двойственный характер: поэт рвется к «Ней», но прикован к земле, ограничен своей земной природой. В итоге в цикле возможны ситуации, где:

(Я // ПД) \wedge (Я \leftrightarrow Л),

но возможны и такие, где:

(Я \leftrightarrow ПД) \wedge (Я // Л).

Часто один и тот же текст реализует одновременно обе описанные возможности в рамках общего амбивалентного самоощущения лирического героя цикла.

7.0. Эта картина мира интерпретируется Ал. Блоком одновременно в нескольких планах, создающих разные системы оппозиций.

7.1. Пространственная интерпретация

Мир Ст. мыслится как имеющий четкую пространственную характеристику. Образы Н помещены вверху («небо!»), образы группы Л — внизу. Вместе с тем, сами пространственные характеристики наполняются оценочным содержанием. Любопытно, что в пространственной характеристике мира Ст. образы располагаются, прежде всего, по «вертикальной оси». Роль горизонтальной оси — вспомогательная, она определена местонахождением лирического героя: он — на земле, и небо от него «вдали», а люди — «кругом». Поэтому, например, в строках:

Душа молчит. В холодном небе

Все те же звезды ей горят,

Кругом о злате иль о хлебе

Народы шумные кричат (I, 78)⁵ — где установлены

отношения:

«душа» (Я) // «звезды» (Н)

и:

«душа» (Я) ↔ «народы» (Л),

а, следовательно, и:

«звезды» (Н) ↔ «народы» (Л), —

возникает оппозиция атрибутов предикатов обоих имен:

«в небе» ↔ «кругом».

Эта оппозиция придает слову «кругом» значение, близкое к «внизу» («здесь», «на земле»).

С другой стороны, в стихе «ясный день догорает вдали» — «даль» отчетливо сближена с миром неба, зари и т. д.

7.2. Онтологическая характеристика.

Образы групп Н и отчасти — ПД и Пр. воспринимаются как принадлежащие к миру сущностей, как характеристики истинной — духовной — природы мира, образы группы Л — как название кажимостей, призраков земного бытия (отсюда имена типа «сон», «тьма», «обман»). Отсюда открывается возможность рассматривать образы приведенных групп как имеющие разный «вес». В ряде стихотворений эксплицитно выражено значение: «земной» // «инфернальный» (ср., например: «Будет день — и свершится великое...», «Сумрак дня несет печаль...»). В связи с этим — и другая важнейшая оппозиция: гармония, ясность ↔ хаос, безумие.

7.3. Сенсорная характеристика.

Мир духовных сущностей рисуется как воспринимаемый сенсорно, несущий «Я» максимальную полноту ощущений, предельно выраженный, воплощенный (главным образом, зрительно; отсюда — обилие цвето-световых эпитетов у имен этой группы. Отсюда же — тенденция к превращению сенсорных характеристик в наименования ПД и Я: ПД — «песня», «го-

⁵ Все ссылки даются по изданию: Александр Блок, Собрание сочинений в 8 тт., т. 1, М.—Л., ГИХЛ, 1960. В скобках указаны том и страница.

лос», «Я» — «слух» и т. д.). Образы группы Л, напротив, предельно неясны, невоплощаемы (ибо их сущность — небытие; ср. важность для их характеристики префикса без-). Отсюда оппозиции: свет, цвет ↔ ночь, тьма; песня ↔ немота и др.

7.4. Эмоциональные характеристики.

Противопоставленные миры четко оценены:

7.4.1. Субъективно-лирически. Каково бы ни было реальное место образов группы «Я» в системе оппозиций цикла, для автора Ст. остается характерным отношение преклонения перед «высшими» мирами и ужаса перед «безликим» миром земли.

К оппозициям, связанным с субъективно-эмоциональным отношением Я к миру, в Ст. относится, прежде всего, оппозиция: радость ↔ ужас, по-разному раскрывающаяся в разных группах стихотворений цикла.

7.4.2. Эстетически. Противопоставление образов включено в ряд оппозиций эстетического плана:

прекрасное ↔ безликое (как любопытный синоним безобразного)

поэтическое ↔ прозаическое.

Последняя оппозиция важна для определения структурного места поэтизмов в Ст.: все они — так или иначе — характеризуют образы первых трех групп.

Близки к чисто эстетическим и такие типичные для цикла противопоставления, как:

молодость ↔ старость, болезнь,
жизнь ↔ смерть (самоубийство)

7.4.3. Этически. Этические оценки эксплицитно менее всего выражены в цикле (ср. частоту употребления слов с корнем «добр» — 1 и «зол, зло» — 9). Поэтических синонимов этих собственно этических характеристик в тексте Ст. мы также не находим. Однако общая положительная оценка «высоких» миров и негативная — «суетливых дел мирских» в целом все же распространяется и на их этическую характеристику. В цикле есть тенденция к синтетическим этико-эстетическим характеристикам. (ср. значение эпитета «Прекрасная» в характеристике лирической героини Ст.). Кроме того, в последних разделах цикла этическая оценка противопоставляемых миров дается через введение евангельских образов и имен Христа, Марии на одном полюсе и Иуды — на другом.

7.5.0. Кроме этих оппозиций, характеризующих линии противопоставлений «верхнего» и «нижнего» миров, следует выделить еще одно важное понятие, характеризующее тип связи между основными группами образов Ст. — ПД и Я. Это — тема «Встречи», определяющая во многом выбор предикатов — свя-

зок ПД и Я. Взаимоотношения ПД и Я строятся в цикле, в первую очередь, как утверждение или отрицание возможности слияния Я и ПД.

7.5.1. Предикаты, связанные с темой встречи, имеют при себе, как правило, очень важное временное уточнение: «на закате», «на заре», «ввечеру». Несколько реже в качестве поэтического синонима вечерней поры выступает «рассвет». Оппозиции «время встречи — время не ~ встречи (разлуки и т. д.)» сохраняют константность на одном полюсе и подвижность на другом. Так, в цикле можно встретить оппозицию:

(вечер//утро) \leftrightarrow ночь,

но можно найти и другую:

(вечер//утро) \leftrightarrow день, где «день» осмыслен как время господства мира Л, «суеты» («Днем вершу я дела суеты, // зажигаю огни ввечеру»).

Примечание: Неявная выраженность понятий «день» и «ночь» как временных категорий не отменяет полной однозначности таких противопоставлений, как:

свет \leftrightarrow тьма,

связанных с оппозициями типа:

светлый, белый \leftrightarrow черный.

7.5.2. К оппозициям, описывающим место Встречи ПД и Я (и, напротив, место, где Встреча не состоится) относится, прежде всего, уже отмеченное противоположение:

природа \leftrightarrow город

(Ср. «За городом в полях весною воздух дышит...») Как более частный вариант этой оппозиции следует выделить оппозицию:

терем \leftrightarrow дом

и производные от нее:

ворота, \leftrightarrow двери
калитка

и др., описывающие преимущественно пути проникновения Я из пространства Л в мир ПД (Н), характер пространственной границы между противопоставляемыми мирами.

8.0. Хотя выше было выделено 5 групп образов, количественные характеристики их в Ст. неравноценны. Эти неравноценность двоякого рода.

8.1. С одной стороны, основная оппозиция цикла подразумевает важность, эстетическую значимость миров Н, ПД и Пр и неинтересность, маловажность, внеэстетичность мира Л. Даже не производя окончательных подсчетов, можно утверждать, что лексика, характеризующая мир Л, занимает в цикле ничтожное место. Отсюда же — важность среди имен группы Л существительных собирательных («толпа») и категории множественного числа («люди», «тени», «народы шумные» и т. д., и т. п.) — детали «этого» мира не интересуют автора Ст.

8.2. Вместе с тем, количественная неравноценность лексики разных групп связана и с тем, что образы типов Н, ПД и Пр. могут замещать друг друга. В связи с этим мир Н, сравнительно мало интересующий молодого Блока сам по себе, в его философско-мистической интерпретации, но одновременно воспринимаемый как сущность бытия, как правило, замещен в цикле образами ряда ПД и Пр (ср., с другой стороны, такие наименования ПД, как «Звезда» и т. д.).

8.3. В результате группы образов цикла можно легко разбить на количественно доминирующие (ПД, Я) и встречающиеся реже (Н, Л). Следует лишь подчеркнуть, что чисто-количественная и структурная характеристики в данном случае, как говорилось выше, не совпадают. При построении модели цикла невозможно ограничиться характеристикой наиболее часто встречающихся образов (ПД, Пр и Я): все значение их определено их отношением к «редким словам», характеризующим группы Н и Л.

8.4.0. Следует отметить, что реализация общей структуры авторского замысла в словесной ткани цикла приводит к существованию двух типов понятий и — соответственно — слов:

8.4.1. Понятия (слова), место которых в общей системе оппозиций цикла, по отношению к охарактеризованным группам образов, остается на всем протяжении Ст. константным («небо», «небесный», «песня», «ветер», «свет», «молодая», «закат» и т. д. на одном полюсе, и «тени», «народы», «суета», «черный», «безликий», «исчез» — как связанное с семантическим полем «смерть» — и др. — на другом). Эти слова встречаются постоянно только в одних окружениях и сами определяют словесные окружения только одного типа.

8.4.2. Понятия (слова), значение и место которых в структуре подвижно. Так, «белый» может быть связано с семантическим полем Н («ангел с нежно-белым крылом»), а может — особенно в последних разделах Ст. — с темой смерти; слова «тишина», «тишь» могут включаться в оппозиции:

суета (Л) ↔ тишина (Я//ПД),

но могут входить и в оппозиции:

песня (ПД) ↔ тишь («немота»); «Встреча» с ПД не состоялась).

Так же подвижно значение слов «сон» (сон — «мираж» мира Л и сон — «видения» Н для Я), «тайна», «красный», «окно» и мн. др.

Эта подвижность часто связана с самой сущностью авторского видения мира, «эстетически отмечена» — когда перед нами понятие, по существу своему амбивалентное, не могущее быть определенным однозначно. Иногда же эта подвижность значений связана с тем, что текст Ст. реализует одновременно разнонаправленные влияния или невыявленные противоположные тенденции.

Появление амбивалентных понятий резко усиливается к концу цикла (неся информацию о превращении мира гармонии в мир хаоса). Манифестируется это важнейшее для цикла явление чаще всего в том, что слово, которое в начальных циклах было связано постоянно лишь с одним типом окружения (входя четко в одну из выделенных выше групп образов), теперь попадает в разные окружения, получает антонимичные (как в общезыковом, так и во внутрискруктурном смысле) характеристики и само становится внутренне противоречивым:

Свет < солнца, зари, золотой (Пр. // ПД // Н)
 электрический, желтый, свет фонарей,
 газа (Л; связано с идеей inferнальности
 мира Л)

8.5.0. Кроме того, можно выделить лексику:

8.5.1. общесистемную (проходящую через весь цикл: «я», «ты», «свет», «встреча», «закат» и т. д.) и

8.5.2. подсистемную (характерную лишь для некоторых из выделенных ниже групп стихотворений: «иннок», «строга», «смерть», «исчезнуть» и т. д.).

9.0. Внутри общей системы Ст. можно выделить 5 групп стихотворений. Эти группы не строго совпадают с хронологией цикла и выделяются при парадигматическом подходе к тексту. Однако последовательность расположения описываемых ниже групп в известной степени отразит эволюцию Ал. Блока от I к VI разделу Ст. и в этом смысле может быть обнаружена и при рассмотрении цикла по синтагматической оси. Поскольку миры Н, ПД и Пр. мыслятся как доминирующие, а Я и Л как производные, второстепенные, то механизм перехода от одной группы к другой можно записать в виде такого рода импликаций:

$(Н // ПД // Пр)_I \subset Я_I$
 $(Н // ПД // Пр)_{II} \subset Я_{II}$ и т. д.,

т. е. подразумевается, что определенные состояния образов первых групп обуславливают те или иные состояния Я.

9.1. Стихотворения первой группы — C_1 — характеризуются наибольшей четкостью выражения реализуемой в них подсистемы. Из двух возможностей осмысления Я реализуется лишь первая:

$(Н // ПД // Пр // Я) \leftrightarrow Л$

Этим стихотворениям присуще господство темы приближения встречи Я с ПД.

Примеры C_1 — «Ветер принес издалека . . .» (1, 76), «Душа молчит. В холодном небе . . .» (1, 78), «Ныне, полный блаженства . . .» (1, 79), «Кто-то шепчет и смеется» . . . (1, 89), «Они

звучат, они ликуют...» (1,92), «Внемля зову жизни смутной...» (1, 106) и др.

Текстам группы С_I присущи — обилие характеристик ПД, Пр и отчасти Н, описанных в (7,3), (7,4,1) и (7,4,2); обилие характеристик ПД с яркой мажорной окраской (в значении «веселье», «радость», «смех» и т. д.); образы солнца, света, звездного неба при описании Н и ПР; приписывание образам групп ПД и Я предикатов, выраженных глаголами движения — сближения («примчаться», «снизойти», «прийти» и т. д.), со значением встречи («слиться», «найти», «встретить»), поисков встречи («искать»), сенсорными глаголами («видеть», «слышать»), частое упоминание времени встречи («на заре», «на закате», «ввечеру» — с характерными для всего цикла Ст. оппозициями: день ↔ вечер, утро), почти полное невнимание к названному в качестве члена основной оппозиции, но редко упоминаемому миру Л.

9.2. Стихотворения второй группы — С_{II} — дают одновременно две различных характеристики Я:

$$((Н // ПД // Пр. // Я) \leftrightarrow Л) \wedge ((Н // ПД // Пр.) \leftrightarrow (Я // Л)).$$

Поэт по-прежнему считает миры Н и ПД высшими, но сомневается в своей возможности приобщиться к этим мирам; появляется тема безответной любви Я к ПД. Примеры С_{II}: «Небесное умом не измеримо...» (1, 91), «Все отлетают сны земные...» (1,87), «Не сердись и прости. Ты цветешь одиноко...» (1,97), «Она цвела за дальними горами...» (1,103) и др. Для С_{II} присущи: характеристики, подчеркивающие бесстрастность ПД («бесстрастная», «холодна», «спокойная», «безучастна»; ср. также важный признак: «нерадостна»), характеристика образов Н и Пр как суровых или грустных («хмурое небо», «печальные луга»), подчеркивание минорных настроений Я («несчастный», предчувствие смерти и появление эпитета «последний») и его аскетизма; построение связи между мирами Н, ПД и Я как реализации предикатов, описанных в С_I, в сочетании с отрицанием «не», подчеркивание непреодолимой пространственной разделенности ПД и Я («Ты далека, как прежде, так и ныне...»).

В это время у Я появляются характерные синонимы — «инок», «отрок» и «рыцарь» (связанные с идеей бескорыстного и невознагражденного служения) и, соответственно, их предикаты, атрибуты и т. д., относящиеся к семантическим полям «монастырь», «храм», «замок».

9.3. Группу С_{III} составляют стихотворения, где лирический герой, образ которого включен обычно в ту же систему оппозиций, что и в С_I, начинает, однако, сомневаться в тождественности героини, явившейся ему в облике ПД, и подлинной ПД. Появляется важнейшая для Ст. в целом тема возможного измене-

ния облика ПД, пока лишь потенциального. Примеры C_{III} — «Вступление» (1,74), «Предчувствую тебя. Года проходят мимо...» (1,94), «Какому богу служишь ты?...» (1,101) и др. В стихотворениях этого типа характеристика ПД и Я часто совпадает с C_I (появляются лишь важные образы «огня» как природного окружения ПД — тревоги; образы «тайны», эпитет «красный»), однако, постоянно возникают вопросительные конструкции (от лица Я) типа: «Ты ли?», «Какому богу служишь ты?» и т. д., а также предикаты, связанные с семантическим полем «измена», «изменение», особенно важные для последующих групп стихотворений.

Начиная с C_{III} , вообще резко изменяется композиция стихотворений: часто начало текста реализует структуру C_I , а конец вводит тему сомнения («считаю сказкою») или прямого отрицания того, что изображалось вначале. Подобную композицию назовем динамической в отличие от статической композиции C_{I-II} .

9.4. К C_{IV} относится значительная часть стихотворений последних разделов Ст. Здесь происходит отделение некоей истинной ПД ($ПД_n$), описываемой в характеристиках C_{II} (т. е. холодной, бесстрастной, «незримой» для Я) и другой, ложной ПД ($ПД_\Delta$), в которую превратилась ПД, сойдя на землю. Ведущая оппозиция C_{IV} :

$(Н // ПД_n // Пр) \leftrightarrow (ПД_\Delta // Я // Л)$.

Возникает постоянное противопоставление двух начал (небесного и земного) внутри образов ПД и Я, их характеристики становятся (как в разных текстах группы C_{IV} , так и внутри одного и того же стихотворения) внутренне противоречивыми. Часто имя реализует одновременно два предиката, являющихся антонимами как в общеязыковом плане («Ты здесь. Ты близко. Тебя здесь нет. Ты — там...»), так и в значении, специфичном для Ст («Как ты лжива и как ты бела»). Так же строится и система атрибутов к именам ПД и Я, система атрибутов их предикатов и т. д. Часто антонимичные понятия сталкиваются путем приписывания имени соответствующих характеристик — появляется остро оксюморонический стиль («белая ложь»).

Другой важный сдвиг — усиление оппозиции:

сущность \leftrightarrow кажимость.

Отсюда — появление у ПД и Я предикатов и атрибутов со значением «тайный», «скрываться», «открываться», «измениться» (и «изменить!») слов в значении «иной» и т. д.

В C_{IV} резко усиливается роль образов группы Л: появляются отдельные детали быта, портрета $ПД_\Delta$ и городского антуража (все их можно считать наименованиями мира Л). Соответственно резко уменьшается значение образов группы Пр, на-

личие которых во всей группе C_{IV} факультативно. В смысле своих общеязыковых значений вновь появившиеся слова — это, как правило, имена существительные со значением предметности («мех», «фонари», «улица», «дом»). Стилистически — с точки зрения соответствующих общеязыковых норм — они всегда нейтральны, но в цикле оценка их — в том числе и стилистическая — та же, что и всего мира Л. Это подчеркивается введением синонимичных по отношению к таким именам образов с прямым значением inferнальности (в городе явился «Мертвый и безликий»), противопоставленности миру Христа («Среди толпы возник Иуда»).

Вообще необходимо отметить, что структура C_{IV} значительно более подвижна (и потому труднее описывается), чем в C_I и C_{II} . Как наименования ПД и Я и других образов, так и их характеристики значительно изменчивее, чем описанные выше, в (9,1—9,3). Подобный сдвиг весьма отчетливо отражен в движении лексики цикла: как правило, наиболее характерные для цикла слова с большим числом употреблений сосредоточены в первых разделах Ст, а с малым или единичным — в последних (см. Частотный словарь), что, соответственно, ведет к увеличению разнообразия лексики. Это изменение вполне семиотично: новая структура несет информацию о мире Л как хаотичном, нестройном, лишенном внутренней связи, моделирует хаос (хотя и не является сама хаотичной). Поэтому такая художественная модель сама может стать объектом научного моделирования; следует лишь помнить, что само отсутствие жестких правил построения является здесь столь же значимым, как в C_I — C_{III} — их наличие.

Ввиду сложности структуры C_{IV} предлагается ввести более подробную классификацию:

9.4.1. К C_{IV-A} отнесем стихотворения, где облигаторно наличие образов групп ПД_А и Я и факультативно — ПД_н.⁶ ПД_н описывается как ПД в C_{II} («строга», «гневна», «холодна»), ПД_А — как земная девушка, с которой и произошла у Я «встреча» (не «Встреча!»); одновременно ПД_А описывается и как «иная, немая, безлика», «злая дева» и т. д. Осуществляется это, как одновременное (или в рядом стоящих текстах) приписывание ПД (именуемой нейтрально — «ты», «она» и т. д.) характеристик двух рядов — бытового, «реально-портретного», и того, который связан с миром Л (ложность, незначимость; безликость и невоплощенность и т. д.; см. 7,1—7,4). Часто ПД_А рисуется как своеобразный двойник ПД_н; ПД_н и ПД_А изобра-

⁶ Иногда в последних разделах цикла встречаются стихотворения, где присутствуют только ПД_н и Я. Хотя помещение этих стихотворений среди C_{IV} придает им самим новое значение, однако, внутренняя структура их практически почти всегда совпадает с C_{II} (реже — с C_I).

жаются как варианты некоей общей (в прошлом единой) амбивалентной сущности. Часто в одном и том же или в рядом стоящих текстах встречаются предикаты, указывающие на несостоящуюся (или прошедшую безвозвратно или — реже — будущую) «Встречу» Я с ПД_н и нынешние «встречи» с ПД_л. Атрибуты предикатов, говорящих о «Встрече» — те же, что в С_I и С_{II} («на закате» и т. д.), атрибуты предикатов, описывающих «встречи» — «в городе», «на улицах» и т. д.

9.4.2. В С_{IV-Б} облигаторно лишь наличие Я, причем дается развернутая характеристика изменений Я в результате перехода от ожиданий «Встречи» с ПД_н к «встречам» с ПД_л. Примеры С_{IV-Б} — «За темной далью городской . . .» (1,209), «Старик» (1,223) и др. В отличие от С_{I-III}, образ Я относительно самостоятелен (в рамках отдельных текстов). Становятся редкими такие предикаты Я, как глаголы сенсорного восприятия («слышу»)⁷, глаголы движения — сближения, пассивные конструкции типа: «Я «озарен» ПД» и т. д.⁸ Даются развернутые характеристики Я по правилам общего описания явлений мира Л, хотя иногда появляется тема двойничества, когда Я может, подобно ПД в С_{IV-А}, расчлениваться на Я_н, описанное в С_{II} (реже — в С_I), и Я_л, описанное по правилам С_{IV} («Двойнику» — 1,152; «Мы, два старца, бредем одинокие . . .», 1,153). «Двойник» — это либо Я_н в С_{II-1} («подобный мне, но близкий к цели»), при лирическом герое Я_л в С_{IV}, либо Я_л в С_{IV}, противопоставленный нереализованным высоким устремлениям Я_н в С_{II-1}; часто один из «двойников» — это прошлое Я, а второй — настоящее (или один настоящее, а другой — будущее).

Собственно ситуация С_{IV-Б} задает систему предикатов и атрибутов к Я, связанных с семантическими полями «болезнь», «смерть» (часто — самоубийство), «исчезновение», «безумие» («Я медленно сходил с ума . . .» 1,181), «бегство» («Сбежал с горы и замер в чаще . . .» — 1,206), «старость», а также построенных на отрицании (при помощи «не» у предикатов и префикса «без» — у атрибутов) соответствующих признаков Я в С_{II-1}.

9.4.3. В С_{IV-В} нет, вообще, эксплицитно выраженного Я. Я здесь заменено либо «мы» («Мы преклонились у завета . . .», 1,160), либо неким «объективным» героем «он» («Ушел он, скрылся в ночи . . .» — 1,229; «Его встречали повсюду . . .» —

⁷ Частично они компенсируются глаголами, указывающими на стремление Я «узнать», «понять», «вычислить» сущность не явившейся к Я ПД_н.

⁸ Впрочем, согласно сказанному в (9.4), здесь возможна и динамическая структура внутри одного текста: сначала описывается Я по правилам С_I или С_{II}, а затем констатируется, что это описание не соответствует реальности («сон») или прошло («все померкло, прошло, отошло»), или будет потом, а сейчас и на самом деле реализуется ситуация С_{IV} (герой хотел «несуществующих» принять, поверить в мнимый конский топот» и т. д.)

1, 235), либо героя вообще нет, а есть лишь описание города по общим правилам C_{IV} (бытовое + «инфернальное»; ср.: «Там в улице стоял какой-то дом . . .» — 1, 192). Впрочем, и «мы», и «он» описаны так же, как Я в C_{IV-A} и C_{IV-B} , и могут считаться поэтическими синонимами Я в группе C_{IV} . Сюда же отнесем несколько стихотворений, написанных от лица ПД_Δ, которой (несмотря на ее бесспорно женский облик!) приданы в этом случае и черты Я в C_{IV-B} (характеристики со значением «смерть» и т. д.) — ср. «Дома растут, как желанья . . .» (1, 238).

10.0. Таковы, в общих чертах, основные признаки системы Ст. и подсистем C_{I-IV} . Приведенное описание дало систему оппозиций, как общих для всего цикла, так и специфически реализованных в отдельных группах текстов. Дальнейшее — значительно более строгое — описание Ст. мыслится как:

10.1. Составление полных списков всех типов характеристик (ряды синонимичных наименований, предикатов и атрибутов имен, атрибутов предикатов разного типа и т. д.) для всех групп образов (Н, ПД, Я и т. д.) в каждой из выделенных ситуаций (от C_I до C_{IV}) по схеме типа:

Н		C_I	
имена	предикаты	атрибуты	атрибуты предикатов
			и т. д.

10.2. Нахождение сравнительных частотных показателей для каждого из слов или словосочетаний, предварительно охарактеризованных как определенный элемент определенной системы или подсистемы.

11.0. Работа эта уже ведется. Одними из первых ее частей являются публикуемые ниже Частотный словарь Ст. и алфавитный указатель к нему⁹.

11.1. При составлении частотного словаря мы руководствовались двумя основными принципами. С одной стороны, необходимо было учесть, что в поэтическом тексте может оказаться отмеченным преимущественное использование тех или иных грамматических категорий или даже фонетических вариантов одного слова. Это обусловило общую тенденцию к увеличению числа

⁹ Пока работа не завершена полностью, мы не считали возможным называть в статистической ее части собственно структурных классификаций (поэтому данные об употреблении того или иного слова даны не по группам C_{I-IV} , а по блоковским шести разделам — т. е. по принципу чисто синтагматического и притом данного самим автором членения текста, лишь частично совпадающего с предложенным выше).

словарных статей. Так, в основном словаре имя прилагательное представлено словарными статьями трех типов: отдельно учитываются формы положительной, сравнительной и превосходной (при суффиксальном и префиксальном словообразовании) степеней. В отдельные статьи выделены наречия на -о/-е. Кроме того, в приложении I дано распределение прилагательных, причастий и некоторых разрядов местоимений по родам и числам, а также по признаку «полный — краткий»¹⁰. В словарных статьях по глаголу особо выделяются деепричастие и причастие (последнее — дифференцированно по временам и залогам); в качестве самостоятельных словарных статей выступают глаголы совершенного и несовершенного вида, причем не только при префиксальном, но и при суффиксальном видообразовании (типа зажигать — зажечь). Фонетические варианты, придающие слову хотя бы слабо выраженную стилистическую окраску (типа: среди — среди), также выделяются в самостоятельные словарные статьи; суммируются лишь данные о тех фонетических вариантах слов, появление которых обусловлено чисто лингвистическими причинами (в — во) или требованиями метрики (же — ж). Однако и в этих последних случаях в скобках указывается наличие фонетических вариантов [ср.: в (и) во) и т. д.]. Последовательно проведено лишь объединение фонетических вариантов в именах существительных на -ие/-ье и -ия/-ья.

С другой стороны, однако, следовало учесть и обратную потребность — в суммировании сведений о словах одного гнезда. Это обусловило необходимость появления приложения II, где объединены в группы однокоренные слова (по алфавиту современных корней).

Основной частотный словарь объединяет под одним номером все словарные статьи с одинаковой частотой употребления; внутри каждого из таких разделов слова располагаются по алфавиту. Для нахождения той или иной статьи следует поэтому обратиться к алфавитному указателю, где отмечено число употреблений слова, а затем искать ее среди словарных статей с соответствующей частотностью (по внутреннему алфавиту). В приложение II вынесены лишь те имена прилагательные, которые представлены в тексте двумя или более формами (соответственно сюда не вошли прилагательные с однократным употреблением). Для прилагательных, встречающихся в какой-то

¹⁰ Подобная дифференциация вызвана, в частности, особой значимостью для цикла противопоставлений образов групп Я и ПД и, соответственно, противопоставлений в рамках рода имен прилагательных.

С этим же связано и то, что ряд местоимений (личные, указательные и некоторые определительные), заменяющих, как правило, Я и ПД, в основном частотном словаре дан дифференцированно по родам и числам. В соответствующих словарных статьях в скобках указано на наличие других статей [напр.: этот (см. эта, это, эти) и т. д.]; суммирующие данные приведены в Приложении II.

единственной форме, эта форма указана в скобках, за исключением формы м. р. ед. ч. (признаком последней будет само отсутствие соответствующей словарной статьи в приложении II).

Во всех словарях и в алфавитном указателе слова даны с сохранением особенностей блоковской орфографии. (ср. жолтый).

З. Минц

II. ЧАСТОТНЫЙ СЛОВАРЬ ЦИКЛА А. БЛОКА «СТИХИ О ПРЕКРАСНОЙ ДАМЕ».¹

1. И	533:	39	119	81	143	62	89
2. В (<i>и во</i>)	406:	44	81	75	96	48	62
3. Я	309:	26	45	70	80	32	56
4. Ты	198:	13	54	47	44	18	22
5. Не	148:	8	50	31	23	17	19
6. На	124:	8	18	20	28	18	32
7. Но	96:	6	21	25	19	8	17
8. Мой	84:	12	14	10	27	8	13
9. С (<i>и со</i>)	83:	7	19	7	23	14	13
10. Он (<i>см. она, оно, они</i>) . .	67:	0	9	9	12	11	26
11. День	66:	7	9	10	27	4	9
12. Быть	60:	2	11	4	14	8	21
13—14. Как	59:	2	10	7	15	8	17
Твой	59:	7	12	13	20	2	5
15. Ждать	52:	4	9	17	13	5	4
16. Всѣ (<i>см. весь, вся, все</i>) . .	50:	7	14	6	11	3	9
Они (<i>см. он, она, оно</i>) . .	50:	3	12	10	16	6	3
Сон	50:	7	6	10	12	8	7
17. Мы	48:	0	8	4	25	8	3
18. Она (<i>см. он, оно, они</i>) . .	45:	3	17	4	2	6	13
19. За	44:	3	13	6	5	7	10
20. Там	43:	3	7	4	16	4	9
21. Мечта	39:	1	8	13	12	1	4
Сердце	39:	2	9	13	8	3	4
22. К (<i>и ко</i>)	38:	1	11	5	8	6	7
23. Ночь	37:	3	8	9	5	4	8
24. Душа	36:	7	7	8	9	1	4
25. Белый	35:	2	2	7	12	5	7

¹ Первая после словарной статьи цифра обозначает общее число употреблений по циклу; остальные — распределение употреблений по шести разделам Ст. (см. стр. 221).

26.	Свет	34:	0	3	10	15	2	4
27.	Здесь	33:	1	8	2	18	0	4
	О (<i>и об, обо</i>)	33:	3	3	2	11	5	9
28.	А	32:	0	12	7	6	1	6
	Тень	32:	3	5	4	9	3	8
29.	Над (<i>и надо</i>)	31:	2	15	4	4	2	4
30.	Идти	30:	1	5	5	14	2	3
	Ли (<i>и ль</i>)	30:	4	10	11	5	0	0
31.	Весна	28:	5	5	5	13	0	0
	Смотреть	28:	2	3	8	7	2	6
	У	28:	1	1	1	14	6	5
32—33.	Без	27:	3	10	3	3	7	1
	Что	27:	2	6	4	8	2	5
34.	Знать	24:	2	3	3	7	2	7
	Лицо	24:	0	2	8	3	7	4
	Огонь	24:	2	10	1	5	4	2
35.	Бог	23:	8	8	4	2	1	0
	Все (<i>см. весь, вся, всё</i>)	23:	2	5	0	7	4	5
	Дверь	23:	0	0	8	8	3	4
	Из	23:	6	5	2	7	3	0
	Свой	23:	3	5	6	4	1	4
	Тайна	23:	2	6	8	2	1	4
36.	Земля	22:	3	7	4	4	3	1
	Сумрак	22:	2	4	12	3	1	0
37.	Нет	21:	3	8	2	6	0	2
	Окно	21:	2	0	3	8	3	5
38.	Заря	20:	3	2	3	4	6	2
	Ни	20:	2	4	2	7	2	3
	О (<i>межд.</i>)	20:	3	4	5	4	0	4
	Последний	20:	1	7	4	2	3	3
39.	Бледный	19:	0	1	3	6	6	3
	Даль	19:	1	2	7	5	4	0
	От	19:	1	4	2	2	5	5
	Слово	19:	1	4	4	6	3	1
	Туман	19:	2	7	6	2	1	1
40.	До	18:	1	7	1	5	2	2
	Милый	18:	3	1	3	7	3	1
	Один (<i>см. одна, одно, одни</i>)	18:	0	1	4	0	9	4
	Путь	18:	1	12	2	2	1	0
	Снег	18:	3	3	3	3	5	1
41.	Глубина (<i>и-ы</i>)	17:	3	1	2	10	0	1
	Звезда	17:	1	8	2	4	2	0
	Кто	17:	1	5	0	6	2	3
	Любовь	17:	1	5	2	6	0	3
	Небо	17:	2	5	1	4	3	2
	Прийти	17:	3	2	3	4	2	3
	Холодный	17:	4	1	3	2	3	4
42.	Близкий	16:	3	4	2	3	1	3
	Где	16:	0	1	6	4	3	2
	Глаз	16:	0	4	1	2	5	4
	Голос	16:	2	1	1	5	1	6

	Или (<i>и иль</i>)	16:	3	2	4	3	1	3
	Конец	16:	3	7	0	3	1	2
	По	16:	0	3	2	7	1	3
	Под	16:	2	1	1	5	1	6
	Светлый	16:	0	4	3	8	0	1
43.	Дорога	15:	1	3	3	2	4	2
	Же (<i>и ж</i>)	15:	1	1	5	4	2	2
	Жизнь	15:	0	4	3	5	1	2
	Песня	15:	5	4	4	2	0	0
	Уже (<i>и уж</i>)	15:	0	6	1	3	3	2
	Шаг	15:	4	0	1	6	2	2
44.	Бежать	14:	0	3	2	3	2	4
	Видеть	14:	0	3	3	5	0	3
	Звук	14:	2	2	1	5	1	3
	Новый	14:	2	1	6	4	0	1
	Поле	14:	3	7	1	3	0	0
	Понять	14:	2	3	0	3	0	6
	Святой	14:	0	4	0	5	1	4
	Солнце	14:	0	1	3	5	4	1
	Стена	14:	0	0	1	4	3	6
	Так	14:	1	5	0	6	1	1
	Темный	14:	1	3	1	4	2	3
	Эти (<i>см. этот, эта, это</i>)	14:	0	4	0	7	2	1
45.	Великий	13:	4	3	3	2	0	1
	Вечерний	13:	2	2	2	5	2	0
	Гореть	13:	4	2	5	2	0	0
	Дума	13:	2	0	2	2	4	3
	Петь	13:	1	6	0	4	0	2
	Снова	13:	2	2	4	5	0	0
	Сумерки	13:	3	4	2	4	0	0
	Ясный	13:	0	9	1	3	0	0
46.	Верить	12:	0	3	2	3	0	4
	Вы	12:	1	6	0	0	0	5
	Далекий	12:	2	7	1	0	0	2
	Жить	12:	0	2	4	1	2	3
	Когда	12:	0	2	2	4	1	3
	Красный	12:	4	0	3	2	1	2
	Луч	12:	0	2	2	7	0	1
	Мгла	12:	2	3	2	3	2	0
	Одна (<i>см. один, одно, одни</i>)	12:	0	3	3	4	1	1
	Ответ	12:	0	5	6	1	0	0
	Пройти	12:	0	4	1	5	1	1
	След	12:	0	4	4	2	1	1
	Тайный	12:	2	6	0	0	1	3
	Тихий	12:	2	2	3	3	1	1
47.	Ветер	11:	3	0	2	2	2	2
	Встреча	11:	2	1	1	5	1	1
	Другой	11:	1	3	5	1	0	1
	Золотой	11:	0	3	0	4	0	4
	Иной	11:	2	6	1	1	1	0
	Какой	11:	1	2	1	6	0	1
	Лишь	11:	2	2	4	1	0	2
	Любить	11:	0	1	0	6	3	1
	Мочь (<i>глаг.</i>)	11:	0	3	3	5	0	0
	Озаренный	11:	0	2	2	6	0	1
	Перед (<i>и передо</i>) [<i>см. пред</i>]	11:	2	1	4	3	1	0

Сила	11:	4	2	1	4	0	0
Станный	11:	0	1	1	4	3	2
Тогда	11:	0	1	2	3	0	5
Утро	11:	0	4	4	1	0	2
48. Вдали	10:	0	1	5	3	1	0
Вечный	10:	0	0	2	4	1	3
Виденье (и -нья)	10:	4	1	3	2	0	0
Вот	10:	0	1	3	3	0	3
Гора	10:	0	6	0	0	3	1
Друг	10:	0	2	2	2	1	3
Лазурь	10:	1	4	0	3	2	0
Миг	10:	0	5	0	1	1	3
Мир (и миры)	10:	3	2	1	3	1	0
Молчать	10:	2	2	2	1	0	3
Мрак	10:	0	5	3	1	0	1
Ночной	10:	1	4	1	1	1	2
Поздний	10:	0	2	3	2	0	3
Призрак	10:	1	0	4	1	2	2
Свеча	10:	0	0	0	6	2	2
Себя	10:	1	7	0	1	1	0
Смеяться	10:	1	0	2	3	2	2
Страна	10:	4	3	1	1	1	0
Только	10:	2	4	0	2	0	2
Тьма	10:	1	2	0	7	0	0
Улица	10:	0	1	3	3	0	3
Час	10:	0	2	1	2	3	2
Чуждый	10:	3	3	1	2	1	0
Эта (см. этот, это, эти)	10:	3	1	2	4	0	0
49. Весенний	9:	2	0	1	6	0	0
Вечер	9:	1	2	0	4	1	1
Волна	9:	0	4	2	3	0	0
Выйти	9:	2	1	3	0	1	2
Высокий	9:	1	2	0	4	0	2
Живой	9:	2	1	1	3	1	1
Земной	9:	1	1	3	2	1	1
Каждый	9:	1	0	1	3	1	3
Крик	9:	1	0	3	3	1	1
Круг	9:	3	2	0	0	1	3
Кто-то	9:	1	1	1	3	2	1
Лазурный	9:	3	2	2	1	1	0
Лес	9:	0	5	0	3	1	0
Навстречу	9:	0	2	2	3	2	0
Очи	9:	1	2	2	2	0	2
Первый	9:	0	3	4	1	1	0
Помнить	9:	0	2	2	3	0	2
Пред (и предо) [см. перед]	9:	0	1	3	4	0	1
Расти	9:	0	3	0	3	0	3
Речь	9:	1	1	1	3	2	1
Следить	9:	0	1	0	2	1	5
Сонный	9:	0	1	2	3	2	1
Старый	9:	0	1	2	4	1	1
Страшный	9:	0	1	2	3	2	9
Таинственный	9:	0	2	4	0	2	1
Тишина	9:	4	1	0	2	1	1
Тревога	9:	0	0	3	1	5	0
Толпа (и -ы)	9:	0	3	1	2	0	3
Улыбка	9:	0	1	1	3	0	4
Уходить	9:	0	0	2	2	3	2

Искать	7:	0	2	1	3	0	1
Исчезнуть	7:	0	1	1	4	1	0
Камень	7:	0	3	2	2	0	0
Красота	7:	0	1	2	2	1	1
Ложь	7:	0	1	0	4	1	1
Люди	7:	1	0	0	5	0	1
Месяц	7:	2	1	0	0	1	3
Найти	7:	0	6	1	0	0	0
Наш	7:	0	0	1	2	4	0
Нездешний	7:	2	3	2	0	0	0
Отойти	7:	0	0	0	3	2	2
Поверить	7:	1	0	3	1	0	2
Полный	7:	3	0	0	3	0	1
Прах	7:	2	2	2	0	1	0
Раб	7:	2	2	1	1	0	1
Раз	7:	0	3	0	2	0	2
Река	7:	0	3	1	2	1	0
Родной	7:	2	2	1	1	0	1
Роза	7:	0	0	3	2	2	0
Сама	7:	1	4	0	0	1	1
Свобода	7:	0	2	1	2	0	2
Смех	7:	1	0	3	2	0	1
Смущенный	7:	0	0	1	4	1	1
Сойти	7:	0	1	1	2	2	1
Среди	7:	0	1	2	1	1	2
Стать	7:	0	2	0	2	0	3
Стоять	7:	0	2	2	1	2	0
Тот (см. та, то, те)	7:	0	2	0	1	4	0
Хранить	7:	0	2	4	0	0	1
Цветы	7:	0	0	3	2	1	1
Черный	7:	0	0	1	2	1	3
Что-то	7:	0	1	1	2	0	3
Чудо	7:	0	2	1	0	0	4
Чуть	7:	0	2	1	2	1	1
52. Биться	6:	0	0	0	1	1	4
Ближе	6:	1	1	3	0	1	0
Близко	6:	1	2	0	2	0	1
Божий	6:	1	1	1	2	1	0
Буря	6:	1	0	0	2	3	0
Веселый	6:	0	0	1	3	1	1
Весь (см. вся, всё, все)	6:	1	3	0	1	1	0
Время	6:	1	1	1	3	0	0
Глубокий	6:	0	3	1	1	1	0
Город	6:	0	1	1	2	0	2
Грядущий	6:	3	3	0	0	0	0
Дар	6:	4	0	0	2	0	0
Дикий	6:	1	0	0	3	1	1
Дом	6:	1	1	0	1	1	2
Думать	6:	0	0	0	3	0	3

Жалкий	6:	2	0	2	2	0	0
Забывтый	6:	0	0	1	3	1	1
Забуть	6:	0	1	0	4	0	1
Замереть	6:	1	0	2	1	2	0
Звать	6:	0	4	1	1	0	0
Зов	6:	1	2	0	2	0	1
Имя	6:	0	0	1	2	1	2
Казаться	6:	0	1	0	2	1	2
Какой-то	6:	0	0	0	5	1	0
Ласковый	6:	0	0	0	4	1	1
Медленно	6:	1	0	2	2	0	1
Мертвый	6:	0	0	3	2	0	1
Молитва	6:	2	2	0	1	1	0
Молодой	6:	0	2	0	3	1	0
Молчанье	6:	0	3	0	3	0	0
Ныне	6:	2	2	1	1	0	0
Память	6:	0	2	1	1	1	1
Прежний	6:	1	1	2	1	0	1
Распутье	6:	0	0	1	3	0	2
Синий	6:	3	0	1	0	2	0
Словно	6:	0	0	3	1	1	1
Слух	6:	2	3	1	0	0	0
Строгий	6:	1	0	0	5	0	0
Темнота	6:	0	1	0	1	4	0
То (с.м. тот, та, те)	6:	0	1	1	2	1	1
Узнать	6:	1	0	0	1	2	2
Уйти	6:	0	2	0	1	2	1
Ум	6:	0	3	0	3	0	0
Цвести	6:	0	3	1	0	0	2
Чей-то	6:	2	0	3	0	0	1
Чтоб (и чтобы)	6:	1	1	1	2	1	0
Чуять	6:	0	1	4	1	0	0
Шорох	6:	0	0	0	1	1	4
Этот (с.м. эта, это, эти)	6:	1	1	1	2	1	0
53. Беда	5:	0	0	5	0	0	0
Бездонный	5:	2	1	1	0	1	0
Блаженный	5:	2	1	0	2	0	0
Взгляд	5:	1	1	1	0	2	0
Вздохнуть	5:	0	2	0	2	1	0
Ворота	5:	2	0	2	0	0	1
Вперед	5:	0	1	1	2	1	0
Встать	5:	1	0	2	0	1	1
Грудь	5:	1	0	0	2	0	2
Дитя (и дети)	5:	0	1	2	0	1	1
Долгий	5:	0	0	2	0	2	1
Жаль	5:	0	3	1	1	0	0
Желанье	5:	0	1	2	0	0	2
Желтый	5:	0	1	1	1	0	2

Задрожать	5:	0	0	2	2	1	0
Запоздалый	5:	0	2	2	1	0	0
Звезда	5:	0	0	2	2	1	0
Зима	5:	1	1	2	1	0	0
Злой	5:	1	0	2	1	1	0
Знак	5:	0	2	0	1	1	1
Зубчатый	5:	0	1	0	2	2	0
Игра	5:	0	1	1	1	0	2
Издалёка	5:	2	1	0	1	0	1
Издали	5:	0	3	1	1	0	0
Келья	5:	0	0	1	2	0	2
Ключ	5:	0	0	1	0	0	4
Книга	5:	0	1	0	1	1	2
Крыльцо	5:	0	0	4	1	0	0
Лежать	5:	0	2	3	0	0	0
Лик	5:	0	2	1	1	0	1
Манить	5:	0	2	0	1	2	0
Мелькать	5:	1	0	1	1	1	1
Мимо	5:	0	1	1	3	0	0
Моленье	5:	0	2	0	2	1	0
Молиться	5:	0	0	2	1	1	1
Назад	5:	0	2	0	0	1	2
Неведомый	5:	0	3	1	0	1	0
Невнятный	5:	0	2	2	0	0	1
Немой	5:	1	1	1	0	2	0
Образ	5:	2	0	1	1	0	1
Опять	5:	1	1	1	1	0	1
Отблеск (-и)	5:	0	1	0	3	0	1
Открыть	5:	1	0	0	2	0	2
Откуда	5:	0	0	3	0	0	2
Печаль	5:	1	1	2	0	1	0
Плыть	5:	0	2	2	1	0	0
Подняться	5:	0	0	3	1	1	0
Порой (и -ою)	5:	1	2	1	1	0	0
Постигнуть (и постичь)	5:	0	3	0	1	1	0
Прозрачный	5:	0	1	1	2	1	0
Прошедший	5:	2	1	0	1	0	1
Птица	5:	1	1	1	2	0	0
Пусть	5:	0	2	0	3	0	0
Пыль	5:	0	1	0	2	1	1
Речной	5:	0	2	0	2	0	1
Сам (см. сама, само, сами)	5:	1	1	0	2	1	0
Слеза	5:	0	0	2	0	3	0
Смерть	5:	0	1	2	0	2	0
Смутно	5:	0	1	2	2	0	0
Снежный	5:	0	0	4	1	0	0
Сновидение (и -ия)	5:	0	4	0	1	0	9
Страх	5:	0	1	0	1	1	2
Струя	5:	0	0	1	3	1	0
Стук	5:	1	0	0	1	0	3
Сумрачный	5:	1	0	1	3	0	0
Тайно	5:	0	1	0	3	0	1
Те (см. тот, та, то)	5:	2	1	0	1	0	1
Тонкий	5:	0	0	1	1	0	3

Туда	5:	2	1	0	0	1	1
Туманный	5:	0	1	2	1	1	0
Угрюмый	5:	0	1	2	0	2	0
Ужас	5:	0	0	0	3	0	2
Христос	5:	0	0	0	4	0	1
Чертог	5:	2	1	2	0	0	0
Чистый	5:	2	0	1	2	0	0
Чужой	5:	1	1	2	0	0	1
54. Бесконечный	4:	2	1	0	1	0	0
Ваш	4:	1	1	2	0	0	0
Вдалеке	4:	0	2	1	1	0	0
Вздох	4:	1	1	0	1	0	1
Взойти	4:	0	1	1	1	0	1
Вихрь (см. вихорь)	4:	0	0	1	1	1	1
Войти	4:	0	0	0	1	3	0
Волнение	4:	0	2	1	1	0	0
Болосы	4:	0	0	0	1	0	3
Ворожба	4:	0	3	0	0	1	0
Впереди	4:	0	2	0	1	0	1
Всплыть	4:	0	1	2	0	0	1
Встречать	4:	0	0	0	1	0	3
Встречаться	4:	0	1	0	2	0	1
Высота (и -ы)	4:	0	1	0	1	1	1
Гадать	4:	0	2	1	1	0	0
Гаснуть	4:	0	0	2	1	0	1
Где-то	4:	1	2	0	0	1	0
Глухой	4:	0	2	0	0	0	2
Голова	4:	0	0	0	2	1	1
Грань	4:	0	0	1	2	1	0
Двуликий	4:	1	1	0	2	0	0
Дело	4:	0	1	1	2	0	0
Для	4:	0	1	0	1	1	1
Долина	4:	0	1	0	1	1	1
Дрожь	4:	0	0	0	2	1	1
Жар	4:	0	1	2	1	0	0
Желанный	4:	0	1	3	0	0	0
Забвенье	4:	0	1	1	1	0	1
Заглянуть	4:	0	0	1	2	1	0
Зажечься	4:	2	1	0	1	0	0
Закон	4:	1	0	0	0	3	0
Звездный	4:	1	1	2	0	0	0
Зимний	4:	1	0	1	2	0	0
Камыш	4:	0	2	0	2	0	0
Костер	4:	0	1	3	0	0	0
Куда	4:	0	0	0	1	0	3
Ласка	4:	1	0	0	3	0	0
Лестница	4:	0	0	0	4	0	0
Лилия	4:	0	0	0	2	0	2
Ложиться	4:	1	1	1	1	0	0
Луна	4:	0	0	2	1	0	1
Маска	4:	0	0	0	2	0	2
Младой	4:	1	1	1	0	1	0
Мниться	4:	0	2	0	0	0	2

Небывалый	4:	0	0	0	3	1	0
Нести	4:	0	0	3	0	0	1
Никто	4:	0	2	0	0	1	1
Облако	4:	0	0	2	1	1	0
Облик	4:	0	4	0	0	0	0
Образъ	4:	0	0	0	3	0	1
Объять	4:	0	2	0	1	0	1
Огневой	4:	0	2	1	0	1	0
Одинокий	4:	0	2	1	1	0	0
Песнь	4:	1	3	0	0	0	0
Письмена	4:	0	0	0	0	1	3
Пламенный	4:	0	0	2	2	0	0
Пламя	4:	2	1	0	0	1	0
Плен	4:	0	0	1	1	1	1
Победа	4:	0	1	2	1	0	0
Погаснуть	4:	0	1	0	2	1	0
Покой	4:	0	0	2	1	1	0
Приносить	4:	0	1	0	1	1	1
Прочь	4:	0	0	4	0	0	0
Прошлый	4:	2	0	2	0	0	0
Пускай	4:	1	1	0	0	1	1
Равнина	4:	1	1	2	0	0	0
Разве	4:	2	0	0	1	0	1
Ранний	4:	0	1	3	0	0	0
Рассвет	4:	0	1	1	2	0	0
Риза	4:	1	0	0	1	1	1
Розовый	4:	0	0	3	1	0	0
Роковой	4:	0	2	0	2	0	0
Ряд	4:	0	1	0	1	1	1
Самый	4:	2	0	0	1	0	1
Свиданье	4:	0	3	0	1	0	0
Священный	4:	0	1	1	1	1	0
Сказать	4:	0	0	2	1	1	0
Сказка	4:	0	0	0	1	0	3
Скоро	4:	0	2	0	2	0	0
Скрипнуть	4:	0	0	4	0	0	0
Скрывать	4:	0	2	0	1	0	1
Сладко	4:	0	0	1	0	3	0
Сладостный	4:	0	0	0	3	1	0
Слепой	4:	1	1	0	0	1	1
Слиться	4:	0	1	1	1	1	0
Случайный	4:	0	0	0	3	0	1
Смутный	4:	0	2	1	1	0	0
Спать	4:	2	0	0	0	1	1
Старец	4:	0	0	2	0	1	1
Стон	4:	1	1	1	1	0	0
Страсть	4:	0	0	3	1	0	0
Суровый	4:	0	1	1	0	0	2
Сходить	4:	2	0	0	2	0	0
Тяжелый	4:	0	2	1	1	0	0
Увидеть	4:	0	0	1	2	0	1
Условный	4:	1	2	0	1	0	0
Хладный	4:	1	1	2	0	0	0
Хотеть	4:	0	3	1	0	0	0

Царица	4:	0	1	3	0	0	0
Церковь	4:	0	2	1	0	1	0
Чудный	4:	1	0	2	0	0	1
Шуметь	4:	0	3	0	0	0	1
Юный	4:	0	1	1	2	0	0
55. Алый	3:	2	1	0	0	0	0
Арлекин	3:	0	0	0	0	2	1
Ах	3:	0	1	0	0	2	0
Бег	3:	0	1	1	0	1	0
Бездна	3:	0	0	2	0	0	1
Бездорожье	3:	0	0	0	3	0	0
Безмолвный	3:	0	0	0	2	0	1
Безмятежный	3:	0	0	2	0	1	0
Безнадежный	3:	0	2	1	0	0	0
Безумный	3:	0	0	1	2	0	0
Безысходный	3:	0	0	0	3	0	0
Бессмертье	3:	1	0	2	0	0	0
Бессмертный	3:	0	2	1	0	0	0
Бить	3:	0	0	0	1	1	1
Божественный	3:	0	0	0	3	0	0
Болото	3:	0	0	2	0	1	0
Боль	3:	0	0	2	0	1	0
Больной	3:	0	0	1	1	0	1
Брачный	3:	0	0	1	1	1	0
Брести	3:	0	0	2	0	0	1
Бы (и б)	3:	0	0	2	0	1	0
Былой	3:	2	1	0	0	0	0
Бытие	3:	2	0	1	0	0	0
Ввечеру	3:	0	1	0	2	0	0
Век	3:	0	0	1	1	0	1
Вершина	3:	0	0	0	2	1	0
Вечереющий	3:	0	1	2	0	0	0
Вечно	3:	1	0	0	1	1	0
Вечность	3:	2	1	0	0	0	0
Взглянуть	3:	0	1	1	0	0	1
Видать	3:	0	2	0	0	1	0
Видно	3:	2	1	0	0	0	0
Влажный	3:	0	2	0	0	0	1
Внезапно	3:	0	0	1	0	0	2
Внятный (-ен)	3:	0	1	0	2	0	0
Вода (и -ы)	3:	0	1	0	1	1	0
Возвратиться	3:	0	2	0	1	0	0
Воздух	3:	0	1	0	0	0	2
Воля	3:	0	0	1	1	1	0
Вслед	3:	0	0	1	2	0	0
Вспомнить	3:	1	0	0	1	1	0
Вставить	3:	1	1	0	1	0	0
Встарь	3:	1	0	2	0	0	0
Выслать	3:	1	0	2	0	0	0
Вьюга	3:	0	1	2	0	0	0
Глядеть	3:	0	1	0	1	0	1
Гнев	3:	0	1	0	1	1	0
Горизонт	3:	0	3	0	0	0	0
Горящий	3:	0	1	0	1	1	0
Готовить	3:	2	0	0	0	1	0
Граница	3:	0	1	2	0	0	0

Гул	3:	0	2	0	1	0	0
Да (союз)	3:	0	3	0	0	0	0
Далеко (см. далеко)	3:	0	1	1	0	0	1
Девственный	3:	2	1	0	0	0	0
Дневной (-ые)	3:	0	1	0	2	0	0
Долго	3:	0	1	2	0	0	0
Дрожащий	3:	0	0	0	2	0	1
Дым	3:	0	1	1	1	0	0
Дышать	3:	0	2	0	0	0	1
Единственный (-ая)	3:	0	0	3	0	0	0
Если	3:	0	0	2	1	0	0
Жадно	3:	0	1	2	0	0	0
Заветный	3:	0	2	0	1	0	0
Завтра	3:	0	1	1	1	0	0
Зажигать	3:	0	0	0	1	1	1
Залитый	3:	1	0	0	1	0	1
Заняться	3:	0	0	2	0	0	1
Звучать	3:	2	1	0	0	0	0
Зной	3:	0	1	0	0	0	2
Изменить	3:	0	2	0	0	0	1
Исполненный	3:	2	1	0	0	0	0
Истомленный	3:	1	1	0	1	0	0
Карниз	3:	0	0	0	1	1	1
Колокольный	3:	1	0	0	2	0	0
Конь	3:	0	0	0	0	0	3
Коса	3:	0	0	0	1	1	1
Который	3:	0	2	0	1	0	0
Красться	3:	0	0	2	0	0	1
Крест	3:	0	0	0	3	0	0
Кружиться	3:	0	1	1	0	0	1
Крутой	3:	1	0	0	1	1	0
Купол	3:	1	0	1	1	0	0
Лед	3:	0	0	1	0	2	0
Лень	3:	0	3	0	0	0	0
Лесной (-ые)	3:	0	3	0	0	0	0
Лист (и листы)	3:	0	0	0	0	2	1
Луг	3:	0	1	0	0	0	2
Лучезарный	3:	0	2	0	0	0	1
Любимый	3:	0	0	0	3	0	0
Любоваться	3:	0	0	0	2	1	0
Место	3:	0	1	0	1	0	1
Меч	3:	1	0	0	0	1	1
Мимолетный	3:	0	1	1	0	1	0
Много	3:	1	2	0	0	0	0
Мольба	3:	0	0	2	0	1	0
Море	3:	0	2	1	0	0	0
Мятежный	3:	2	0	1	0	0	0
Надо	3:	0	1	1	1	0	0
Направлять	3:	0	2	0	1	0	0
Напрасный	3:	1	0	2	0	0	0
Наряд	3:	1	0	1	0	1	0
Наяву	3:	0	0	1	1	0	1
Небесный	3:	0	1	1	1	0	0
Неверный	3:	0	1	0	1	0	1

Невеста	3:	0	0	0	0	1	2
Невнятно	3:	0	0	0	3	0	0
Неземной	3:	0	1	0	1	0	1
Незримый	3:	0	0	2	0	0	1
Неизвестный	3:	0	1	1	1	0	0
Непостижный	3:	0	0	0	1	0	2
Непробудный	3:	0	0	1	1	0	1
Несуществующий (-ие)	3:	0	0	0	0	1	2
Неясный	3:	0	2	1	0	0	0
Обман	3:	0	1	0	2	0	0
Обнять	3:	0	1	0	0	2	0
Обратиться	3:	0	1	1	0	1	0
Объятия	3:	0	1	0	2	0	0
Одиноко	3:	1	2	0	0	0	0
Одни (см. один, одна, одно)	3:	0	1	0	2	0	0
Ожидание	3:	0	0	1	1	1	0
Окошко	3:	0	0	0	2	1	0
Отдаленный	3:	2	0	0	0	1	0
Отдаленье	3:	1	1	0	1	0	0
Открытый	3:	0	0	0	2	0	1
Отходить	3:	2	1	0	0	0	0
Отходящий	3:	0	0	0	2	1	0
Падать	3:	0	1	2	0	0	0
Паденье	3:	0	0	0	3	0	0
Пасть (гл.)	3:	0	2	0	1	0	0
Передрассветный	3:	0	3	0	0	0	0
Перемена	3:	0	0	0	1	0	2
Платье	3:	0	0	0	3	0	0
Подвиг	3:	0	0	3	0	0	0
Поднять	3:	0	0	1	1	0	1
Пожар	3:	0	0	1	1	0	1
Позади	3:	0	1	0	2	0	0
Познание	3:	0	0	0	3	0	0
Покинуть	3:	0	1	1	1	0	0
Поклонение	3:	0	2	0	1	0	0
Полночь	3:	1	0	0	1	0	1
По-прежнему	3:	0	0	1	1	0	1
Пора	3:	0	2	1	0	0	0
Потеря	3:	0	1	0	1	1	0
Праздник	3:	0	0	1	2	0	0
Предвестие	3:	0	1	0	1	1	0
Предчувствовать	3:	0	2	0	0	0	1
Прекрасный	3:	2	0	0	0	0	1
При	3:	0	1	0	1	0	1
Придел	3:	0	0	0	3	0	0
Призыв	3:	1	2	0	0	0	0
Приносить	3:	0	1	0	1	0	1
Принять	3:	0	0	0	0	0	3
Приходить	3:	0	1	0	1	1	0
Проснуться	3:	0	2	0	1	0	0
Простить	3:	0	1	0	2	0	0
Простой	3:	0	0	0	1	0	2
Проходя	3:	0	0	0	3	0	0
Пустой	3:	0	0	0	1	1	1
Путник	3:	0	0	0	3	0	0
Пыл	3:	0	3	0	0	0	0
Раздаваться	3:	0	1	1	0	0	1
Расцвести	3:	0	1	1	1	0	0

Расцвет	3:	0	1	2	0	0	0
Родимый	3:	1	2	0	0	0	0
Рождение	3:	0	0	0	3	0	0
Свершиться	3:	0	1	1	1	0	0
Свободный	3:	0	1	0	1	0	1
Свод	3:	0	0	0	3	0	0
Селенье	3:	0	1	0	0	1	1
Серафим	3:	0	1	2	0	0	0
Синева	3:	1	0	0	0	0	2
Сквозь	3:	1	0	0	1	1	0
Скудный	3:	0	1	0	0	0	2
Слабый	3:	1	0	1	1	0	0
Сладкий	3:	0	0	1	1	0	1
Слать	3:	3	0	0	0	0	0
Слушать	3:	0	0	0	1	0	2
Слышать	3:	0	0	1	2	0	0
Смертный (<i>прил.</i>)	3:	0	0	1	0	2	0
Смеющийся	3:	0	0	1	1	1	0
Сниться	3:	1	0	0	1	0	1
Собор	3:	0	0	0	3	0	0
Сомкнутый	3:	0	1	1	0	0	1
Сомненье	3:	0	0	2	0	0	1
Сонмы	3:	2	0	1	0	0	0
Спокойный	3:	0	1	0	1	1	0
Стекло	3:	0	0	0	3	0	0
Стеречь	3:	0	0	0	2	0	1
Столица	3:	0	2	1	0	0	0
Страница	3:	0	0	1	1	0	1
Страстный	3:	1	1	1	0	0	0
Страшно	3:	0	2	0	0	0	1
Суета	3:	0	0	1	2	0	0
Сумасшедший	3:	0	0	1	0	1	1
Таинственно	3:	0	0	0	3	0	0
Таить	3:	0	1	0	1	0	1
Таиться	3:	2	0	0	1	0	0
Темница	3:	1	0	1	1	0	0
Темно (<i>и тёмно</i>)	3:	1	1	1	0	0	0
Теперь	3:	0	0	2	1	0	0
Теплиться	3:	0	2	0	1	0	0
Томимый	3:	0	0	2	0	0	1
Тревожный	3:	0	1	0	1	1	0
Трепетать	3:	0	1	0	1	1	0
Туча	3:	0	1	1	1	0	0
Умереть	3:	0	1	1	0	1	0
Упорный	3:	0	0	0	1	2	0
Уследить	3:	0	1	1	0	1	0
Услышать	3:	1	0	0	2	0	0
Ухо	3:	0	2	0	0	0	1
Хор (-ы)	3:	0	0	1	2	0	0
Хоть	3:	0	3	0	0	0	0
Цветок	3:	0	0	0	2	0	1
Цель	3:	0	0	0	3	0	0
Шептаться	3:	0	0	1	1	1	0
Шум	3:	1	1	0	1	0	0
Это (<i>см. этот, эта, эти</i>)	3:	1	0	0	1	0	1

Юдоль	3:	0	1	2	0	0	0
Юность	3:	0	1	2	0	0	0
Явиться	3:	0	1	0	0	1	1
Яснее (<i>и</i> -ей)	3:	2	0	0	0	1	0
56. Багровый	2:	0	0	1	0	0	1
Безбожный	2:	0	2	0	0	0	0
Безбрежный	2:	0	1	0	1	0	0
Безвестный	2:	1	1	0	0	0	0
Безликий	2:	0	0	2	0	0	0
Безнадежно	2:	1	1	0	0	0	0
Безрадостный	2:	0	0	0	0	1	1
Бесконечно	2:	0	0	1	0	1	0
Бессильный	2:	0	0	2	0	0	0
Бессонный	2:	0	1	0	1	0	0
Бесшумный	2:	0	0	0	1	0	1
Битва	2:	1	0	1	0	0	0
Благовестный	2:	1	0	0	1	0	0
Благословенный (-ен)	2:	2	0	0	0	0	0
Блаженствовать	2:	0	2	0	0	0	6
Блеск	2:	0	1	0	1	0	0
Больней	2:	2	0	0	0	0	0
Бороться	2:	1	0	0	0	0	1
Брег	2:	0	1	1	0	0	0
Бред	2:	0	0	0	1	1	0
Брежжить	2:	0	0	0	0	1	1
Бремя	2:	0	1	1	0	0	0
Бросать	2:	1	0	0	0	1	0
Будить	2:	0	0	1	1	0	0
Будто	2:	0	2	0	0	0	0
Былинка (<i>и</i>)	2:	0	2	0	0	0	0
Быль (-и) (<i>сущ.</i>)	2:	2	0	0	0	0	0
Быстрый	2:	0	0	1	0	1	0
Важный	2:	0	0	0	1	0	1
Вверху	2:	0	0	0	2	0	0
Ввысь	2:	0	1	0	0	0	1
Вдохновенный	2:	0	0	1	0	1	0
Вдыхать	2:	0	0	0	1	1	0
Ведать	2:	0	0	1	0	0	1
Веленье	2:	0	1	0	0	1	0
Венчать	2:	0	0	0	2	0	0
Вера	2:	0	2	0	0	0	0
Вереница	2:	0	0	0	1	0	1
Вернуться	2:	1	0	0	0	1	0
Верный	2:	0	1	0	0	1	0
Веселиться	2:	0	0	1	0	0	1
Весло	2:	0	0	0	2	0	0
Вечереть	2:	0	0	0	1	1	0
Вешний (-ие)	2:	0	2	0	0	0	0
Вещий	2:	1	1	0	0	0	0
Веять	2:	0	1	0	0	0	1
Вздрагивать	2:	0	0	0	1	0	1
Вздыхать	2:	0	1	1	0	0	0
Взирать	2:	0	1	1	0	0	0
Вид	2:	0	1	0	0	1	0
Вкруг	2:	0	1	1	0	0	0
Владеть	2:	0	0	2	0	0	0
Влюбленный	2:	0	0	0	0	2	0

Вместе	2:	0	0	1	0	1	0
Вниз	2:	0	0	1	1	0	0
Внизу	2:	0	2	0	0	0	0
Внимание	2:	0	1	0	0	0	1
Возврат	2:	0	0	0	1	1	0
Воздвигать	2:	1	0	0	1	0	0
Воззвание	2:	0	2	0	0	0	0
Вокруг	2:	0	0	0	1	1	0
Волокно (-а)	2:	0	0	0	1	1	0
Ворожить	2:	0	2	0	0	0	0
Вослед	2:	0	1	1	0	0	0
Восхищение	2:	0	0	0	0	2	0
Восход	2:	0	0	1	0	1	0
Врата	2:	0	0	0	2	0	0
Всегда	2:	0	0	0	0	0	2
Вселенная	2:	1	0	0	1	0	0
Всечасно	2:	0	0	0	2	0	0
Вспыхнуть	2:	0	1	1	0	0	0
Встретиться	2:	0	2	0	0	0	0
Всякий	2:	0	0	0	1	0	1
Вчера	2:	0	2	0	0	0	0
Выбегать	2:	0	0	0	2	0	0
Вырастать	2:	0	0	2	0	0	0
Высоко́ (и высоко)	2:	0	0	0	1	0	1
Высший (-ая)	2:	0	0	0	1	1	0
Выше	2:	0	0	1	0	0	1
Гадалка	2:	0	0	0	2	0	0
Гений	2:	0	1	0	0	0	1
Глубоко	2:	2	0	0	0	0	0
Глянец	2:	0	0	0	1	0	1
Гольи́ (-ые)	2:	0	0	0	0	0	2
Горды́ (-ые)	2:	0	1	0	0	1	0
Горе	2:	0	0	1	1	0	0
Горнило	2:	0	0	2	0	0	0
Горный	2:	0	2	0	0	0	0
Гость	2:	0	0	0	0	0	2
Готовый	2:	0	1	0	0	0	1
Груда	2:	0	1	1	0	0	0
Губы	2:	0	0	0	0	0	2
Далеко (см. далёко)	2:	1	1	0	0	0	0
Дальны́ (-ые)	2:	0	0	0	2	0	0
Дальше	2:	0	0	1	0	0	1
Два (см. две)	2:	0	0	2	0	0	0
Двойться	2:	0	0	0	1	0	1
Двор	2:	0	1	0	1	0	0
Девичий	2:	0	0	0	1	0	1
Девственница	2:	1	0	0	1	0	0
Дерево (и -а́)	2:	0	1	0	0	0	1
Дно	2:	0	0	0	0	0	2
Доверчиво	2:	1	0	0	1	0	0
Довольно	2:	0	0	0	2	0	0
Догорать	2:	0	0	1	1	0	0
Докучливый	2:	0	1	0	1	0	0
Долу	2:	0	0	0	0	0	2
Дольный	2:	1	1	0	0	0	0
До́ма	2:	0	0	1	0	0	1
Донестись	2:	0	2	0	0	0	0
Дорожны́ (-ая)	2:	0	0	0	2	0	0

Древний	2:	0	1	0	0	0	1
Душевный (-ые)	2:	0	0	2	0	0	0
Дыханье	2:	1	1	0	0	0	0
Дыша	2:	0	0	0	0	0	2
Едва	2:	0	1	0	0	0	1
Жалко	2:	0	0	0	2	0	0
Железо	2:	0	0	0	0	0	2
Заалеть	2:	0	0	1	1	0	0
Завороженный	2:	0	0	0	1	0	1
Загореться	2:	0	1	0	1	0	0
Закатный	2:	0	1	0	1	0	0
Закрывать	2:	0	0	1	0	0	1
Закрытый	2:	0	0	1	0	1	0
Заметать	2:	0	1	1	0	0	0
Заметить	2:	0	1	0	1	0	0
Замирать	2:	0	0	0	1	0	1
Замолкнуть	2:	0	0	0	1	0	1
Заплакать	2:	1	0	0	1	0	0
Зарево	2:	0	0	2	0	0	0
Заслышав (см. слыша)	2:	1	1	0	0	0	0
Затихнуть	2:	0	0	0	2	0	0
Заточенье	2:	1	1	0	0	0	0
Зачем	2:	0	0	1	0	1	0
Звенеть	2:	0	1	0	0	0	1
Зверь (-и)	2:	1	0	0	0	0	1
Звучный	2:	2	0	0	0	0	0
Зданье	2:	0	0	0	1	0	1
Зелёный	2:	0	0	0	1	1	0
Зеница (-ы)	2:	1	0	1	0	0	0
Зеркало	2:	0	0	0	0	1	1
Зловещий	2:	0	1	0	0	0	1
Золотистый	2:	0	0	1	0	1	0
Зреть (зрю)	2:	1	1	0	0	0	0
Зримый	2:	1	0	1	0	0	0
Иго	2:	0	0	0	1	0	1
Измученный	2:	0	0	0	2	0	0
Изображение	2:	0	0	0	0	2	0
Изумрудный	2:	0	0	0	1	0	1
Испуганный (-ые)	2:	0	0	1	0	0	1
Исступленье	2:	0	0	1	1	0	0
Исчезать	2:	0	0	0	1	1	0
Исчезающий	2:	0	0	2	0	0	0
Исчерпать	2:	0	0	0	1	0	1
Каменный	2:	0	0	0	1	1	0
Качаться	2:	0	1	0	0	0	1
Класть	2:	0	0	0	1	0	1
Клен	2:	0	0	0	0	2	0
Клубиться	2:	0	1	0	0	1	0
Когда-то	2:	0	0	1	0	0	1
Колдовать	2:	0	1	1	0	0	0
Колени	2:	0	1	0	0	1	0
Колокол	2:	0	0	0	1	0	1
Колыхать	2:	0	1	0	1	0	0
Кольцо	2:	0	0	0	0	2	0
Конский	2:	0	0	0	0	0	2
Короткий	2:	0	0	0	1	1	0
Коснуться	2:	1	0	0	1	0	0

Краса	2:	0	0	0	1	1	0
Краски	2:	0	0	0	2	0	0
Кричать	2:	1	0	0	1	0	0
Кровавый	2:	0	0	1	1	0	0
Кровь	2:	0	0	0	0	0	2
Купина	2:	0	0	0	2	0	0
Ладыа	2:	0	0	2	0	0	0
Лампа	2:	0	0	0	2	0	0
Лампада	2:	0	0	0	0	0	2
Ланиты	2:	0	0	1	1	0	0
Легкий	2:	0	0	0	1	0	1
Лететь	2:	0	0	1	1	0	0
Лето	2:	0	1	1	0	0	0
Лживый	2:	0	0	0	2	0	0
Линия	2:	0	0	1	1	0	0
Листва	2:	0	0	0	0	0	2
Ловить	2:	1	0	1	0	0	0
Лоно	2:	0	1	0	0	1	0
Лунный (-ые)	2:	0	0	0	0	0	2
Лучший	2:	1	0	1	0	0	0
Льдина	2:	0	0	1	1	0	0
Любовный	2:	0	0	1	1	0	0
Любя	2:	0	1	1	0	0	0
Мария	2:	0	0	0	2	0	0
Мать (см. мать)	2:	1	0	0	0	1	0
Мглистый	2:	0	1	1	0	0	0
Медленный	2:	0	0	1	1	0	0
Медлительно	2:	0	0	1	1	0	0
Между	2:	0	2	0	0	0	0
Мелькнувший	2:	0	0	1	0	0	1
Мера	2:	0	1	0	1	0	0
Меркнуть	2:	0	0	1	1	0	0
Мертвенный	2:	0	0	0	1	1	0
Мерцанье	2:	0	0	0	1	0	1
Мех	2:	0	0	0	0	0	2
Минута	2:	0	0	1	0	1	0
Мирозданье	2:	0	0	1	1	0	0
Младенец	2:	0	0	0	0	1	1
Мнимый	2:	0	0	0	0	0	2
Многий (-ие)	2:	0	1	0	0	1	0
Мудрость	2:	0	0	1	1	0	0
Мыслить	2:	0	2	0	0	0	0
Набежать	2:	0	0	2	0	0	0
Наблюдать	2:	0	0	0	2	0	0
Наверху	2:	0	0	0	1	1	0
Навсегда	2:	0	1	0	1	0	0
Намек	2:	1	0	0	1	0	0
Напев	2:	0	0	0	1	0	1
Напрасно	2:	0	1	0	0	0	1
Нарастающий (-ая)	2:	0	0	2	0	0	0
Народный	2:	0	1	1	0	0	0
Начертать	2:	0	0	0	0	2	0
Нева	2:	1	1	0	0	0	0
Невидимый	2:	0	1	0	0	0	1
Невозможный (-ая)	2:	0	1	0	1	0	0
Невозмутимый (-ая)	2:	0	1	0	0	0	1
Недавний	2:	0	0	0	0	1	1

Недвижный	2:	0	0	0	1	0	1
Недостижимый (-ая)	2:	0	1	0	0	0	1
Нежность	2:	1	1	0	0	0	0
Незнакомый	2:	0	1	0	0	1	0
Неизбежный	2:	0	0	1	0	0	0
Неотступный	2:	0	0	0	0	0	2
Непогода	2:	0	0	0	2	0	0
Непогодный (-ая)	2:	2	0	0	0	0	0
Неподвижный	2:	0	0	1	1	0	0
Непомерный	2:	0	0	2	0	0	0
Непрестанный (-ая)	2:	2	0	0	0	0	0
Несвободный	2:	0	1	1	0	0	0
Несказанный	2:	0	0	0	1	0	1
Нестись	2:	0	0	0	1	0	1
Нетронутый	2:	0	0	0	0	1	1
Нива	2:	0	2	0	0	0	0
Низкий	2:	0	1	0	0	0	1
Низко	2:	0	1	0	0	0	1
Никогда	2:	0	1	1	0	0	0
Нить	2:	0	0	1	0	1	0
Нога	2:	0	1	1	0	0	0
Обет	2:	0	0	0	1	0	1
Обновленный (-à)	2:	0	0	0	2	0	0
Обрученный	2:	0	0	1	0	0	1
Объятый	2:	1	0	0	0	0	1
Овеянный	2:	0	2	0	0	0	0
Оглянуться	2:	0	0	0	0	0	2
Одежды	2:	0	0	0	1	1	0
Одичалый (-ая)	2:	0	0	0	0	2	0
Однажды	2:	1	0	0	0	0	1
Одно (см. один, одна, одни)	2:	0	0	0	1	1	0
Озаряя	2:	0	0	2	0	0	0
Окрестный	2:	0	1	1	0	0	0
Окутанный	2:	0	0	0	1	1	0
Опрокинуться	2:	0	0	0	1	1	0
Осенний	2:	1	0	0	0	0	1
Осень	2:	1	0	0	0	1	0
Остаться	2:	0	0	1	0	0	1
Остыть	2:	0	1	1	0	0	0
Отвориться	2:	0	0	2	0	0	0
Отзвук	2:	1	1	0	0	0	0
Открыв	2:	1	0	0	1	0	0
Открываться	2:	0	0	0	2	0	0
Открыться	2:	1	0	0	0	0	1
Отпереть	2:	1	0	1	0	0	0
Отражаться	2:	1	0	0	0	0	1
Отрок	2:	0	0	0	0	1	1
Отрывок	2:	0	0	1	0	1	0
Отуманить	2:	0	0	2	0	0	0
Пахнуть	2:	0	0	1	0	1	0
Певучий	2:	0	1	0	0	1	0
Передзакатный	2:	0	1	0	0	1	0
Перейти	2:	1	0	0	0	1	0
Перелетный (-ые)	2:	0	1	1	0	0	0
Песчаный	2:	0	1	0	1	0	0
Печальный	2:	0	1	0	1	0	0
Пир	2:	0	0	0	1	1	0
Пламень	2:	0	1	1	0	0	0

Плача	2:	0	0	0	1	1	0
Плачущий	2:	0	0	1	1	0	0
Плененье	2:	0	0	0	2	0	0
Плечи	2:	1	0	0	0	0	1
Подойти	2:	0	0	1	1	0	0
Подруга	2:	0	0	2	0	0	0
Подходить	2:	0	0	0	1	1	0
Поздно	2:	0	1	1	0	0	0
Показать	2:	0	0	0	0	2	0
Покидать	2:	0	1	1	0	0	0
Покорный	2:	0	0	0	1	1	0
Полуночный (-ая)	2:	1	0	1	0	0	0
Понятный	2:	1	0	0	0	0	1
Порог	2:	0	0	0	2	0	0
Порыв	2:	0	0	2	0	0	0
Посещать	2:	0	0	0	2	0	0
Послать	2:	0	0	1	0	0	1
Послышать	2:	2	0	0	0	0	0
Потаенный	2:	0	1	0	1	0	0
Поток	2:	0	0	0	0	1	1
Потухнуть	2:	2	0	0	0	0	0
Похороны	2:	0	0	0	1	0	1
Почудиться	2:	1	0	1	0	0	0
Поэт	2:	0	1	0	0	0	1
Правда	2:	0	1	1	0	0	0
Преддверье	2:	1	0	0	1	0	0
Приближение	2:	0	0	1	1	0	0
Привестись	2:	1	1	0	0	0	0
Примчаться	2:	0	1	0	0	1	0
Принести	2:	2	0	0	0	0	0
Припасть	2:	0	0	2	0	0	0
Присниться	2:	0	0	1	0	1	0
Приют	2:	0	0	2	0	0	0
Провидеться	2:	1	0	0	0	0	1
Проводить	2:	0	0	0	1	0	1
Прозренье	2:	1	0	0	1	0	0
Проклятый	2:	0	0	1	0	0	1
Пронестись	2:	0	0	1	1	0	0
Проникать	2:	1	0	0	1	0	0
Протяжный	2:	0	0	0	1	0	1
Прохожий	2:	0	0	0	2	0	0
Процвести	2:	0	2	0	0	0	0
Прут (-ья)	2:	0	0	0	0	0	2
Пылать	2:	0	0	1	1	0	0
Равно	2:	1	1	0	0	0	0
Равнодушно	2:	1	0	1	0	0	0
Радость	2:	1	1	0	0	0	0
Разбиться	2:	0	0	2	0	0	0
Разбудить	2:	0	0	0	0	1	1
Разгораться	2:	0	0	1	0	0	1
Раздумье	2:	0	0	0	2	0	0
Различить	2:	0	1	1	0	0	0
Разрушить	2:	0	1	1	0	0	0
Распростертый	2:	0	0	0	0	0	2
Растаять	2:	0	1	0	0	1	0
Реять	2:	1	0	1	0	0	0
Ропот	2:	0	0	0	0	0	2
Сад	2:	0	1	0	0	1	0

Свежий	2:	0	0	0	0	1	1
Светило	2:	0	2	0	0	0	0
Светлана	2:	0	0	2	0	0	0
Светло	2:	1	1	0	0	0	0
Сгоранье (и -я)	2:	0	0	0	1	1	0
Север	2:	0	0	0	0	2	0
Сегодня	2:	0	1	0	0	0	1
Седой	2:	0	0	0	0	1	1
Сей (-ия)	2:	0	1	0	1	0	0
Сени	2:	0	0	0	0	1	1
Серый	2:	0	0	1	1	0	0
Сжиматься	2:	0	0	0	0	0	2
Сильнее	2:	1	1	0	0	0	0
Сильный (-а)	2:	0	2	0	0	0	0
Сияние	2:	0	1	1	0	0	0
Скала	2:	0	0	0	0	2	0
Скитанье	2:	1	1	0	0	0	0
Скорый	2:	0	0	1	1	0	0
Скрежет	2:	0	0	0	2	0	0
Скрывая	2:	0	0	1	0	1	0
Скрытый (-ы)	2:	0	0	0	2	0	0
Сладостно	2:	0	1	0	0	0	1
Сливаясь	2:	0	1	0	1	0	0
Служение	2:	0	0	0	0	0	2
Служить	2:	0	1	0	0	0	1
Случайно	2:	1	0	0	1	0	0
Слышный	2:	0	0	0	0	0	2
Сменять	2:	0	0	0	2	0	0
Смертный (сущ.)	2:	0	0	1	0	1	0
Смиренный	2:	0	0	0	1	1	0
Смиряться	2:	0	0	0	2	0	0
Смысл	2:	1	0	0	1	0	0
Смятенье	2:	0	0	0	1	0	1
Сокрытый	2:	0	1	0	1	0	0
Солнечный (-ые)	2:	0	0	0	2	0	0
Сомкнуться	2:	0	0	0	0	2	0
Сохранить	2:	0	1	0	0	0	1
Сохраниться	2:	0	0	2	0	0	0
Спуститься	2:	0	0	0	1	1	0
Средь (см. среди)	2:	0	1	0	0	0	1
Старик	2:	0	0	1	0	0	1
Старинный	2:	0	1	0	1	0	0
Старость	2:	0	0	1	0	0	1
Стезя	2:	0	0	0	2	0	0
Степь	2:	0	0	1	0	0	1
Стол	2:	0	0	0	0	0	2
Страж	2:	0	0	1	0	0	1
Странно	2:	0	1	0	1	0	0
Стремление	2:	1	1	0	0	0	0
Строй	2:	0	1	0	1	0	0
Стройный	2:	0	0	0	0	0	2
Ступить	2:	0	2	0	0	0	0
Сухой	2:	0	1	0	0	0	1
Сущее	2:	2	0	0	0	0	0
Счастливыи	2:	0	0	0	1	0	1
Считать	2:	0	0	0	2	0	0
Сын	2:	2	0	0	0	0	0
Такой	2:	0	0	1	0	0	1
Танец	2:	0	0	0	1	0	1

Тая	2:	0	0	1	0	1	0
Тело	2:	0	0	0	1	0	1
Теряться	2:	0	0	0	1	1	0
Течь	2:	0	1	1	0	0	0
Тленный	2:	0	0	0	1	1	0
Топот	2:	0	0	0	0	0	2
Торжествую	2:	0	1	1	0	0	0
Тосковать	2:	0	2	0	0	0	0
Тоскуя	2:	0	2	0	0	0	0
Трава	2:	0	0	0	1	1	0
Тревожно	2:	1	0	0	1	0	0
Трелет	2:	0	1	0	0	1	0
Тронуть	2:	0	0	0	2	0	0
Тропинка (-и)	2:	0	2	0	0	0	0
Трудный	2:	0	1	1	0	0	0
Тщетно	2:	0	0	1	0	0	1
Тяготеть	2:	0	0	0	0	0	2
Убегать	2:	0	1	0	0	0	1
Увидать	2:	1	0	0	0	1	0
Угол	2:	0	0	0	1	0	1
Узнавать	2:	0	1	0	0	1	0
Укрытый (-т)	2:	0	0	0	2	0	0
Унести	2:	0	1	1	0	0	0
Упасть	2:	0	0	1	1	0	0
Уста	2:	0	0	0	2	0	0
Усталый	2:	0	0	0	2	0	0
Утомленный	2:	0	0	0	1	0	1
Фонарь	2:	0	0	0	1	1	0
Хвала	2:	0	0	0	1	1	0
Ходить	2:	0	0	0	0	0	2
Целый	2:	0	0	0	1	0	1
Цепь	2:	0	0	0	0	0	2
Через	2:	0	0	2	0	0	0
Число	2:	0	1	0	1	0	0
Чистота	2:	0	2	0	0	0	0
Чувствовать	2:	1	0	0	0	1	0
Чуя	2:	0	0	2	0	0	0
Чуться	2:	0	0	0	2	0	0
Шаткий	2:	0	1	0	0	0	1
Широкий	2:	0	0	0	1	1	0
Шопот	2:	1	0	0	1	0	0
Шумный	2:	1	0	0	0	0	1
Щит	2:	0	0	0	2	0	0
Эхо	2:	1	1	0	0	0	0
Язык	2:	0	2	0	0	0	0
Ясно	2:	0	1	0	0	0	1
57. Алеть	1:	0	1	0	0	0	0
Алмаз	1:	0	1	0	0	0	0
Алтарь	1:	0	0	0	0	1	0
Альков	1:	0	0	0	0	0	1
Амвон	1:	0	0	0	1	0	0
Аналой	1:	0	1	0	0	0	0
Ангельский (-ие)	1:	0	0	0	1	0	0
Аромат	1:	0	0	0	1	0	0
Ароматный	1:	0	0	0	0	1	0

Бал	1:	0	0	0	0	0	1
Бедность	1:	0	0	0	0	1	0
Безбожно	1:	0	1	0	0	0	0
Безбожно-дикий (-ая)	1:	0	1	0	0	0	0
Безбрежность	1:	0	1	0	0	0	0
Безверие	1:	0	0	1	0	0	0
Безвластный	1:	0	0	1	0	0	0
Безвольный (-ен)	1:	0	0	0	1	0	0
Безгласно	1:	0	1	0	0	0	0
Безгласный (-ая)	1:	0	0	0	0	0	1
Бездействие	1:	0	1	0	0	0	0
Бездушный	1:	0	1	0	0	0	0
Безжеланно-туманный (-ая)	1:	0	0	0	0	1	0
Безжизненно	1:	0	0	0	1	0	0
Беззакатный	1:	1	0	0	0	0	0
Беззаконный	1:	0	0	0	0	1	0
Безлюдье (-ья)	1:	0	0	0	1	0	0
Безмерней	1:	0	0	0	1	0	0
Безмирный	1:	0	0	0	0	0	1
Безмолвствуя	1:	0	1	0	0	0	0
Безмятежнее	1:	0	0	0	1	0	0
Безоблачно	1:	0	0	1	0	0	0
Безответный (-ая)	1:	0	0	0	1	0	0
Безотчетный (-ы)	1:	0	0	0	1	0	0
Безумец	1:	0	1	0	0	0	0
Безумие	1:	0	0	0	1	0	0
Безумно	1:	0	0	0	1	0	0
Безумно-молодой (-ая)	1:	0	0	1	0	0	0
Безучастно	1:	1	0	0	0	0	0
Безучастный	1:	0	1	0	0	0	0
Безысходно	1:	0	0	0	1	0	0
Белей	1:	0	0	0	0	1	0
Белеть	1:	0	0	0	1	0	0
Белизна	1:	0	0	1	0	0	0
Бело-красный	1:	0	0	0	0	1	0
Беречь	1:	0	0	0	0	1	0
Бескрылый	1:	0	1	0	0	0	0
Беспечальный	1:	0	0	0	1	0	0
Беспокойно	1:	0	1	0	0	0	0
Беспокойный (-ые)	1:	0	0	1	0	0	0
Беспокойство	1:	0	0	1	0	0	0
Бессилье	1:	0	0	1	0	0	0
Бесскорбный (-ые)	1:	0	0	0	1	0	0
Бесслезно	1:	0	0	1	0	0	0
Бесстрастный (-а)	1:	0	1	0	0	0	0
Бесстрашный (-ая)	1:	0	0	0	1	0	0
Благовонный	1:	0	0	0	0	0	1
Благославляя	1:	0	0	0	0	0	1
Блаженство	1:	1	0	0	0	0	0
Бледнея	1:	0	0	1	0	0	0
Бледнолицый	1:	1	0	0	0	0	0
Бледность	1:	0	0	0	0	1	0
Блеклый	1:	0	0	0	0	0	1
Блекнуть	1:	0	0	0	1	0	0
Блестяще	1:	0	0	0	0	0	1
Близ	1:	0	0	0	1	0	0
Близиться	1:	0	1	0	0	0	0
Близость	1:	0	0	0	0	0	1
Блудящий (-ие)	1:	0	1	0	0	0	0

Богатырь (-и)	1:	0	1	0	0	0	0
Богиня	1:	0	1	0	0	0	0
Богопознание	1:	0	0	1	0	0	0
Бодрствовать	1:	0	0	0	0	1	0
Бодрый (-ая)	1:	0	0	0	0	1	0
Болеть	1:	1	0	0	0	0	0
Болотный	1:	0	0	0	0	1	0
Болт	1:	0	0	0	1	0	0
Больше	1:	1	0	0	0	0	0
Большой (-ие)	1:	0	0	0	0	0	1
Брат	1:	0	0	0	0	1	0
Броня	1:	0	0	0	1	0	0
Броситься	1:	0	0	0	1	0	0
Бугор (-ы)	1:	0	1	0	0	0	0
Будущее (суц.)	1:	0	0	1	0	0	0
Буйствовать	1:	0	1	0	0	0	0
Букет	1:	0	0	0	0	0	1
Бунтующий	1:	0	1	0	0	0	0
Былое (суц.)	1:	1	0	0	0	0	0
Быстрина	1:	0	0	0	1	0	0
Быстро	1:	0	0	0	0	1	0
Бьющийся	1:	0	0	0	0	1	0
Ваятель	1:	0	0	0	0	1	0
Вдвоем	1:	0	0	0	1	0	0
Вдохновение	1:	0	1	0	0	0	0
Вдохновительно	1:	0	0	0	1	0	0
Вежды	1:	0	0	1	0	0	0
Величавей	1:	0	0	0	0	0	1
Величавый (-ая)	1:	0	0	0	0	0	1
Величие	1:	0	0	1	0	0	0
Венера	1:	0	1	0	0	0	0
Венец	1:	0	0	1	0	0	0
Веретено	1:	0	0	0	0	0	1
Вернуть	1:	0	1	0	0	0	0
Веровать	1:	1	0	0	0	0	0
Верхушка (-и)	1:	0	1	0	0	0	0
Вершить	1:	0	0	0	1	0	0
Веря	1:	0	0	0	0	1	0
Веселить	1:	0	0	1	0	0	0
Веселясь	1:	0	0	0	0	0	1
Вестник	1:	0	0	0	1	0	0
Вестница	1:	0	0	0	0	1	0
Ветерок	1:	0	0	0	0	1	0
Ветрило	1:	0	0	0	1	0	0
Ветхий (-ая)	1:	0	0	0	1	0	0
Вещать	1:	0	1	0	0	0	0
Вещественный	1:	0	0	0	1	0	0
Вещь (-и)	1:	0	0	0	0	0	1
Взволнованный	1:	0	0	0	1	0	0
Взгрустнуться	1:	1	0	0	0	0	0
Вздутый (-ое)	1:	0	0	0	1	0	0
Вздымать	1:	1	0	0	0	0	0
Вздыматься	1:	0	0	1	0	0	0
Вздыхать	1:	0	0	0	1	0	0
Взлететь	1:	0	0	1	0	0	0
Взмахнуть	1:	0	0	0	1	0	0
Взывать	1:	0	0	0	0	0	1
Видеться	1:	0	0	0	1	0	0

Визг	1:	0	0	0	0	0	1
Виться	1:	0	0	0	1	0	0
Витязь	1:	0	1	0	0	0	0
Вихорь (см. вихрь)	1:	0	0	1	0	0	0
Вкусив	1:	0	1	0	0	0	0
Вкусить	1:	0	0	1	0	0	0
Владыка (-и)	1:	0	0	0	0	0	1
Владычица	1:	0	0	0	1	0	0
Власяница (-ы)	1:	0	0	1	0	0	0
Влечься	1:	0	0	0	1	0	0
Внезапный (-ая)	1:	1	0	0	0	0	0
Внемля	1:	0	1	0	0	0	0
Внимательный	1:	0	0	0	0	0	1
Внутренний (-ие)	1:	0	1	0	0	0	0
Внутри	1:	0	0	0	0	1	0
Внушитель	1:	0	1	0	0	0	0
Вовек	1:	0	1	0	0	0	0
Водить	1:	0	0	0	1	0	0
Водный (-ая)	1:	0	0	0	1	0	0
Вождение (-ия)	1:	1	0	0	0	0	0
Возблестать	1:	0	0	0	1	0	0
Возбудить	1:	0	1	0	0	0	0
Возвратить	1:	0	1	0	0	0	0
Возвращаться	1:	0	0	0	1	0	0
Возлюбить	1:	0	0	0	1	0	0
Возможно	1:	1	0	0	0	0	0
Возненавидеть	1:	0	0	0	1	0	0
Вознести	1:	0	0	0	1	0	0
Возникнуть	1:	0	0	0	0	0	1
Вой	1:	1	0	0	0	0	0
Война	1:	0	0	0	0	0	1
Волшебница	1:	0	0	1	0	0	0
Волшебство	1:	0	0	1	0	0	0
Вообразенье	1:	0	0	0	1	0	0
Вопрос	1:	0	0	1	0	0	0
Воск	1:	0	0	0	0	1	0
Воскреснуть	1:	1	0	0	0	0	0
Воспомнить	1:	0	0	0	0	1	0
Восторг	1:	0	0	1	0	0	0
Восторжествовать	1:	0	0	1	0	0	0
Восхищенный (-ая)	1:	0	0	0	0	1	0
Восходя	1:	0	0	1	0	0	0
Впалый (-ые)	1:	0	0	0	1	0	0
Впервые	1:	0	1	0	0	0	0
Враг	1:	0	0	1	0	0	0
Вражда	1:	0	0	0	0	1	0
Враждебный	1:	0	1	0	0	0	0
Враждующий (-ая)	1:	1	0	0	0	0	0
Вражеский	1:	0	0	1	0	0	0
Вражий	1:	0	0	0	0	0	1
Вращая	1:	0	0	0	0	0	1
Вседневный (-ые)	1:	0	0	1	0	0	0
Вселенский	1:	0	0	0	1	0	0
Всемощный (-ые)	1:	0	0	0	1	0	0
Всеполюбный	1:	0	0	0	0	0	1
Всеpronикающий	1:	0	0	0	1	0	0
Всколыхнуть	1:	0	0	1	0	0	0
Всколыхнуться	1:	0	0	1	0	0	0
Вскользь	1:	0	0	0	0	1	0

Вскрывать	1:	0	0	1	0	0	0
Вскрыть	1:	0	0	1	0	0	0
Всматриваясь	1:	0	0	1	0	0	0
Вспоминать	1:	0	0	0	0	0	1
Вспоминая	1:	1	0	0	0	0	0
Вспомниться	1:	0	0	0	1	0	0
Встав	1:	0	1	0	0	0	0
Встретив	1:	0	1	0	0	0	0
Вступить	1:	0	1	0	0	0	0
Вступление	1:	1	0	0	0	0	0
Всходя	1:	0	0	0	0	1	0
Всюду	1:	0	1	0	0	0	0
Всяческий	1:	0	0	0	0	1	0
Вход	1:	1	0	0	0	0	0
Входя	1:	0	0	0	1	0	0
Вывеска	1:	0	0	0	1	0	0
Выплывать	1:	1	0	0	0	0	0
Вырваться	1:	0	0	0	1	0	0
Выступать	1:	0	0	0	1	0	0
Выходя	1:	0	0	0	0	0	1
Вышина	1:	1	0	0	0	0	0
Газ	1:	0	0	0	0	0	1
Гармонический	1:	0	1	0	0	0	0
Глагол	1:	0	0	0	0	0	1
Гладь	1:	0	0	0	0	1	0
Глохнуть	1:	0	0	0	0	0	1
Глупый (-ые)	1:	0	0	0	0	0	1
Глуше	1:	0	1	0	0	0	0
Глядя	1:	0	0	1	0	0	0
Глянуть	1:	0	0	1	0	0	0
Гнать	1:	1	0	0	0	0	0
Гневный (-а)	1:	0	0	0	1	0	0
Гнуться	1:	0	0	0	0	0	1
Голубка	1:	0	0	0	1	0	0
Гомон	1:	0	0	0	1	0	0
Гонец	1:	0	0	0	0	0	1
Гордиться	1:	0	1	0	0	0	0
Горестно	1:	0	1	0	0	0	0
Городской (-ая)	1:	0	0	0	0	1	0
Горя	1:	0	0	1	0	0	0
Господний	1:	1	0	0	0	0	0
Готовиться	1:	0	1	0	0	0	0
Граничный (-ая)	1:	1	0	0	0	0	0
Грезить	1:	0	0	0	1	0	0
Гримаса	1:	0	0	0	1	0	0
Гроб	1:	0	0	0	0	0	1
Грубый	1:	0	0	0	0	0	1
Грустный	1:	0	0	0	0	1	0
Гудеть	1:	1	0	0	0	0	0
Да (част.)	1:	0	1	0	0	0	0
Давать	1:	0	0	0	1	0	0
Даже	1:	0	0	0	1	0	0
Дале	1:	0	0	0	1	0	0
Далече	1:	1	0	0	0	0	0
Дама	1:	0	0	0	0	0	1
Данный (-ны)	1:	0	1	0	0	0	0
Даря	1:	0	0	0	0	1	0
Дать	1:	0	0	1	0	0	0

Две (см. два)	1:	0	0	1	0	0	0
Дверной (-ая)	1:	0	0	0	1	0	0
Движение	1:	0	1	0	0	0	0
Двое	1:	0	0	0	0	0	1
Двойник	1:	0	0	1	0	0	0
Девица	1:	0	1	0	0	0	0
Дед	1:	0	0	0	0	1	0
Деревянный	1:	0	0	0	0	1	0
Дерзкий (-ое)	1:	0	1	0	0	0	0
Дерзостный (-ые)	1:	0	0	0	1	0	0
Детский (-ие)	1:	0	0	0	0	0	1
Дивиться	1:	0	0	0	0	0	1
Длинный (-а)	1:	0	0	0	0	1	0
Длиться	1:	0	1	0	0	0	0
Добрый (-ое)	1:	1	0	0	0	0	0
Довременный	1:	0	0	0	1	0	0
Догореть	1:	0	0	0	1	0	0
Дождаться	1:	0	1	0	0	0	0
Дол	1:	0	1	0	0	0	0
Долгожданный (-ые)	1:	0	0	0	1	0	0
Доля	1:	0	0	0	1	0	0
Домой	1:	0	0	0	0	0	1
Дорогой (-а)	1:	0	1	0	0	0	0
Досель	1:	0	0	0	0	0	1
Дохнуть	1:	0	0	0	1	0	0
Дочь	1:	1	0	0	0	0	0
Древность (-и)	1:	0	1	0	0	0	0
Дремлющий (-ие)	1:	0	0	0	1	0	0
Дремота	1:	0	0	1	0	0	0
Дремотный (-ые)	1:	0	1	0	0	0	0
Дрогнуть	1:	0	0	0	0	0	1
Дрожа	1:	0	0	0	1	0	0
Дрожанье	1:	0	0	0	1	0	0
Дружба	1:	0	0	0	0	1	0
Дуга	1:	0	0	0	0	0	1
Дуновение (-ия)	1:	0	1	0	0	0	0
Дунуть	1:	0	0	1	0	0	0
Душно	1:	0	0	1	0	0	0
Дымка	1:	0	0	0	0	0	1
Дышавший (-ее)	1:	0	0	0	1	0	0
Дьявольский	1:	0	0	0	1	0	0
Единодушный (-ы)	1:	0	0	0	1	0	0
Единый	1:	0	0	1	0	0	0
Езда	1:	0	0	0	0	0	1
Елка (-и)	1:	0	1	0	0	0	0
Ехать	1:	0	1	0	0	0	0
Жажда	1:	0	0	0	1	0	0
Жаждать	1:	0	0	0	1	0	0
Жалеть	1:	0	0	0	1	0	0
Жало	1:	0	0	0	1	0	0
Жалобно	1:	0	1	0	0	0	0
Жалобы	1:	0	0	1	0	0	0
Жатва	1:	0	0	0	0	0	1
Жгучий	1:	0	0	1	0	0	0
Желая	1:	0	1	0	0	0	0
Жемчуг (-а)	1:	1	0	0	0	0	0
Жених	1:	0	0	0	0	1	0
Женственный (-ое)	1:	1	0	0	0	0	0

Жернов (-à)	1:	0	0	0	0	0	1
Жечь	1:	0	0	1	0	0	0
Жилье	1:	0	0	0	0	1	0
Житейский (-ое)	1:	0	0	0	0	1	0
Жолто-красный (-ая)	1:	0	0	0	0	0	1
Журавлиный	1:	0	0	0	0	1	0
Забвенный (-ые)	1:	0	0	1	0	0	0
Забегаая	1:	0	0	1	0	0	0
Забелеть	1:	0	0	0	1	0	0
Забота	1:	0	0	0	0	0	1
Забрежжить	1:	0	0	0	0	1	0
Забыв	1:	0	0	0	0	0	1
Завершая	1:	0	0	0	1	0	0
Завеса	1:	0	0	0	0	1	0
Завешанный (-ое)	1:	0	0	0	1	0	0
Завидеть	1:	0	0	1	0	0	0
Заворожив	1:	0	0	1	0	0	0
Завыть	1:	0	1	0	0	0	0
Загадка	1:	0	1	0	0	0	0
Заглушать	1:	0	0	0	1	0	0
Заглядеться	1:	0	0	0	0	1	0
Загораться	1:	0	0	0	1	0	0
Задувая	1:	0	0	0	1	0	0
Задумчиво	1:	0	0	1	0	0	0
Зажечь	1:	1	0	0	0	0	0
Зазвучать	1:	0	0	1	0	0	0
Зайти	1:	0	0	0	1	0	0
Закалять	1:	0	0	0	0	0	1
Заключать	1:	1	0	0	0	0	0
Заключать	1:	0	1	0	0	0	0
Заколдованный (-ая)	1:	0	1	0	0	0	0
Закричать	1:	0	0	0	0	0	1
Закрыв	1:	0	0	0	1	0	0
Закрывать	1:	0	0	0	0	0	1
Залив (суц.)	1:	0	0	0	1	0	0
Залить	1:	0	0	0	1	0	0
Замедлить	1:	0	0	0	0	1	0
Замедлять	1:	0	0	1	0	0	0
Заметный (-ые)	1:	0	1	0	0	0	0
Замирая	1:	0	0	0	1	0	0
Замыкать	1:	0	0	0	0	0	1
Занесенный (-ое)	1:	0	0	0	0	1	0
Заодно	1:	0	0	0	0	1	0
Заповеданный (-ые)	1:	0	0	0	1	0	0
Заполонить	1:	0	0	0	1	0	0
Запомнить	1:	0	0	0	0	1	0
Запомниться	1:	0	0	1	0	0	0
Запутанный (-ая)	1:	0	0	0	0	1	0
Заране	1:	0	1	0	0	0	0
Зардеться	1:	0	0	0	0	1	0
Заслонять	1:	1	0	0	0	0	0
Заслыша	1:	0	1	0	0	0	0
Застать	1:	0	0	0	0	1	0
Застывши	1:	0	0	0	1	0	0
Застыть	1:	1	0	0	0	0	0
Затевать	1:	0	0	0	1	0	0
Затем	1:	0	0	0	1	0	0
Затерянный (-ая)	1:	0	1	0	0	0	0

Затеряться	1:	1	0	0	0	0	0
Затихнувший (-не)	1:	0	0	0	0	0	1
Затянуть	1:	0	0	0	0	1	0
Заутреня	1:	0	0	0	0	1	0
Зачахнуть	1:	0	0	0	0	0	1
Зашевелиться	1:	0	0	0	0	1	0
Защита	1:	0	0	0	1	0	0
Звезда-предвестница	1:	0	0	0	0	0	1
Звено (-ья)	1:	0	0	1	0	0	0
Звенящий	1:	0	0	0	0	0	1
Звонко	1:	0	0	0	0	0	1
(Ни) зги	1:	0	0	0	1	0	0
Зеленеть	1:	0	0	0	0	1	0
Зеленеющий	1:	0	0	0	0	1	0
Зенит	1:	0	0	0	0	1	0
Зеркальный	1:	0	0	0	0	1	0
Злак	1:	0	1	0	0	0	0
Злато	1:	1	0	0	0	0	0
Златой (-ые)	1:	0	0	1	0	0	0
Златокудрый (-ые)	1:	0	0	0	1	0	0
Злодей	1:	0	0	0	0	0	1
Злей	1:	0	0	0	0	1	0
Змея	1:	0	0	0	1	0	0
Знавший (-ие)	1:	0	1	0	0	0	0
Знаменье	1:	0	0	0	0	0	1
Знойный (-ые)	1:	0	1	0	0	0	0
Зовущий	1:	1	0	0	0	0	0
Зодчий	1:	0	1	0	0	0	0
Золотить	1:	0	0	0	1	0	0
Золотиться	1:	0	0	0	0	0	1
Золотокудрый	1:	0	0	0	0	1	0
Зрелый (-ое)	1:	0	1	0	0	0	0
Зуб (-ы)	1:	0	0	0	1	0	0
Зыбкий (-ая)	1:	0	0	0	0	0	1
Зыбь	1:	0	1	0	0	0	0
Играть	1:	0	0	0	0	0	1
Избранник	1:	0	1	0	0	0	0
Избрать	1:	0	0	0	1	0	0
Избыток	1:	1	0	0	0	0	0
Избыть	1:	0	0	0	1	0	0
Извлечь	1:	1	0	0	0	0	0
Изголовье	1:	0	0	0	0	1	0
Из-за	1:	0	0	1	0	0	0
Изменный	1:	0	0	0	1	0	0
Измениться	1:	0	0	0	0	0	1
Изменяться	1:	0	0	0	0	0	1
Измеримо	1:	0	1	0	0	0	0
Измерять	1:	0	0	0	1	0	0
Изнуренный (-ая)	1:	0	0	0	0	0	1
Изобразить	1:	0	0	0	0	1	0
Из-под	1:	0	0	0	1	0	0
Изредка	1:	0	1	0	0	0	0
Изумленный	1:	0	0	0	0	0	1
Икона	1:	0	0	0	1	0	0
Иней	1:	0	0	1	0	0	0
Иноверец	1:	0	0	0	0	0	1
Иногда	1:	0	0	0	0	0	1
Инок	1:	0	0	0	0	1	0

Искариот	1:	0	0	0	0	0	1
Искра	1:	0	1	0	0	0	0
Искушенный	1:	0	0	1	0	0	0
Исполнение	1:	1	0	0	0	0	0
Испытание	1:	0	0	0	1	0	0
Испытанный (-ые)	1:	0	0	0	1	0	0
Истинный (-ое)	1:	0	1	0	0	0	0
Истление	1:	0	1	0	0	0	0
Исторгнуть	1:	0	1	0	0	0	0
Источник	1:	0	1	0	0	0	0
Исчезнувший (-ие)	1:	0	0	0	1	0	0
Иуда	1:	0	0	0	0	0	1
Кадильный	1:	0	0	0	0	1	0
Каперс	1:	0	0	0	0	0	1
Качнуться	1:	0	0	0	0	0	1
Каяться	1:	0	0	1	0	0	0
Кинуть	1:	0	0	0	1	0	0
Кинуться	1:	0	0	0	0	0	1
Кипеть	1:	0	0	0	1	0	0
Кладбище	1:	0	1	0	0	0	0
Клёкот	1:	0	0	0	1	0	0
Клик (-и)	1:	0	1	0	0	0	0
Ключок	1:	1	0	0	0	0	0
Когда-нибудь	1:	0	0	0	0	1	0
Колокольня (-и)	1:	0	0	0	1	0	0
Коломбина	1:	0	0	0	0	0	1
Колонна	1:	0	0	0	0	0	1
Кблос	1:	0	0	0	0	0	1
Комната	1:	0	0	1	0	0	0
Конек	1:	1	0	0	0	0	0
Кончатся	1:	0	0	0	0	1	0
Копыто (-а)	1:	0	0	0	0	0	1
Корабль	1:	0	0	1	0	0	0
Кормило	1:	0	0	0	1	0	0
Корона	1:	0	0	0	1	0	0
Коснеть	1:	0	0	0	1	0	0
Крадущийся	1:	0	0	1	0	0	0
Краткий	1:	0	1	0	0	0	0
Краше	1:	0	0	0	0	0	1
Крикливый (-ые)	1:	0	1	0	0	0	0
Крича	1:	0	0	0	0	1	0
Кричащий (-ие)	1:	0	0	0	1	0	0
Кроткий (-ок)	1:	0	1	0	0	0	0
Кружный	1:	0	1	0	0	0	0
Крутя	1:	0	0	0	0	1	0
Крылатый (-ые)	1:	0	0	0	1	0	0
Кувшин (-ы)	1:	0	0	0	0	0	1
Кузнечик	1:	0	0	0	0	0	1
Куст	1:	0	0	0	1	0	0
Куча	1:	0	0	0	0	0	1
Лазоревый	1:	1	0	0	0	0	0
Лампадный	1:	0	0	0	1	0	0
Ласкать	1:	0	0	0	0	0	1
Лебединый (-ая)	1:	1	0	0	0	0	0
Лебедь	1:	0	0	1	0	0	0
Легенда	1:	0	0	0	0	0	1
Лелеять	1:	0	1	0	0	0	0
Ленивый	1:	0	0	0	1	0	0

Лента (-ы)	1:	0	0	1	0	0	0
Летучий (-ие)	1:	0	0	1	0	0	0
Лечь	1:	1	0	0	0	0	0
Ликовать	1:	0	1	0	0	0	0
Ликуя	1:	1	0	0	0	0	0
Лирный (-ая)	1:	0	0	0	0	0	1
Лицемерный (-ая)	1:	0	0	0	1	0	0
Лоб	1:	0	0	0	1	0	0
Лодка	1:	0	1	0	0	0	0
Ложный (-ая)	1:	0	1	0	0	0	0
Ломать	1:	0	0	0	1	0	0
Лунь	1:	0	0	0	0	1	0
Лучезарность	1:	0	1	0	0	0	0
Людный (-ые)	1:	0	0	1	0	0	0
Людской (-ая)	1:	0	0	1	0	0	0
Май	1:	0	0	1	0	0	0
Мак (-и)	1:	0	0	0	0	0	1
Малый (прил.)	1:	1	0	0	0	0	0
Манящий	1:	0	0	0	1	0	0
Маскарад	1:	0	0	0	0	1	0
Матерь (см. мать)	1:	1	0	0	0	0	0
Мгновенный (-ны)	1:	0	0	0	1	0	0
Мгновење	1:	0	0	0	0	0	1
Меж (см. между)	1:	0	0	0	1	0	0
Межа	1:	0	0	0	1	0	0
Мельканье	1:	0	0	0	0	1	0
Мелькнуть	1:	0	1	0	0	0	0
Менять	1:	0	0	0	0	0	1
Меняться	1:	0	0	0	0	0	1
Мерный	1:	0	1	0	0	0	0
Мертвец	1:	0	0	1	0	0	0
Мерцавший	1:	0	0	0	0	0	1
Мечтание	1:	0	0	0	0	1	0
Мечтатель	1:	0	0	0	0	1	0
Мечтать	1:	0	1	0	0	0	0
Мешать	1:	0	1	0	0	0	0
Мигать	1:	0	0	0	0	0	1
Милее	1:	0	0	1	0	0	0
Миндаль	1:	0	0	0	0	0	1
Миновать	1:	1	0	0	0	0	0
Минувший (-ие)	1:	1	0	0	0	0	0
Минутный (-ая)	1:	0	1	0	0	0	0
Минуть	1:	0	1	0	0	0	0
Мирный (-ые)	1:	0	0	0	1	0	0
Миро	1:	1	0	0	0	0	0
Мирской (-ие)	1:	0	1	0	0	0	0
Мистический (-ая)	1:	0	1	0	0	0	0
Многоцветный (-ая)	1:	0	0	0	1	0	0
Могильный (-ые)	1:	1	0	0	0	0	0
Можно	1:	0	0	0	0	0	1
Моисеев	1:	0	0	0	1	0	0
Молва	1:	0	1	0	0	0	0
Молигвенный	1:	1	0	0	0	0	0
Молоть	1:	0	0	0	0	0	1
Молча	1:	0	1	0	0	0	0
Молчаливый	1:	0	0	0	0	0	1
Молясь	1:	0	0	0	1	0	0
Молящийся (-иеся)	1:	0	0	0	1	0	0
Монастырь	1:	0	0	0	0	1	0

Морской (-ая)	1:	0	1	0	0	0	0
Мудрец	1:	0	0	0	0	1	0
Мудрый (-ые)	1:	0	0	0	1	0	0
Муж (-и)	1:	0	1	0	0	0	0
Мужчина	1:	0	0	0	0	0	1
Музыка	1:	0	0	0	1	0	0
Мутно-голубой	1:	0	0	0	0	1	0
Мутный (-ое)	1:	0	0	0	0	1	0
Мучать	1:	0	1	0	0	0	0
Мученье	1:	0	0	0	1	0	0
Мучительно	1:	0	0	1	0	0	0
Мчатся	1:	0	0	1	0	0	0
Мыслящий	1:	0	1	0	0	0	0
Мягко	1:	0	1	0	0	0	0
Мягкость (-и)	1:	0	0	0	1	0	0
Мягущийся (-аяся)	1:	0	0	0	0	0	1
Навек	1:	0	1	0	0	0	0
Навеки	1:	0	0	0	0	1	0
Наверное	1:	0	0	0	1	0	0
Наверх	1:	0	1	0	0	0	0
Навес	1:	0	0	0	1	0	0
Навзрыд	1:	0	0	0	0	1	0
Награда	1:	0	0	1	0	0	0
Наградить	1:	0	1	0	0	0	0
Надвигающийся (-аяся)	1:	0	0	0	1	0	0
Наделенный (-ён)	1:	1	0	0	0	0	0
Надзвездный (-ая)	1:	0	0	1	0	0	0
Надменный (-а)	1:	0	0	0	0	0	1
Назвать	1:	0	0	0	0	1	0
Наморщенный	1:	0	0	0	1	0	0
Наперед	1:	0	0	0	0	0	1
Наперсник	1:	0	1	0	0	0	0
Наполненный (-ы)	1:	0	0	0	0	0	1
Напомнить	1:	0	0	1	0	0	0
Напрягать	1:	0	0	1	0	0	0
Напутственный	1:	0	0	0	1	0	0
Народы	1:	1	0	0	0	0	0
Нарушив	1:	0	0	0	0	1	0
Нарушить	1:	0	0	0	1	0	0
Нарядный (-ые)	1:	0	0	0	0	1	0
Настежь	1:	0	0	1	0	0	0
Настигнуть	1:	0	1	0	0	0	0
Натешить	1:	0	0	1	0	0	0
Наудачу	1:	1	0	0	0	0	0
Начало	1:	1	0	0	0	0	0
Начертаться	1:	0	0	0	0	0	1
Нашептать	1:	0	0	0	0	1	0
Небосвод	1:	0	0	0	0	0	1
Неведомо	1:	0	0	0	1	0	0
Невзгоды	1:	1	0	0	0	0	0
Невинный (-ые)	1:	0	1	0	0	0	0
Невозможно	1:	0	0	0	1	0	0
Невольничий (-ьи)	1:	0	0	0	0	0	1
Невольный (-ые)	1:	0	0	0	1	0	0
Нега	1:	0	0	1	0	0	0
Недаром	1:	1	0	0	0	0	0
Недвижимый (-им)	1:	0	1	0	0	0	0
Недолго	1:	0	0	0	1	0	0

Недоступный (-а)	1:	0	1	0	0	0	0
Недуг	1:	0	0	0	0	1	0
Нежить	1:	0	0	0	1	0	0
Нежно	1:	0	1	0	0	0	0
Нежно-белый (-ое)	1:	1	0	0	0	0	0
Незаметно	1:	0	1	0	0	0	0
Незаметный (-а)	1:	0	0	0	1	0	0
Неизменно	1:	0	0	0	0	1	0
Неизменный (-ая)	1:	1	0	0	0	0	0
Неизреченный (-ая)	1:	0	0	0	1	0	0
Неистовый (-ые)	1:	0	0	0	1	0	0
Неисцелимый (-а)	1:	1	0	0	0	0	0
Нейти	1:	0	1	0	0	0	0
Некий	1:	0	0	0	1	0	0
Нелюдим (суц.)	1:	0	0	0	0	0	1
Неметь	1:	0	1	0	0	0	0
Немеющий (-ая)	1:	0	0	1	0	0	0
Немея	1:	0	1	0	0	0	0
Ненарушимый	1:	0	0	1	0	0	0
Необычайный	1:	0	1	0	0	0	0
Неотвязный	1:	0	0	1	0	0	0
Неподвижно	1:	0	0	0	1	0	0
Неповятный (-а)	1:	0	0	0	0	1	0
Непорочность	1:	0	0	0	1	0	0
Непостижимый	1:	0	0	0	1	0	0
Непреложно	1:	0	0	0	1	0	0
Неприметно	1:	0	0	0	0	0	1
Нерадостный (-а)	1:	0	1	0	0	0	0
Неразлученный (-ые)	1:	1	0	0	0	0	0
Неразмыкаемый	1:	0	0	0	0	1	0
Несбыточный	1:	0	0	0	1	0	0
Неслышный	1:	0	1	0	0	0	0
Несметный (-ые)	1:	0	0	0	1	0	0
Несмутный (-а)	1:	0	0	0	1	0	0
Несомненный (-ая)	1:	0	0	1	0	0	0
Нестерпимо	1:	0	1	0	0	0	0
Нестройно	1:	0	0	0	1	0	0
Нестройный (-ые)	1:	1	0	0	0	0	0
Несчастней	1:	0	1	0	0	0	0
Несчастье	1:	0	0	1	0	0	0
Неугомонный	1:	0	1	0	0	0	0
Неустающий	1:	1	0	0	0	0	0
Неутолимый (-ы)	1:	0	0	1	0	0	0
Нечет	1:	0	0	0	1	0	0
Нещадно	1:	0	0	1	0	0	0
Неясно	1:	0	1	0	0	0	0
Ниже	1:	0	0	1	0	0	0
Нисходить	1:	0	0	1	0	0	0
Ниц	1:	0	0	0	0	0	1
Ничто	1:	0	1	0	0	0	0
Нячтожный (-ы)	1:	0	0	0	1	0	0
Новоселье	1:	0	0	0	0	1	0
Нужда	1:	0	1	0	0	0	0
Нынче	1:	0	0	1	0	0	0
Нырять	1:	0	1	0	0	0	0
Оба	1:	0	0	1	0	0	0
Обвить	1:	0	0	1	0	0	0
Обгорелый (-ые)	1:	0	1	0	0	0	0

Обдавать	1:	0	0	1	0	0	0
Обедня	1:	0	0	0	0	1	0
Обернувшись	1:	0	0	0	0	1	0
Обернуться	1:	0	0	0	0	1	0
Обетованный (-ая)	1:	0	1	0	0	0	0
Обида	1:	0	0	0	1	0	0
Облегчение	1:	0	0	1	0	0	0
Обличье	1:	0	0	0	0	1	0
Обманутый	1:	0	0	0	0	0	1
Обмануть	1:	0	0	1	0	0	0
Обнаженный (-ая)	1:	0	0	0	1	0	0
Обнажиться	1:	0	0	0	1	0	0
Обнимать	1:	0	0	1	0	0	0
Обращенный	1:	0	0	0	0	1	0
Обреченный (-ен)	1:	0	0	0	0	1	0
Обречь	1:	0	0	0	1	0	0
Обряд	1:	0	0	0	0	0	1
Обширный (-ая)	1:	0	1	0	0	0	0
Огненный (-ое)	1:	0	0	1	0	0	0
Огнистый	1:	0	0	0	1	0	0
Огнь	1:	1	0	0	0	0	0
Ограда	1:	0	0	0	0	1	0
Одетый	1:	0	0	0	1	0	0
Одиночество	1:	1	0	0	0	0	0
Одолев	1:	0	1	0	0	0	0
Ожить	1:	0	0	1	0	0	0
Озарить	1:	0	0	1	0	0	0
Океан	1:	1	0	0	0	0	0
Околдованный (-ан)	1:	0	1	0	0	0	0
Оконный	1:	0	0	0	0	0	1
Окончить	1:	0	1	0	0	0	0
Окружить	1:	0	0	0	1	0	0
Окрылённый (-н)	1:	1	0	0	0	0	0
Окрылить	1:	0	0	1	0	0	0
Омрачить	1:	0	1	0	0	0	0
Оно (см. он, она, они)	1:	0	0	0	1	0	0
Описывать	1:	0	0	0	0	0	1
Опрокинувшись	1:	0	0	0	0	1	0
Опустелый (-ое)	1:	0	0	0	0	1	0
Опуститься	1:	0	0	0	0	0	1
Орел (-ы)	1:	0	0	0	1	0	0
Орфей	1:	0	0	0	0	0	1
Осанна	1:	0	0	0	0	0	1
Освобожденный (-ён)	1:	0	0	0	1	0	0
Освятить	1:	0	1	0	0	0	0
Осилить	1:	0	0	1	0	0	0
Осмеянный (-ян)	1:	0	1	0	0	0	0
Осока	1:	0	1	0	0	0	0
Оставлять	1:	0	1	0	0	0	0
Остановясь	1:	0	0	0	1	0	0
Остерегающий	1:	0	0	0	1	0	0
Осторожно	1:	0	0	0	1	0	0
Отбросить	1:	0	0	0	1	0	0
Отвага	1:	0	1	0	0	0	0
Ответить	1:	0	0	0	1	0	0
Ответный (-ые)	1:	0	0	0	1	0	0
Отголосок (-и)	1:	0	1	0	0	0	0
Отдаваться	1:	0	0	0	1	0	0
Отдать	1:	0	0	0	0	1	0

Отдаться	1:	0	1	0	0	0	0
Отдохнуть	1:	0	0	0	0	1	0
Отдых	1:	1	0	0	0	0	0
Отдыхать	1:	0	0	1	0	0	0
Отец	1:	0	0	0	0	0	1
Отклик (-и)	1:	0	0	1	0	0	0
Открывать	1:	0	0	0	0	1	0
Отлетать	1:	1	0	0	0	0	0
Отлететь	1:	1	0	0	0	0	0
Отличить	1:	0	1	0	0	0	0
Оторванный	1:	0	0	0	1	0	0
Отпылать	1:	0	0	1	0	0	0
Отравить	1:	1	0	0	0	0	0
Отрадный (-ы)	1:	0	0	0	0	0	1
Отраженный (-ен)	1:	0	0	0	0	1	0
Отрезок	1:	0	0	0	0	0	1
Отступать	1:	0	0	1	0	0	0
Отступая	1:	0	0	0	1	0	0
Отчаянный (-ая)	1:	0	0	0	0	1	0
Отшатнуться	1:	0	0	0	1	0	0
Отыскать	1:	0	0	0	0	0	1
Ощепеневший	1:	0	1	0	0	0	0
Очаг	1:	0	0	1	0	0	0
Очерк	1:	0	0	1	0	0	0
Очертанье	1:	0	1	0	0	0	0
Очнуться	1:	0	0	0	1	0	0
Ощутить	1:	0	1	0	0	0	0
Пажить (-и)	1:	0	0	0	0	1	0
Панихида	1:	0	0	0	1	0	0
Паренье	1:	0	1	0	0	0	0
Парить	1:	0	1	0	0	0	0
Пасмурный (-ая)	1:	0	0	1	0	0	0
Паук	1:	0	0	0	0	1	0
Певец	1:	0	1	0	0	0	0
Пелена	1:	1	0	0	0	0	0
Пена	1:	0	0	1	0	0	0
Пень	1:	0	1	0	0	0	0
Пенье	1:	0	0	0	1	0	0
Первоначальный (-ые)	1:	0	1	0	0	0	0
Передать	1:	0	0	0	0	1	0
Перекликаться	1:	0	1	0	0	0	0
Перекресток	1:	0	0	0	1	0	0
Переливчатый (-ые)	1:	0	0	0	1	0	0
Перенести	1:	0	1	0	0	0	0
Переноситься	1:	0	0	0	1	0	0
Перепутье	1:	0	0	0	0	1	0
Песнопенье	1:	0	0	1	0	0	0
Песок	1:	0	1	0	0	0	0
Пестро	1:	0	0	0	0	0	1
Петля	1:	0	0	0	0	1	0
Печально	1:	0	0	0	1	0	0
Печать	1:	0	0	0	0	0	1
Пещера	1:	0	0	0	0	0	1
Писать	1:	0	0	1	0	0	0
Плакучий	1:	0	0	1	0	0	0
Пламенея	1:	1	0	0	0	0	0
Пламенеющий (-ие)	1:	0	1	0	0	0	0
Племя (-еня)	1:	0	1	0	0	0	0

Пленительный (-ое)	1:	0	0	1	0	0	0
Пленник	1:	0	0	0	1	0	0
Плескаться	1:	0	0	1	0	0	0
Плещущий (-ая)	1:	0	1	0	0	0	0
Площадь	1:	0	1	0	0	0	0
Побежать	1:	0	0	0	0	1	0
Побелеть	1:	0	0	1	0	0	0
Поверженный (-ен)	1:	0	0	1	0	0	0
Повитый (-а)	1:	0	1	0	0	0	0
Поворот	1:	0	0	0	0	0	1
Повсюду	1:	0	0	0	0	0	1
Повторить	1:	0	1	0	0	0	0
Повязка	1:	0	0	0	0	0	1
Погибнуть	1:	0	1	0	0	0	0
Подвластный (-ы)	1:	0	0	0	1	0	0
Поджигать	1:	1	0	0	0	0	0
Подземный (-ые)	1:	0	0	0	0	0	1
Подкрасться	1:	0	1	0	0	0	0
Поднебесье	1:	0	0	1	0	0	0
Поднимать	1:	0	0	0	0	0	1
Поднявшись	1:	0	0	0	0	0	1
Подобие	1:	0	0	0	0	1	0
Подобный	1:	0	0	0	1	0	0
Подозренье	1:	0	1	0	0	0	0
Подолгу	1:	0	0	0	0	0	1
Подружиться	1:	0	0	0	0	1	0
Подъезд	1:	0	0	0	0	1	0
Позолота	1:	0	0	0	1	0	0
Поить	1:	0	0	1	0	0	0
Пойти	1:	0	0	0	0	0	1
Пока	1:	0	0	0	0	1	0
Покинув	1:	0	1	0	0	0	0
Покинутый (-т)	1:	0	1	0	0	0	0
Покои	1:	0	1	0	0	0	0
Покорствуя	1:	0	1	0	0	0	0
Покров	1:	0	0	1	0	0	0
Покрывало	1:	0	0	1	0	0	0
Покрыть	1:	0	0	0	0	0	1
Полдень	1:	0	0	1	0	0	0
Полдневный (-ое)	1:	0	0	0	0	0	1
Полниться	1:	0	0	0	0	0	1
Полночный (-ая)	1:	0	1	0	0	0	0
Полоненный (-ые)	1:	0	1	0	0	0	0
Полумрак	1:	0	0	0	0	1	0
Полусон (-сны)	1:	0	1	0	0	0	0
Полусумрак	1:	0	0	0	1	0	0
Полутьма	1:	0	0	0	0	0	1
Полынья	1:	0	0	0	0	1	0
Полюбоваться	1:	0	0	1	0	0	0
Померкнуть	1:	0	0	0	1	0	0
Помеха	1:	0	0	1	0	0	0
Помиловать	1:	0	1	0	0	0	0
Помрачиться	1:	0	0	0	0	0	1
Помчаться	1:	0	0	0	1	0	0
Помыслы	1:	0	0	0	1	0	0
Понемногу	1:	0	1	0	0	0	0
Понести	1:	0	0	0	1	0	0
Понестись	1:	0	0	1	0	0	0
Попутный (-ая)	1:	0	1	0	0	0	0

Посвист	1:	0	0	0	0	0	1
Посетить	1:	0	1	0	0	0	0
После	1:	0	0	1	0	0	0
Послышаться	1:	0	0	0	1	0	0
Посмеяться	1:	1	0	0	0	0	0
Постигать	1:	0	1	0	0	0	0
Постоянство	1:	0	1	0	0	0	0
Постучаться	1:	0	0	0	0	1	0
Потерять	1:	0	0	0	0	0	1
Потечь	1:	0	1	0	0	0	0
Потом	1:	0	0	0	0	1	0
Потонуть	1:	0	0	0	1	0	0
Потревожить	1:	1	0	0	0	0	0
Потупляться	1:	0	0	0	0	1	0
Потушить	1:	0	0	0	1	0	0
Поутру	1:	0	0	0	1	0	0
Похитить	1:	0	0	1	0	0	0
Походка	1:	0	0	0	0	1	0
Похоть	1:	0	0	0	0	0	1
Пошептать	1:	1	0	0	0	0	0
Поэтический (-ое)	1:	0	1	0	0	0	0
Поющий (-ие)	1:	0	0	0	1	0	0
Появиться	1:	0	0	0	0	0	1
Появление	1:	0	1	0	0	0	0
Праздничный	1:	0	0	1	0	0	0
Праздно	1:	0	0	0	0	1	0
Праздновать	1:	0	0	0	0	1	0
Предаваться	1:	0	0	0	0	1	0
Предел	1:	0	0	0	0	1	0
Предначертанный	1:	0	0	0	0	0	1
Предстать	1:	0	0	0	0	1	0
Предтеча	1:	0	0	1	0	0	0
Прежде	1:	0	1	0	0	0	0
Преклониться	1:	0	0	0	1	0	0
Прельстить	1:	1	0	0	0	0	0
Преодолев	1:	0	0	0	1	0	0
Преступный	1:	0	0	0	0	1	0
Прибережье (-ия)	1:	0	0	0	0	0	1
Приблизиться	1:	0	1	0	0	0	0
Привыкнуть	1:	0	0	0	0	0	1
Привычный (-ые)	1:	0	1	0	0	0	0
Придавать	1:	0	0	0	1	0	0
Придвинуться	1:	0	0	0	1	0	0
Призвать	1:	0	0	0	1	0	0
Признак	1:	0	1	0	0	0	0
Призрачно-прекрасный	1:	1	0	0	0	0	0
Призрачный (-ые)	1:	1	0	0	0	0	0
Призывать	1:	1	0	0	0	0	0
Прильнув	1:	0	0	0	0	0	1
Приклонить	1:	0	1	0	0	0	0
Прикованный (-ан)	1:	0	0	0	1	0	0
Прикрепленный (-ен)	1:	0	0	0	1	0	0
Примиренье	1:	0	0	1	0	0	0
Природа	1:	0	1	0	0	0	0
Пристальный	1:	0	0	0	0	0	1
Присутствовать	1:	0	0	0	0	0	1
Притаиться	1:	0	0	1	0	0	0
Притворный	1:	0	0	0	0	1	0
Причина (-ы)	1:	0	0	0	1	0	0

Причуда (-ы)	1:	0	0	0	1	0	0
Пришлец	1:	0	0	0	0	1	0
Приять	1:	0	0	0	1	0	0
Про	1:	0	0	0	0	0	1
Пробежать	1:	0	0	1	0	0	0
Пробиваться	1:	0	0	0	0	1	0
Пробудиться	1:	0	0	1	0	0	0
Пробуждаемый	1:	0	0	0	0	0	1
Проведенный (-ен)	1:	1	0	0	0	0	0
Провидец	1:	1	0	0	0	0	0
Провидя	1:	1	0	0	0	0	0
Провожать	1:	0	1	0	0	0	0
Проглянуть	1:	0	0	0	1	0	0
Прогнать	1:	0	0	0	1	0	0
Прозревающий	1:	0	0	0	0	0	1
Проискать	1:	0	0	0	0	1	0
Проклятье (-я)	1:	0	0	0	1	0	0
Пролить	1:	0	0	0	0	0	1
Пролиться	1:	0	0	0	1	0	0
Пронести	1:	0	0	0	0	0	1
Пронзать	1:	0	0	0	1	0	0
Проникнуть	1:	0	1	0	0	0	0
Пропасть	1:	0	1	0	0	0	0
Пропеть	1:	0	0	0	0	0	1
Пророчество	1:	1	0	0	0	0	0
Проситься	1:	0	0	0	1	0	0
Проснявший (-ая)	1:	0	1	0	0	0	0
Просиять	1:	0	1	0	0	0	0
Простереться	1:	0	0	1	0	0	0
Простираться	1:	0	1	0	0	0	0
Простор	1:	0	0	0	0	1	0
Просторный (-ны)	1:	0	1	0	0	0	0
Просыпаться	1:	0	0	0	0	0	1
Протекать	1:	0	1	0	0	0	0
Протекающий (-ие)	1:	0	0	0	1	0	0
Протянуться	1:	0	1	0	0	0	0
Профиль	1:	0	0	0	0	0	1
Прочесть	1:	0	0	0	0	0	1
Прощай (межд.)	1:	0	1	0	0	0	0
Прятки	1:	0	0	0	0	0	1
Пугать	1:	0	0	0	0	1	0
Пустота	1:	1	0	0	0	0	0
Пустынный	1:	0	1	0	0	0	0
Пустыня	1:	0	0	0	0	0	1
Пытать	1:	0	0	0	1	0	0
Пытаться	1:	0	0	0	0	1	0
Пышный	1:	0	0	0	0	0	1
Пьеро	1:	0	0	0	0	0	1
Пятно (-а)	1:	0	0	0	0	0	1
Рабство	1:	0	0	0	0	1	0
Равнодушный (-ые)	1:	0	1	0	0	0	0
Равный (-ая)	1:	0	1	0	0	0	0
Радостный (-ые)	1:	0	1	0	0	0	0
Разбирая	1:	0	0	1	0	0	0
Разбить	1:	0	0	1	0	0	0
Развести	1:	0	1	0	0	0	0
Развеять	1:	0	0	1	0	0	0
Разгадка	1:	0	0	0	1	0	0

Раздвинув	1:	0	0	0	1	0	0
Разжигать	1:	0	0	0	1	0	0
Разлив (сущ.)	1:	0	0	0	1	0	0
Разлука (-и)	1:	0	0	0	1	0	0
Разлучиться	1:	0	0	1	0	0	0
Разлюбив	1:	0	0	0	1	0	0
Размерный	1:	0	0	0	1	0	0
Размечтаться	1:	0	0	0	0	1	0
Разноситься	1:	0	0	0	1	0	0
Разноцветный (-ая)	1:	0	0	0	0	1	0
Разомкнуть	1:	0	0	1	0	0	0
Рана (-ы)	1:	0	0	0	0	0	1
Ранить	1:	0	0	1	0	0	0
Раскинуть	1:	0	0	1	0	0	0
Распахнуться	1:	0	0	0	0	0	1
Рассвети	1:	0	0	0	0	1	0
Рассветный (-ые)	1:	0	0	0	1	0	0
Рассекать	1:	0	0	0	1	0	0
Раступаться	1:	0	0	1	0	0	0
Рассыпать	1:	1	0	0	0	0	0
Растерзанный (-ая)	1:	0	0	0	1	0	0
Ратный	1:	0	0	1	0	0	0
Реветь	1:	0	0	0	0	1	0
Редеть	1:	0	0	0	0	1	0
Резкий (-ок)	1:	0	0	0	0	0	1
Резьба	1:	1	0	0	0	0	0
Ресница (-ы)	1:	0	0	1	0	0	0
Ржавый (-ые)	1:	0	0	0	0	1	0
Робкий (-ая)	1:	0	1	0	0	0	0
Робко	1:	1	0	0	0	0	0
Ровный	1:	0	0	0	0	0	1
Родина	1:	0	1	0	0	0	0
Родить	1:	0	0	0	0	0	1
Родственный	1:	0	1	0	0	0	0
Рождать	1:	0	0	0	0	0	1
Рожденный (-ое)	1:	0	1	0	0	0	0
Розоватый (-ые)	1:	0	0	0	1	0	0
Розовеющий	1:	0	0	0	1	0	0
Рок	1:	0	1	0	0	0	0
Российский (-ая)	1:	0	1	0	0	0	0
Рубеж	1:	1	0	0	0	0	0
Руль	1:	0	0	0	1	0	0
Румянец	1:	1	0	0	0	0	0
Румянить	1:	0	0	1	0	0	0
Русалка	1:	0	0	0	1	0	0
Ручей (-ьи)	1:	0	0	0	1	0	0
Рыть	1:	0	1	0	0	0	0
Рябь	1:	0	0	0	1	0	0
Рядом	1:	0	0	1	0	0	0
Санки	1:	0	0	1	0	0	0
Сбежать	1:	0	0	0	0	1	0
Сближение (-ия)	1:	0	0	0	1	0	0
Сбросить	1:	0	0	0	0	1	0
Сбываться	1:	1	0	0	0	0	0
Сбыться	1:	1	0	0	0	0	0
Свадьба (-ы)	1:	0	0	0	1	0	0
Свежесть	1:	0	0	1	0	0	0
Сверкающий	1:	0	0	0	0	0	1

Свершив	1:	0	0	1	0	0	0
Светильник	1:	0	0	1	0	0	0
Светить	1:	0	0	0	1	0	0
Связь	1:	0	1	0	0	0	0
Святилище	1:	1	0	0	0	0	0
Святость	1:	0	0	0	1	0	0
Святыня	1:	0	1	0	0	0	0
Священник	1:	0	0	0	0	0	1
Сгорающий	1:	0	0	0	0	1	0
Сгореть	1:	1	0	0	0	0	0
Сгущаться	1:	0	0	0	1	0	0
Северный (-ая)	1:	0	0	1	0	0	0
Седина	1:	0	0	0	0	0	1
Седло	1:	0	0	0	0	0	1
Семья	1:	0	1	0	0	0	0
Семя (-енá)	1:	0	0	0	0	0	1
Сердечный	1:	0	1	0	0	0	0
Сердиться	1:	0	1	0	0	0	0
Серебрить	1:	0	0	0	0	0	1
Серебряный (-ая)	1:	0	0	0	0	0	1
Серп	1:	0	0	0	0	0	1
Сеять	1:	0	0	1	0	0	0
Сжалиться	1:	1	0	0	0	0	0
Сжечь	1:	1	0	0	0	0	0
Сжимать	1:	0	0	0	0	0	1
Символ	1:	0	0	1	0	0	0
Синеть	1:	0	1	0	0	0	0
Скакать	1:	0	0	0	0	0	1
Скамья	1:	0	0	0	1	0	0
Скит	1:	0	0	0	1	0	0
Скиталец	1:	0	0	1	0	0	0
Склоненный	1:	0	0	0	0	1	0
Склонив	1:	0	1	0	0	0	0
Склоняться	1:	0	0	0	0	0	1
Сколько	1:	0	0	1	0	0	0
Скорбный	1:	1	0	0	0	0	0
Скрежетать	1:	0	0	0	1	0	0
Скрепить	1:	0	0	0	1	0	0
Скрещаться	1:	0	0	0	0	0	1
Скрижали	1:	0	0	0	1	0	0
Скрип	1:	0	0	0	0	0	1
Скрываться	1:	0	0	0	0	0	1
Скрываясь	1:	0	0	0	0	0	1
Скрыть	1:	0	0	1	0	0	0
Скрыться	1:	0	0	0	0	0	1
Слабость	1:	1	0	0	0	0	0
Славя	1:	0	0	0	0	0	1
Слететь	1:	0	0	0	1	0	0
Сливаться	1:	0	0	0	1	0	0
Слить	1:	0	0	1	0	0	0
Служба	1:	0	0	0	0	1	0
Слушая	1:	0	0	0	0	0	1
Слышаться	1:	0	0	1	0	0	0
Слышнее	1:	0	0	0	0	0	1
Смежиться	1:	0	1	0	0	0	0
Сменив	1:	0	1	0	0	0	0
Сменяя	1:	0	0	0	1	0	0
Смертельный (-ая)	1:	0	1	0	0	0	0
Сметь	1:	0	0	0	0	1	0

Смешаться	I:	0	0	1	0	0	0
Смешно	I:	0	0	0	0	1	0
Смешной (-он)	I:	0	0	1	0	0	0
Смирнымудрие	I:	0	0	0	1	0	0
Смолитый (-ые)	I:	0	0	0	0	0	1
Смолкнуть	I:	0	0	0	1	0	0
Смотревший (-ие)	I:	0	0	0	0	0	1
Смотреться	I:	0	0	1	0	0	0
Смрад	I:	0	0	0	0	0	1
Смутить	I:	0	0	0	1	0	0
Смутиться	I:	0	1	0	0	0	0
Смущать	I:	0	1	0	0	0	0
Смыкать	I:	1	0	0	0	0	0
Смыкая	I:	0	1	0	0	0	0
Смятено	I:	0	0	0	0	0	1
Снеговой (-ая)	I:	1	0	0	0	0	0
Снежинка	I:	0	0	0	0	1	0
Снести	I:	0	1	0	0	0	0
Снизойти	I:	0	0	1	0	0	0
Сноп	I:	0	1	0	0	0	0
Снять	I:	0	0	1	0	0	0
Собираться	I:	0	1	0	0	0	0
Соблюдать	I:	0	0	0	0	0	1
Сова	I:	0	0	0	0	1	0
Совершать	I:	0	0	0	0	0	1
Совершаться	I:	0	1	0	0	0	0
Совершить	I:	0	0	1	0	0	0
Совинный	I:	0	0	0	0	0	1
Совлечь	I:	0	1	0	0	0	0
Согласно	I:	1	0	0	0	0	0
Содроганье (-я)	I:	0	0	0	1	0	0
Содрогнуться	I:	0	0	0	1	0	0
Соединить	I:	0	1	0	0	0	0
Сожалеть	I:	0	0	0	1	0	0
Созвучно	I:	0	1	0	0	0	0
Созвучье	I:	0	0	1	0	0	0
Создать	I:	0	1	0	0	0	0
Созерцать	I:	0	0	0	1	0	0
Сокрушаться	I:	0	0	0	1	0	0
Соловей	I:	0	0	0	1	0	0
Сомкнуть	I:	1	0	0	0	0	0
Сопричастный	I:	0	0	0	0	0	1
Соучастник	I:	0	1	0	0	0	0
Соцветие	I:	0	0	0	0	0	1
Сочувствие	I:	1	0	0	0	0	0
Спасаться	I:	0	1	0	0	0	0
Спасительный (-ое)	I:	0	0	1	0	0	0
Сплестись	I:	0	0	0	1	0	0
Спокойно	I:	0	0	1	0	0	0
Спотыкаться	I:	0	0	0	1	0	0
Спотыкаясь	I:	0	0	0	0	0	1
Спросить	I:	0	0	0	0	1	0
Спрятать	I:	0	0	0	0	1	0
Сребристо-черный	I:	0	0	0	0	0	1
Сребристый (-ые)	I:	0	0	0	1	0	0
Ставить	I:	0	0	0	0	0	1
Ставня (-и)	I:	0	0	0	0	1	0
Стан	I:	0	0	0	1	0	0
Стараться	I:	0	0	0	0	1	0

Ствол	1:	0	0	0	0	1	0
Стираться	1:	0	0	0	0	0	1
Стихать	1:	0	0	0	0	0	1
Стлаться	1:	0	1	0	0	0	0
Столп	1:	0	0	0	1	0	0
Столпиться	1:	0	0	0	0	0	1
Сторожить	1:	0	0	0	1	0	0
Сторона	1:	1	0	0	0	0	0
Сторониться	1:	0	0	1	0	0	0
Странность	1:	0	0	0	1	0	0
Странствовать	1:	0	0	0	1	0	0
Страстно	1:	0	0	1	0	0	0
Страшнее	1:	0	0	0	0	0	1
Стрела	1:	0	0	0	1	0	0
Стремиться	1:	1	0	0	0	0	0
Струиться	1:	0	0	0	1	0	0
Струйный	1:	0	0	0	0	1	0
Струна (-ы)	1:	1	0	0	0	0	0
Стучать	1:	1	0	0	0	0	0
Стыд	1:	0	0	0	1	0	0
Суд	1:	0	0	0	1	0	0
Судьба	1:	0	0	0	1	0	0
Суевернее	1:	0	0	1	0	0	0
Суеверный (-ая)	1:	0	0	0	1	0	0
Суетливый (-ые)	1:	0	1	0	0	0	0
Сужденный (-ны)	1:	0	0	0	0	0	1
Счастье	1:	0	0	1	0	0	0
Считая	1:	0	0	0	0	0	1
Сырой (-ая)	1:	0	0	1	0	0	0
Та (см. тот, то, те)	1:	0	0	0	1	0	0
Тайком	1:	0	0	0	1	0	0
Танцующий (-ие)	1:	0	0	0	0	0	1
Тать	1:	0	0	1	0	0	0
Таять	1:	0	0	0	0	1	0
Тварь	1:	0	0	0	1	0	0
Твёрдо	1:	1	0	0	0	0	0
Твердя	1:	0	0	0	0	0	1
Творец	1:	0	1	0	0	0	0
Творить	1:	0	1	0	0	0	0
Темнее	1:	1	0	0	0	0	0
Темнеть	1:	0	0	0	0	0	1
Тёплить	1:	0	0	0	1	0	0
Тепло	1:	0	0	0	0	1	0
Теплый	1:	0	0	0	0	1	0
Терзаться	1:	0	0	0	0	0	1
Тёрн	1:	0	0	0	1	0	0
Терять	1:	0	0	0	1	0	0
Теряясь	1:	0	0	0	1	0	0
Теснина	1:	0	0	0	1	0	0
Тесно	1:	0	1	0	0	0	0
Тлен	1:	0	0	0	0	0	1
Тленне (-ия)	1:	0	0	0	1	0	0
Толпиться	1:	0	1	0	0	0	0
Томительный (-ые)	1:	0	0	0	0	1	0
Томление	1:	0	0	0	1	0	0
Томно	1:	0	0	0	1	0	0
Тонуть	1:	0	0	0	0	0	1
Торжество	1:	1	0	0	0	0	0

Торжествовать	1:	0	1	0	0	0	0
Торжествующий	1:	0	0	0	0	1	0
Тревожить	1:	1	0	0	0	0	0
Треск	1:	0	0	0	1	0	0
Трогать	1:	0	0	0	0	1	0
Трон	1:	0	0	0	1	0	0
Тростник	1:	0	0	0	0	0	1
Туманиться	1:	0	0	0	1	0	0
Туманность	1:	0	0	0	1	0	0
Туника	1:	0	1	0	0	0	0
Тусклый	1:	0	0	1	0	0	0
Тяжелей	1:	0	0	0	1	0	0
Тяжелеть	1:	0	0	0	0	0	1
Тяжкий (-и)	1:	0	0	0	1	0	0
Тяжко	1:	0	0	1	0	0	0
Тянуть	1:	0	0	0	0	1	0
Убегающий	1:	0	0	0	1	0	0
Убеленный (-ые)	1:	0	0	0	0	1	0
Убить	1:	0	0	0	0	0	1
Убор	1:	0	0	0	0	1	0
Угадать	1:	0	0	0	0	0	1
Угасать	1:	1	0	0	0	0	0
Угаснуть	1:	0	1	0	0	0	0
Угнетенье	1:	0	0	1	0	0	0
Уготовать	1:	0	0	0	1	0	0
Угрюмо	1:	0	0	0	1	0	0
Удалаясь	1:	0	1	0	0	0	0
Удаляющийся	1:	0	0	0	0	1	0
Удар	1:	0	0	0	1	0	0
Ударить	1:	0	0	1	0	0	0
Удивляться	1:	0	0	0	0	0	1
Ужасный (-ен)	1:	0	0	0	0	1	0
Ужель	1:	0	0	0	0	1	0
Узник	1:	0	0	1	0	0	0
Узорный (-ая)	1:	1	0	0	0	0	0
Узость	1:	0	0	0	1	0	0
Узрев	1:	0	1	0	0	0	0
Указанье	1:	0	0	0	0	0	1
Указать	1:	0	0	1	0	0	0
Украдкой	1:	0	1	0	0	0	0
Укрывать	1:	0	0	0	0	1	0
Укрываться	1:	0	0	0	0	0	1
Укрыться	1:	0	1	0	0	0	0
Улетать	1:	0	0	0	0	1	0
Улетевший (-не)	1:	0	0	0	0	1	0
Улететь	1:	0	0	0	1	0	0
Улечься	1:	0	0	0	1	0	0
Уличный	1:	0	0	0	1	0	0
Уловить	1:	0	0	0	0	0	1
Уложить	1:	0	0	0	0	0	1
Умашенный (-ая)	1:	1	0	0	0	0	0
Уметь	1:	0	0	1	0	0	0
Умиление	1:	0	1	0	0	0	0
Умолкнуть	1:	0	1	0	0	0	0
(Без) умолку	1:	0	0	0	1	0	0
Умчаться	1:	0	1	0	0	0	0
Уничженье	1:	0	1	0	0	0	0
Уносить	1:	0	0	1	0	0	0

Унося	1:	0	1	0	0	0	0
Уплывающий (-ие)	1:	0	1	0	0	0	0
Уплыть	1:	0	0	0	1	0	0
Упоенный (-ён)	1:	1	0	0	0	0	0
Упоенье	1:	0	1	0	0	0	0
Управлять	1:	0	0	0	1	0	0
Уронить	1:	0	0	0	1	0	0
Услыхать	1:	0	0	0	0	0	1
Успеть	1:	0	0	0	1	0	0
Успокоить	1:	0	0	0	0	1	0
Уставая	1:	0	1	0	0	0	0
Устать	1:	0	0	0	0	0	1
Усыпить	1:	1	0	0	0	0	0
Усыпленный	1:	1	0	0	0	0	0
Утанть	1:	1	0	0	0	0	0
Утихнуть	1:	0	0	0	1	0	0
Утомясь	1:	0	0	0	1	0	0
Утонченность	1:	0	0	0	1	0	0
Утратить	1:	0	1	0	0	0	0
Утраченный (-ые)	1:	0	1	0	0	0	0
Утренний	1:	0	0	0	0	0	1
Уходя	1:	0	1	0	0	0	0
Участво	1:	1	0	0	0	0	0
Ушедший (-ая)	1:	0	0	0	0	0	1
Ущерб	1:	0	0	0	0	0	1
Фея	1:	0	0	0	0	1	0
Философ	1:	0	0	0	0	1	0
Хаос	1:	0	0	0	0	0	1
Химеры	1:	0	0	0	0	0	1
Хлад	1:	0	1	0	0	0	0
Хладеть	1:	0	0	0	1	0	0
Хлеб	1:	1	0	0	0	0	0
Хмурый (-ое)	1:	0	0	0	0	0	1
Ход	1:	0	0	0	0	1	0
Холм	1:	0	0	0	0	0	1
Холмик	1:	0	0	0	0	1	0
Холодеющий (-ая)	1:	0	0	0	0	0	1
Холодно	1:	0	0	0	1	0	0
Хоронить	1:	0	0	0	1	0	0
Хохотать	1:	0	0	0	0	1	0
Хранилище	1:	1	0	0	0	0	0
Хранительница-Дева	1:	0	0	0	0	0	1
Хуленье (-я)	1:	0	1	0	0	0	0
Царевна	1:	1	0	0	0	0	0
Царить	1:	0	1	0	0	0	0
Царственный	1:	0	1	0	0	0	0
Царь	1:	0	0	0	0	0	1
Цвет	1:	0	0	0	0	0	1
Цветя	1:	0	1	0	0	0	0
Целомудрие	1:	0	0	0	1	0	0
Чад	1:	0	1	0	0	0	0
Часто	1:	0	0	1	0	0	0
Часть	1:	0	0	1	0	0	0
Чаша	1:	0	0	0	0	0	1
Чаща	1:	0	0	0	0	1	0
Чаше	1:	0	0	0	0	1	0
Чаянье	1:	0	1	0	0	0	0

Чело	1:	0	0	0	0	0	1
Человек	1:	0	0	0	0	1	0
Чем — (тем)	1:	1	0	0	0	0	0
Чернеть	1:	0	1	0	0	0	0
Чет	1:	0	0	0	1	0	0
Чрез	1:	1	0	0	0	0	0
Чрезмерность	1:	0	0	1	0	0	0
Чудак	1:	0	0	0	0	0	1
Чудесный (-ая)	1:	0	0	1	0	0	0
Чутко	1:	0	1	0	0	0	0
Шататься	1:	0	0	0	0	1	0
Шатаясь	1:	0	0	1	0	0	0
Шатёр	1:	0	0	0	0	1	0
Шевелясь	1:	0	0	0	1	0	0
Шелохнуться	1:	0	0	1	0	0	0
Шепнуть	1:	0	0	0	0	0	1
Шептание	1:	1	0	0	0	0	0
Шепча	1:	0	0	0	1	0	0
Шепчущий (-ие)	1:	0	0	0	0	0	1
Штора	1:	0	0	0	1	0	0
Шубка	1:	0	0	0	0	0	1
Шумящий (-ая)	1:	0	0	0	1	0	0
Шутовской	1:	0	0	0	0	1	0
Шутя	1:	0	0	1	0	0	0
Экклесиаст	1:	0	0	0	0	0	1
Электрический (-ие)	1:	0	0	0	0	0	1
Юношеский	1:	0	0	0	0	0	1
Яд	1:	0	0	1	0	0	0
Ярче	1:	0	1	0	0	0	0
Religio	1:	0	0	0	0	0	1

АЛФАВИТНЫЙ

указатель к циклу Ал. Блока «Стихи о Прекрасной Даме»¹

А	(32)	Багровый	(2)
Алеть	(1)	Бал	(1)
Алмаз	(1)	Бег	(3)
Алтарь	(1)	Беда	(5)
Алый	(3)	Бедность	(1)
Альков	(1)	Бедный	(8)
Амвон	(1)	Бежать	(14)
Аналой	(1)	Без	(27)
Ангел	(8)	Безбожно	(1)
Ангельский	(1)	Безбожно-дикий	(1)
Арлекин	(3)	Безбожный	(2)
Аромат	(1)	Безбрежность	(1)
Ароматный	(1)	Безбрежный	(2)
Ах	(3)	Безверие	(1)

¹ Число в скобках означает общее количество употреблений данного слова в цикле.

Безвестный	(2)	Бесстрашный	(1)
Безвластный	(1)	Бесшумный	(2)
Безвольный	(1)	Битва	(2)
Безгласно	(1)	Бить	(3)
Безгласный	(1)	Биться	(6)
Бездействие	(1)	Благовестный	(2)
Бездна	(3)	Благовонный	(1)
Бездонный	(5)	Благословенный	(2)
Бездорожье	(3)	Благославляя	(1)
Бездушный	(1)	Блаженный	(5)
Безжеланно-туманный	(1)	Блаженство	(1)
Безжизненно	(1)	Блаженствовать	(2)
Беззакатный	(1)	Бледная	(1)
Беззаконный	(1)	Бледнолицый	(1)
Безликий	(2)	Бледность	(1)
Безлюдье	(1)	Бледный	(19)
Безмерней	(1)	Блеклый	(1)
Безмирный	(1)	Блекнуть	(1)
Безмолвный	(3)	Блеск	(2)
Безмолвствуя	(1)	Блестяще	(1)
Безмятежнее	(1)	Близ	(1)
Безмятежный	(3)	Ближе	(6)
Безнадежно	(2)	Близиться	(1)
Безнадежный	(3)	Близкий	(16)
Безоблачно	(1)	Близко	(6)
Безответный	(1)	Близость	(1)
Безотчетный	(1)	Блудящий	(1)
Безрадостный	(2)	Бог	(23)
Безумец	(1)	Богатырь	(1)
Безумие	(1)	Богиня	(1)
Безумно	(1)	Богопознание	(1)
Безумно-молодой	(1)	Бодрствовать	(1)
Безумный	(3)	Бодрый	(1)
Безучастно	(1)	Божественный	(3)
Безучастный	(1)	Божий	(6)
Безысходно	(1)	Болезнь	(1)
Безысходный	(3)	Болотный	(1)
Белей	(1)	Болото	(3)
Белеть	(1)	Болт	(1)
Белизна	(1)	Боль	(3)
Бело-красный	(1)	Больней	(2)
Белый	(35)	Больной	(3)
Берег	(8)	Больше	(1)
Беречь	(1)	Большой	(1)
Бесконечно	(2)	Бороться	(2)
Бесконечный	(4)	Бояться	(7)
Бескрылый	(1)	Брат	(1)
Беспечальный	(1)	Брачный	(3)
Беспокойно	(1)	Брег	(2)
Беспокойный	(1)	Бред	(2)
Беспокойство	(1)	Брежжить	(2)
Бессилье	(1)	Бремя	(2)
Бессильный	(2)	Брести	(3)
Бесскорбный	(1)	Бродить	(7)
Бесслезно	(1)	Броня	(1)
Бессмертный	(3)	Бросать	(2)
Бессмертье	(3)	Броситься	(1)
Бессонный	(2)	Бугор	(1)
Бесстрастный	(1)	Будить	(2)

Будто	(2)	Веселье	(7)
Будущее	(1)	Веселясь	(1)
Буйствовать	(1)	Весенний	(9)
Букет	(1)	Весло	(28)
Бунтующий	(1)	Весна	(1)
Буря	(6)	Вестник	(1)
Бы	(3)	Вестница	(8)
Былинка	(2)	Весь	(6)
Былое	(1)	Ветер	(11)
Былой	(3)	Ветерок	(1)
Быль	(2)	Ветрило	(1)
Быстрина	(1)	Ветхий	(1)
Быстро	(1)	Вечер	(9)
Быстрый	(2)	Вечереть	(2)
Бытие	(3)	Вечереющий	(3)
Быть	(60)	Вечерний	(13)
Бьющийся	(1)	Вечно	(3)
В	(406)	Вечность	(3)
Важный	(2)	Вечный	(10)
Ваш	(4)	Вешний	(2)
Ваятель	(1)	Вешать	(1)
Вверху	(2)	Вещественный	(1)
Ввечеру	(3)	Вещий	(2)
Ввысь	(2)	Вещь	(1)
Вдалеке	(4)	Веять	(2)
Вдали	(10)	Взволнованный	(1)
Вдвоем	(1)	Взгляд	(5)
Вдохновенный	(2)	Взглянуть	(3)
Вдохновенье	(1)	Взгрустнуться	(1)
Вдохновительно	(1)	Вздох	(4)
Вдруг	(8)	Вздохнуть	(5)
Вдыхать	(2)	Вздрагивать	(2)
Ведать	(2)	Вздутый	(1)
Вежды	(1)	Вздымать	(1)
Век	(3)	Вздыматься	(1)
Веленье	(2)	Вздыхать	(2)
Великий	(13)	Взирать	(2)
Величавей	(1)	Взлететь	(1)
Величавый	(1)	Взмахнуть	(1)
Величие	(1)	Взойти	(4)
Венера	(1)	Взор	(8)
Венец	(1)	Взывать	(1)
Венчать	(2)	Вид	(2)
Вера	(2)	Видать	(3)
Вереница	(2)	Виденье	(10)
Веретено	(1)	Видеть	(14)
Верить	(12)	Видеться	(1)
Вернуть	(1)	Видно	(3)
Вернуться	(2)	Визг	(1)
Верный	(2)	Виться	(1)
Веровать	(1)	Витязь	(1)
Верхушка	(1)	Вихорь	(1)
Вершина	(3)	Вихрь	(4)
Вершить	(1)	Вкруг	(2)
Веря	(1)	Вкусив	(1)
Веселить	(1)	Вкусить	(1)
Веселиться	(2)	Владеть	(2)
Веселый	(6)	Владыка	(1)

Владычица	(1)	Восторжествовать	(1)
Влажный	(3)	Восхищенный	(1)
Власяница	(1)	Восхищение	(2)
Влечься	(1)	Восход	(2)
Влюбленный	(2)	Восходя	(1)
Вместе	(2)	Вот	(10)
Внезапно	(3)	Впалый	(1)
Внезапный	(1)	Впервые	(1)
Внемля	(1)	Вперед	(5)
Вниз	(2)	Впереди	(4)
Внизу	(2)	Враг	(1)
Внимание	(2)	Вражда	(1)
Внимательный	(1)	Враждебный	(1)
Внимать	(7)	Враждующий	(1)
Вновь	(7)	Вражеский	(1)
Внутренний	(1)	Вражий	(1)
Внутри	(1)	Врата	(2)
Внушитель	(1)	Вращая	(1)
Внятный	(3)	Время	(6)
Вовек	(1)	Все	(23)
Вода	(3)	Всё	(50)
Водить	(1)	Всегда	(2)
Водный	(1)	Вседневный	(1)
Вождение	(1)	Вселенная	(2)
Возблестать	(1)	Вселенский	(1)
Возбудить	(1)	Всемощный	(1)
Возврат	(2)	Всепопобедный	(1)
Возвратить	(1)	Всепопникающий	(1)
Возвратиться	(3)	Всечасно	(2)
Возвращаться	(1)	Вскольхнуть	(1)
Воздвигать	(2)	Вскольхнуться	(1)
Воздух	(3)	Вскользь	(1)
Воззвание	(2)	Вскрывать	(1)
Возлюбить	(1)	Вскрыть	(1)
Возможно	(1)	Вслед	(3)
Возненавидеть	(1)	Вматриваясь	(1)
Вознести	(1)	Всплыть	(4)
Возникнуть	(1)	Вспоминать	(1)
Вой	(1)	Вспоминая	(1)
Война	(1)	Вспомнить	(3)
Войти	(4)	Вспомниться	(1)
Вокруг	(2)	Вспыхнуть	(2)
Волна	(9)	Встав	(1)
Волнение	(4)	Вставать	(3)
Волокно	(2)	Встарь	(3)
Волосы	(4)	Встать	(5)
Волшебница	(1)	Встретив	(1)
Волшебство	(1)	Встретить	(7)
Воля	(3)	Встретиться	(2)
Воображение	(1)	Встреча	(11)
Вопрос	(1)	Встречать	(4)
Ворожба	(4)	Встречаться	(4)
Ворожить	(2)	Вступить	(1)
Ворота	(5)	Вступление	(1)
Воск	(1)	Всходить	(8)
Воскреснуть	(1)	Всходя	(1)
Вослед	(2)	Всюду	(1)
Воспомнить	(1)	Вся	(8)
Восторг	(1)	Всякий	(2)

Всяческий	(1)	Гора	(10)
Вход	(1)	Горе	(2)
Входить	(7)	Гордиться	(1)
Входя	(1)	Гордый	(2)
Вчера	(2)	Горестно	(1)
Вы	(12)	Гореть	(13)
Выбегать	(2)	Горизонт	(3)
Вывеска	(1)	Горнило	(2)
Выйти	(9)	Горный	(2)
Выплывать	(1)	Город	(6)
Вырастать	(2)	Городской	(1)
Вырваться	(1)	Горя	(1)
Выслать	(3)	Горящий	(3)
Высокий	(9)	Господний	(1)
Высоко	(2)	Гость	(2)
Высота	(4)	Готовить	(3)
Выступать	(1)	Готовиться	(1)
Вышний	(2)	Готовый	(2)
Высь	(7)	Граничный	(1)
Выходя	(1)	Граница	(3)
Выше	(2)	Грань	(4)
Вышина	(1)	Грезить	(1)
Вьюга	(3)	Гримаса	(1)
		Гроб	(1)
Гадалка	(2)	Грубый	(1)
Гадать	(4)	Груда	(2)
Газ	(1)	Грудь	(5)
Гармонический	(1)	Грустный	(1)
Гаснуть	(4)	Грядущий	(6)
Где	(16)	Губы	(2)
Где-то	(4)	Гудеть	(1)
Гений	(2)	Гул	(3)
Глагол	(1)		
Гладь	(1)	Да (союз)	(3)
Глаз	(16)	Да (част.)	(1)
Глохнуть	(1)	Давать	(1)
Глубина	(17)	Давно	(8)
Глубокий	(6)	Даже	(1)
Глубоко	(2)	Дале	(1)
Глупый	(1)	Далеко	(2)
Глухой	(4)	Далёко	(3)
Глуше	(1)	Далёкий	(12)
Глядеть	(3)	Далече	(1)
Глядя	(1)	Даль	(19)
Глянец	(2)	Дальний	(7)
Глянуть	(1)	Дальный	(2)
Гнать	(1)	Дальше	(2)
Гнев	(3)	Дама	(1)
Гневный	(1)	Данный	(1)
Гнуться	(1)	Дар	(6)
Говорить	(7)	Даря	(1)
Год	(7)	Дать	(1)
Голова	(4)	Два	(2)
Голос	(16)	Две	(1)
Голубка	(1)	Дверной	(1)
Голубой	(7)	Дверь	(23)
Гольный	(2)	Движение	(1)
Гомон	(1)	Двое	(1)
Гонец	(1)	Двойться	(2)

Двойник	(1)	Дрожать	(7)
Двор	(2)	Дрожащий	(3)
Двуликий	(4)	Дрожь	(4)
Дева	(8)	Друг	(10)
Девица	(1)	Другой	(11)
Девичий	(2)	Дружба	(1)
Девственница	(2)	Дуга	(1)
Девственный	(3)	Дума	(13)
Дед	(1)	Думать	(6)
Дело	(4)	Дуновение	(1)
День	(66)	Дунуть	(1)
Дерево	(2)	Дух	(7)
Деревянный	(1)	Душа	(36)
Дерзкий	(1)	Душевный	(2)
Дерзостный	(1)	Душно	(1)
Детский	(1)	Дым	(3)
Дивиться	(1)	Дымка	(1)
Дикий	(6)	Дыханье	(2)
Дитя (и дети)	(5)	Дыша	(2)
Длинный	(1)	Дышавший	(1)
Длиться	(1)	Дышать	(3)
Для	(4)	Дьявольский	(1)
Дневной	(3)		
Дно	(2)	Едва	(2)
До	(18)	Единодушный	(1)
Добрый	(1)	Единственный	(3)
Доверчиво	(2)	Единый	(1)
Довольно	(2)	Езда	(1)
Довременный	(1)	Елка	(1)
Догорать	(2)	Если	(3)
Догореть	(1)	Ехать	(1)
Дождаться	(1)	Еще	(7)
Докучливый	(2)		
Дол	(1)	Жадно	(3)
Долгий	(5)	Жажда	(1)
Долго	(3)	Жаждать	(1)
Долгожданный	(1)	Жалеть	(1)
Долина	(4)	Жалкий	(6)
Долу	(2)	Жалко	(2)
Дольный	(2)	Жало	(1)
Доля	(1)	Жалобно	(1)
Дом	(6)	Жалоба	(1)
Дома	(2)	Жаль	(5)
Домой	(1)	Жар	(4)
Донестись	(2)	Жатва	(1)
Дорога	(15)	Жгучий	(1)
Дорогой	(1)	Ждать	(52)
Дорожный	(2)	Же	(15)
Досель	(1)	Желанный	(4)
Дохнуть	(1)	Желанье	(5)
Дочь	(1)	Желая	(1)
Древний	(2)	Железо	(2)
Древность	(1)	Жемчуг	(1)
Дремлющий	(1)	Жена	(7)
Дремота	(1)	Жених	(1)
Дремотный	(1)	Женственный	(1)
Дрогнуть	(1)	Жернова	(1)
Дрожа	(1)	Жечь	(1)
Дрожанье	(1)	Живой	(9)

Жизнь	(15)	Замедлить	(1)
Жилье	(1)	Замедлять	(1)
Житейский	(1)	Замереть	(6)
Жить	(12)	Заметать	(2)
Жолто-красный	(1)	Заметить	(2)
Жолтый	(5)	Заметный	(1)
Журавлиный	(1)	Замрять	(2)
		Замряя	(1)
За	(44)	Замолкнуть	(2)
Заалеть	(2)	Замыкать	(1)
Забенный	(1)	Занесенный	(1)
Забенье	(4)	Заняться	(3)
Забегая	(1)	Заодно	(1)
Забелеть	(1)	Заплакать	(2)
Забота	(1)	Заповеданный	(1)
Забрежжить	(1)	Запоздалый	(5)
Забыв	(1)	Заполонить	(1)
Забывший	(6)	Запомнить	(1)
Забуть	(6)	Запомниться	(1)
Завершая	(1)	Запутанный	(1)
Завеса	(1)	Заране	(1)
Завет	(8)	Зардеться	(1)
Заветный	(3)	Зарево	(2)
Завешанный	(1)	Заря	(20)
Завидеть	(1)	Заслонять	(1)
Завороженный	(2)	Заслыша	(1)
Заворожив	(1)	Заслышав	(2)
Завтра	(3)	Застать	(1)
Завыть	(1)	Застывши	(1)
Загадка	(1)	Застыть	(1)
Заглушать	(1)	Затевать	(1)
Заглядеться	(1)	Затем	(1)
Заглянуть	(4)	Затерянный	(1)
Загораться	(1)	Затеряться	(1)
Загореться	(2)	Затихнувший	(1)
Задрожать	(5)	Затихнуть	(2)
Задувая	(1)	Заточенье	(2)
Задумчиво	(1)	Затянуть	(1)
Задумчивый	(8)	Заутреня	(1)
Зажечь	(1)	Зачахнуть	(1)
Зажечься	(4)	Зачем	(2)
Зажигать	(3)	Зашевелиться	(1)
Зазвучать	(1)	Защита	(1)
Зайти	(1)	Звать	(6)
Закалять	(1)	Звезда	(17)
Закат	(8)	Звезда-предвестница	(1)
Закатный	(2)	Звездный	(4)
Заключать	(1)	Звенеть	(2)
Заключать	(1)	Звено	(1)
Заключать	(1)	Звеня	(5)
Закладованный	(1)	Звенящий	(1)
Закон	(4)	Зверь	(2)
Закричать	(1)	Звон	(8)
Закрыв	(1)	Звонко	(1)
Закрывать	(2)	Звук	(14)
Закрытый	(2)	Звучать	(3)
Закрыть	(1)	Звучный	(2)
Залив	(1)	(Ни) зги	(1)
Залитый	(3)	Зданье	(2)
Залить	(1)		

Здесь	(33)	Из-за	(1)
Здешний	(7)	Изменённый	(1)
Зеленеть	(1)	Изменить	(3)
Зеленючий	(1)	Измениться	(1)
Зелёный	(2)	Изменяться	(1)
Земля	(22)	Измеримо	(1)
Земной	(9)	Измерять	(1)
Зенит	(1)	Измученный	(2)
Зеница	(2)	Изнуренный	(1)
Зеркало	(2)	Изобразить	(1)
Зеркальный	(1)	Изображение	(2)
Зима	(5)	Из-под	(1)
Зимний	(4)	Изредка	(1)
Злак	(1)	Изумлённый	(1)
Злато	(1)	Изумрудный	(2)
Златой	(1)	Икона	(1)
Златокудрый	(1)	Или	(16)
Злей	(1)	Имя	(6)
Зловещий	(2)	Иней	(1)
Злодей	(1)	Иноверец	(1)
Злой	(5)	Иногда	(1)
Змея	(1)	Иной	(11)
Знавший	(1)	Инок	(1)
Знак	(5)	Искарriot	(1)
Знакомый	(8)	Искать	(7)
Знаменье	(1)	Искра	(1)
Знать	(24)	Искушённый	(1)
Зной	(3)	Исполненный	(3)
Знойный	(1)	Исполненье	(1)
Зов	(6)	Испуганный	(2)
Зовущий	(1)	Испытание	(1)
Зодчий	(1)	Испытанный	(1)
Золотистый	(2)	Исступленье	(2)
Золотить	(1)	Истинный	(1)
Золотиться	(1)	Истленье	(1)
Золотой	(11)	Истомлённый	(3)
Золотокудрый	(1)	Исторгнуть	(1)
Зрелый	(1)	Источник	(1)
Зреть (зрю)	(2)	Исчезающий	(2)
Зримый	(2)	Исчезнувший	(1)
Зубчатый	(5)	Исчезать	(2)
Зуб	(1)	Исчезнуть	(7)
Зыбкий	(1)	Исчёрпять	(2)
Зыбь	(1)	Иуда	(1)
И	(533)	К	(38)
Иго	(2)	Кадильный	(1)
Игра	(5)	Каждый	(9)
Играя	(1)	Казаться	(6)
Идти	(30)	Как	(59)
Из	(23)	Какой	(11)
Избранник	(1)	Какой-то	(6)
Избрать	(1)	Каменный	(2)
Избыток	(1)	Камень	(7)
Избыть	(1)	Камыш	(4)
Извлечь	(1)	Каперс	(1)
Изголовье	(1)	Карниз	(3)
Издалека	(5)	Качаться	(2)
Издали	(5)	Качнуться	(1)

Каяться	(1)	Кроткий	(1)
Келья	(5)	Круг	(9)
Кинуть	(1)	Кругом	(8)
Кинуться	(1)	Кружиться	(3)
Кипеть	(1)	Кружный	(1)
Кладбище	(1)	Крутой	(3)
Класть	(2)	Крутя	(1)
Клёкот	(1)	Крылатый	(1)
Клен	(2)	Крыло	(8)
Клик	(1)	Крыльцо	(5)
Клочок	(1)	Кто	(17)
Клубиться	(2)	Кто-то	(9)
Ключ	(5)	Кувшин	(1)
Книга	(5)	Куда	(4)
Когда	(12)	Кузнечик	(1)
Когда-нибудь	(1)	Кулина	(2)
Когда-то	(2)	Купол	(3)
Колдовать	(2)	Куст	(1)
Колени	(2)	Куча	(1)
Колокол	(2)		
Колокольный	(3)	Ладыя	(2)
Колокольня	(1)	Лазоревый	(1)
Коломбина	(1)	Лазурный	(9)
Колонна	(1)	Лазурь	(10)
Колос	(1)	Лампа	(2)
Колыхать	(2)	Лампада	(2)
Кольцо	(2)	Лампадный	(1)
Комната	(1)	Ланиты	(2)
Конёк	(1)	Ласка	(4)
Конец	(16)	Ласкать	(1)
Конский	(2)	Ласковый	(6)
Кончатся	(1)	Лебединый	(1)
Конь	(3)	Лебедь	(1)
Копыто	(1)	Легенда	(1)
Корабль	(1)	Легкий	(2)
Кормило	(1)	Лед	(3)
Корона	(1)	Лежать	(5)
Короткий	(2)	Лелеять	(1)
Коса	(3)	Ленивый	(1)
Коснеть	(1)	Лента	(1)
Коснуться	(2)	Лень	(3)
Костер	(4)	Лес	(9)
Который	(3)	Лесной	(3)
Крадущийся	(1)	Лестница	(4)
Краса	(2)	Лета	(8)
Краски	(2)	Лететь	(2)
Красный	(12)	Лето	(2)
Красота	(7)	Летучий	(1)
Красться	(3)	Лечь	(1)
Краткий	(1)	Лживый	(2)
Краше	(1)	Ли (и ль)	(30)
Крест	(3)	Лик	(5)
Крик	(9)	Ликовать	(1)
Крикливый	(1)	Ликуя	(1)
Крича	(1)	Лилия	(4)
Кричать	(2)	Линия	(2)
Кричащий	(1)	Лирный	(1)
Кровавый	(2)	Лист	(3)
Кровь	(2)	Листва	(2)

Лицемерный	(1)	Мертвец	(1)
Лицо	(24)	Мертвенный	(2)
Лишь	(11)	Мёртвый	(6)
Лоб	(1)	Мерцавший	(1)
Ловить	(2)	Мерцанье	(2)
Лодка	(1)	Место	(3)
Ложиться	(4)	Месяц	(7)
Ложный	(1)	Мех	(2)
Ложь	(7)	Меч	(3)
Ломать	(1)	Мечта	(39)
Лоно	(2)	Мечтание	(1)
Луг	(3)	Мечтатель	(1)
Луна	(4)	Мечтать	(1)
Лунный	(2)	Мешать	(1)
Лунь	(1)	Миг	(10)
Луч	(12)	Мигать	(1)
Лучезарность	(1)	Милее	(1)
Лучезарный	(3)	Мильй	(18)
Лучший	(2)	Мимо	(5)
Льдина	(2)	Мимолетный	(3)
Любимый	(3)	Миндаль	(1)
Любить	(11)	Миновать	(1)
Любоваться	(3)	Минувший	(1)
Любовный	(2)	Минута	(2)
Любовь	(17)	Минутный	(1)
Любя	(2)	Минуть	(1)
Люди	(7)	Мир	(10)
Людный	(1)	Мирный	(1)
Людской	(1)	Миро	(1)
Май	(1)	Мирозданье	(2)
Мак	(1)	Мирской	(1)
Малый	(1)	Мистический	(1)
Манить	(5)	Младой	(4)
Манящий	(1)	Младенец	(2)
Мария	(2)	Мнимый	(2)
Маска	(4)	Мниться	(4)
Маскарад	(1)	Многий	(2)
Матерь	(1)	Много	(3)
Мать	(2)	Многоцветный	(1)
Мгла	(12)	Могила	(8)
Мглистый	(2)	Могильный	(1)
Мгновенный	(1)	Можно	(1)
Мгновенье	(1)	Моисеев	(1)
Медленно	(6)	Мой	(84)
Медлительно	(2)	Молва	(1)
Медленный	(2)	Моление	(5)
Меж	(1)	Молитва	(6)
Межа	(1)	Молитвенный	(1)
Между	(2)	Молиться	(5)
Мелькание	(1)	Молодой	(6)
Мелькать	(5)	Молоть	(1)
Мелькнувший	(2)	Молча	(1)
Мелькнуть	(1)	Молчаливый	(1)
Менять	(1)	Молчанье	(6)
Меняться	(1)	Молчать	(10)
Мера	(2)	Мольба	(3)
Мерный	(1)	Молясь	(1)
Меркнуть	(2)	Молящийся	(1)
		Монастырь	(1)

Море	(3)	Напрасный	(3)
Морозный	(8)	Напрягать	(1)
Морской	(1)	Напутственный	(1)
Мочь	(11)	Нарастающий	(2)
Мрак	(10)	Народный	(2)
Мудрец	(1)	Народы	(1)
Мудрость	(2)	Нарушив	(1)
Мудрый	(1)	Нарушить	(1)
Муж	(1)	Наряд	(3)
Мужчина	(1)	Нарядный	(1)
Музыка	(1)	Настежь	(1)
Мутно-голубой	(1)	Настигнуть	(1)
Мутный	(1)	Натешить	(1)
Мучать	(1)	Наудачу	(1)
Мученье	(1)	Начало	(1)
Мучительно	(1)	Начертать	(2)
Мчатся	(1)	Начертаться	(1)
Мы	(48)	Наш	(7)
Мыслить	(2)	Нашептать	(1)
Мысль	(8)	Наяву	(3)
Мыслящий	(1)	Не	(148)
Мягко	(1)	Небесный	(3)
Мятежный	(3)	Небо	(17)
Мятель	(1)	Небосвод	(1)
Мятущийся	(1)	Небывалый	(4)
		Нева	(2)
На	(124)	Неведомо	(1)
Набездать	(2)	Неведомый	(5)
Наблюдать	(2)	Неверный	(3)
Навек	(1)	Невеста	(3)
Навеки	(1)	Невзгоды	(1)
Наверное	(1)	Невидимый	(2)
Наверх	(1)	Невинный	(1)
Наверху	(2)	Невнятно	(3)
Навес	(1)	Невнятный	(5)
Навзрыд	(1)	Невозможно	(1)
Навсегда	(2)	Невозможный	(2)
Навстречу	(9)	Невозмутимый	(2)
Награда	(1)	Невольничий	(1)
Наградить	(1)	Невольный	(1)
Над	(31)	Нега	(1)
Надвигающийся	(1)	Недавний	(2)
Надежда	(8)	Недаром	(1)
Наделённый	(1)	Недвижимый	(1)
Надзвездный	(1)	Недвижный	(2)
Надменный	(1)	Недолго	(1)
Надо	(3)	Недостижимый	(2)
Назад	(5)	Недоступный	(1)
Назвать	(1)	Недуг	(1)
Найти	(7)	Нежить	(1)
Намёк	(2)	Нежно	(1)
Наморщенный	(1)	Нежно-белый	(1)
Напев	(2)	Нежность	(2)
Наперёд	(1)	Нежный	(8)
Наперсник	(1)	Незаметно	(1)
Наполненный	(1)	Незаметный	(1)
Напомнить	(1)	Нездешний	(7)
Направлять	(3)	Неземной	(3)
Напрасно	(2)	Незнакомый	(2)

Незримый	(3)	Неясный	(3)
Неизбежный	(2)	Ни	(20)
Неизвестный	(3)	Нива	(2)
Неизменно	(1)	Ниже	(1)
Неизменный	(1)	Низкий	(2)
Неизреченный	(1)	Низко	(2)
Ненстовый	(1)	Никогда	(2)
Неисцелимый	(1)	Никто	(4)
Нейти	(1)	Нисходить	(1)
Некий	(1)	Нить	(2)
Нелюдим	(1)	Ниц	(1)
Неметь	(1)	Ничто	(1)
Немеющий	(1)	Ничтожный	(1)
Немея	(1)	Но	(96)
Немой	(5)	Новоселье	(1)
Ненарушимый	(1)	Новый	(14)
Необычайный	(1)	Нога	(2)
Неотвязный	(1)	Ночной	(10)
Неотступный	(2)	Ночь	(37)
Непогода	(2)	Нужда	(1)
Непогодный	(2)	Ныне	(6)
Неподвижно	(1)	Нынче	(1)
Неподвижный	(2)	Нырять	(1)
Непомерный	(2)		
Непонятный	(1)	О (межд.)	(20)
Непорочность	(1)	О (об и обо)	(33)
Непостижимый	(1)	Оба	(1)
Непостижный	(3)	Обвить	(1)
Непреложно	(1)	Обгорелый	(1)
Непрестанный	(2)	Обдавать	(1)
Неприметно	(1)	Обедня	(1)
Непробудный	(3)	Обернувшись	(1)
Нерадостный	(1)	Обернуться	(1)
Неразлученный	(1)	Обет	(2)
Неразмыкаемый	(1)	Обетованный	(1)
Несбыточный	(1)	Обида	(1)
Несвободный	(2)	Облако	(4)
Несказанный	(2)	Облегчение	(1)
Неслышный	(1)	Облик	(4)
Несметный	(1)	Обличье	(1)
Несмутимый	(1)	Обман	(3)
Несомненный	(1)	Обманутый	(1)
Нестерпимо	(1)	Обмануть	(1)
Нести	(4)	Обнаженный	(1)
Нестись	(2)	Обнажиться	(1)
Нестройно	(1)	Обнимать	(1)
Нестройный	(1)	Обновленный	(2)
Несуществующий	(3)	Обнять	(3)
Несчастней	(1)	Образ	(5)
Несчастье	(1)	Образъ	(4)
Нет	(21)	Обратиться	(3)
Нетронутый	(2)	Обращенный	(1)
Неугомонный	(1)	Обреченный	(1)
Неустающий	(1)	Обречь	(1)
Неутолимый	(1)	Обрученный	(2)
Нечет	(1)	Обряд	(1)
Нешадно	(1)	Обширный	(1)
Неясно	(1)	Объять	(4)
		Объятый	(2)

Объятия	(3)	Остановясь	(1)
Овеянный	(2)	Остаться	(2)
Оглянуться	(2)	Остерегающий	(1)
Огневой	(4)	Осторожно	(1)
Огненный	(1)	Остыть	(2)
Огнистый	(1)	От	(19)
Огнь	(1)	Отблеск	(5)
Огонь	(24)	Отбросить	(1)
Ограда	(1)	Отвага	(1)
Одежды	(2)	Ответ	(12)
Одетый	(1)	Ответить	(1)
Один	(18)	Ответный	(1)
Одинокий	(4)	Отвориться	(2)
Одинок	(3)	Отголосок	(1)
Одинокчество	(1)	Отдавать	(9)
Одичалый	(2)	Отдаваться	(1)
Одна	(12)	Отдаленный	(3)
Однажды	(2)	Отдаленье	(3)
Одни	(3)	Отдать	(1)
Одно	(2)	Отдаться	(1)
Одолее	(1)	Отдохнуть	(1)
Ожидание	(3)	Отдых	(1)
Ожить	(1)	Отдыхать	(1)
Озаренный	(11)	Отец	(1)
Озарить	(1)	Отзвук	(2)
Озаряя	(2)	Отклик	(1)
Океан	(1)	Открыв	(2)
Окно	(21)	Открывать	(1)
Околдованный	(1)	Открываться	(2)
Оконный	(1)	Открытый	(3)
Окончить	(1)	Открыть	(5)
Окошко	(3)	Открыться	(3)
Окрестный	(2)	Откуда	(5)
Окружить	(1)	Отлетать	(1)
Окрыленный	(1)	Отлететь	(1)
Окрылить	(1)	Отличить	(1)
Окутанный	(2)	Отойти	(7)
Омрачить	(1)	Оторванный	(1)
Он	(67)	Отпереть	(2)
Она	(44)	Отпылать	(1)
Они	(50)	Отравить	(1)
Оно	(1)	Отрадный	(1)
Описывать	(1)	Отражаться	(2)
Опрокинувшись	(1)	Отраженный	(1)
Опрокинуться	(2)	Отрезок	(1)
Опустелый	(1)	Отрок	(2)
Опуститься	(1)	Отрывок	(2)
Опять	(5)	Отступать	(1)
Орел	(1)	Отступая	(1)
Орфей	(1)	Отуманить	(2)
Осанна	(1)	Отходить	(3)
Освобожденный	(1)	Отходящий	(3)
Освятить	(1)	Отчаянный	(1)
Осенний	(2)	Отшатнуться	(1)
Осень	(2)	Отыскать	(1)
Осилить	(1)	Оцепеневший	(1)
Осмеян	(1)	Очаг	(1)
Осока	(1)	Очерк	(1)
Оставлять	(1)	Очертанье	(1)

Очи	(9)	Платье	(3)
Очнуться	(1)	Плача	(2)
Ощутить	(1)	Плачущий	(2)
		Племя	(1)
Падать	(3)	Плен	(4)
Паденье	(3)	Плененье	(2)
Пажить	(1)	Пленительный	(1)
Память	(6)	Пленик	(1)
Панихида	(1)	Плескать	(1)
Паренье	(1)	Плечи	(2)
Парить	(1)	Плещущий	(1)
Пасмурный	(1)	Площадь	(1)
Пасть (гл.)	(3)	Плыть	(5)
Паук	(1)	По	(16)
Пахнуть	(2)	Победа	(4)
Певец	(1)	Побежать	(1)
Певучий	(2)	Побелеть	(1)
Пелена	(1)	Поверженный	(1)
Пена	(1)	Поверить	(7)
Пень	(1)	Повитый	(1)
Пенье	(1)	Поворот	(1)
Первоначальный	(1)	Повсюду	(1)
Первый	(9)	Повторить	(1)
Перед (и передо)	(11)	Повязка	(1)
Передать	(1)	Погаснуть	(4)
Передзакатный	(2)	Погибнуть	(1)
Передрасветный	(3)	Под	(16)
Перейти	(2)	Подвиг	(3)
Переключаться	(1)	Подвластный	(1)
Перекресток	(1)	Поджигать	(1)
Перелетный	(2)	Подземный	(1)
Переливчатый	(1)	Подкрасться	(1)
Перемена	(3)	Поднебесье	(1)
Перенести	(1)	Поднимать	(1)
Переноситься	(1)	Поднявшись	(1)
Перепутье	(1)	Поднять	(3)
Песнопенье	(1)	Подняться	(5)
Песнь	(4)	Подобие	(1)
Песня	(15)	Подобный	(1)
Песок	(1)	Подозренье	(1)
Пёстро	(1)	Подойти	(2)
Песчаный	(2)	Подолгу	(1)
Петля	(1)	Подруга	(2)
Петь	(13)	Подружиться	(1)
Печаль	(5)	Подходить	(2)
Печально	(1)	Подъезд	(1)
Печальный	(2)	Пожар	(3)
Печать	(1)	Позади	(3)
Пещера	(1)	Поздний	(10)
Писать	(1)	Поздно	(2)
Письмена	(4)	Познание	(3)
Пир	(2)	Позолота	(1)
Плакать	(8)	Поить	(1)
Плакучий	(1)	Пойти	(1)
Пламенея	(1)	Пока	(1)
Пламенеющий	(1)	Показать	(2)
Пламенный	(4)	Покидать	(2)
Пламень	(2)	Покинув	(1)
Пламя	(4)	Покинутый	(1)

Покинуть	(3)	Поток	(2)
Поклонение	(3)	Потом	(1)
Покои	(1)	Потонуть	(1)
Покой	(4)	Потревожить	(1)
Покорный	(2)	Потупляться	(1)
Покорствуя	(1)	Потухнуть	(2)
Покрыв	(1)	Потушить	(1)
Покрывало	(1)	Поутру	(1)
Покрывать	(1)	Похитить	(1)
Полдень	(1)	Походка	(1)
Полдненный	(1)	Похороны	(2)
Поле	(14)	Похоть	(1)
Полниться	(1)	Почудиться	(2)
Полночный	(1)	Пошептать	(1)
Полночь	(3)	Поэт	(2)
Полный	(7)	Поэтический	(1)
Полоненный	(1)	Поющий	(1)
Полумрак	(1)	Появиться	(1)
Полуночный	(2)	Появление	(1)
Полусон	(1)	Правда	(2)
Полусумрак	(1)	Праздник	(3)
Полутьма	(1)	Праздничный	(1)
Полынья	(1)	Праздно	(1)
Полюбоваться	(1)	Праздновать	(1)
Померкнуть	(1)	Прах	(7)
Помеха	(1)	Пред (<i>и</i> предо)	(9)
Помиловать	(1)	Предаваться	(1)
Помнить	(9)	Предвестие	(3)
Помрачиться	(1)	Преддверье	(2)
Помчаться	(1)	Предел	(1)
Помыслы	(1)	Предначертанный	(1)
Понемногу	(1)	Предстать	(1)
Понести	(1)	Предтеча	(1)
Понестись	(1)	Предчувствовать	(3)
Понятный	(2)	Прежде	(1)
Понять	(14)	Прежний	(6)
По-прежнему	(3)	Преклониться	(1)
Попутный	(1)	Прекрасный	(3)
Пора	(3)	Прельстить	(1)
Порог	(2)	Преодолев	(1)
Порой (<i>и</i> -ою)	(5)	Преступный	(1)
Порыв	(2)	При	(3)
Посвист	(1)	Прибережье	(1)
Посетить	(1)	Приближение	(2)
Посещать	(2)	Приблизиться	(1)
Послать	(2)	Привестись	(2)
После	(1)	Привыкнуть	(1)
Последний	(20)	Привычный	(1)
Послышать	(2)	Придавать	(1)
Послышаться	(1)	Придвинуться	(1)
Посмеяться	(1)	Придел	(3)
Постигать	(1)	Придти	(17)
Постигнуть (<i>и</i> постичь)	(5)	Призвать	(1)
Постоянство	(1)	Признак	(1)
Постучаться	(1)	Призрак	(10)
Потаенный	(2)	Призрачно-прекрасный	(1)
Потеря	(3)	Призрачный	(1)
Потерять	(1)	Призыв	(3)
Потечь	(1)	Призывать	(1)

Приклонить	(1)	Простой	(3)
Прильнув	(1)	Простор	(1)
Прикованный	(1)	Просторный	(1)
Прикрепленный	(1)	Просыпаться	(1)
Примиренье	(1)	Протекать	(1)
Примчаться	(2)	Протекающий	(1)
Принести	(2)	Протяжный	(2)
Приносить	(4)	Протянуться	(1)
Принять	(3)	Профиль	(1)
Припасть	(2)	Проходить	(8)
Природа	(1)	Проходя	(3)
Присниться	(2)	Прохожий	(2)
Пристальный	(1)	Процвести	(2)
Присутствовать	(1)	Прочеть	(1)
Притаиться	(1)	Прочь	(4)
Притворный	(1)	Прошедший	(5)
Приходить	(3)	Прошлый	(4)
Причина	(1)	Прошай (межд.)	(1)
Причуда	(1)	Прут	(2)
Пришлец	(1)	Прятки	(1)
Приют	(2)	Птица	(5)
Приять	(1)	Пугать	(1)
Про	(1)	Пускай	(4)
Пробежать	(1)	Пустой	(3)
Пробиваться	(1)	Пустота	(1)
Пробудиться	(1)	Пустынный	(1)
Пробуждаемый	(1)	Пустыня	(1)
Проведенный (-ен)	(1)	Пусть	(5)
Провидец	(1)	Путник	(3)
Провидеться	(2)	Путь	(18)
Провидя	(1)	Пыл	(3)
Провожать	(1)	Пылать	(2)
Проводить	(2)	Пыль	(5)
Проглянуть	(1)	Пытать	(1)
Прогнать	(1)	Пытаться	(1)
Прозрачный	(5)	Пышный	(1)
Прозревающий	(1)	Пьеро	(1)
Прозренье	(2)	Пятно	(1)
Проискать	(1)		
Пройти	(12)	Раб	(7)
Проклятый	(2)	Рабство	(1)
Проклятье	(1)	Равнина	(4)
Пролить	(1)	Равно	(2)
Пролиться	(1)	Равнодушно	(2)
Пронести	(1)	Равнодушный	(1)
Пронестись	(2)	Равный	(1)
Пронзать	(1)	Радостный	(1)
Проникать	(2)	Радость	(2)
Проникнуть	(1)	Раз	(7)
Пропасть	(1)	Разбирая	(1)
Пронеть	(1)	Разбить	(1)
Пророчество	(1)	Разбиться	(2)
Проситься	(1)	Разбудить	(2)
Просиявший	(1)	Разве	(4)
Просиять	(1)	Развести	(1)
Проснуться	(3)	Развеять	(1)
Простереться	(1)	Разгадка	(1)
Простираться	(1)	Разгораться	(2)
Простить	(3)	Раздаваться	(3)

Раздвинув	(1)	Рок	(1)
Раздумье	(2)	Роковой	(4)
Разжигать	(1)	Ропот	(2)
Разлив	(1)	Российский	(1)
Различить	(2)	Рубеж	(1)
Разлука	(1)	Рука	(8)
Разлучиться	(1)	Руль	(1)
Разлюбив	(1)	Румянец	(1)
Размерный	(1)	Румянить	(1)
Размечтаться	(1)	Русалка	(1)
Разноситься	(1)	Ручей	(1)
Разноцветный	(1)	Рыть	(2)
Разомкнуть	(1)	Рябь	(1)
Разрушить	(2)	Ряд	(4)
Рана	(1)	Рядом	(1)
Ранить	(1)		
Ранний	(4)	С (<i>и со</i>)	(83)
Раскинуть	(1)	Сад	(2)
Распахнуться	(1)	Сам	(5)
Распростертый	(2)	Сама	(7)
Распутье	(6)	Самый	(4)
Рассвет	(4)	Санки	(1)
Рассвести	(1)	Сбежать	(1)
Рассветный	(1)	Сближение	(1)
Рассекать	(1)	Сбросить	(1)
Расступаться	(1)	Сбываться	(1)
Рассыпать	(1)	Сбыться	(1)
Растаять	(2)	Свадьба	(1)
Растрезанный	(1)	Свежесть	(1)
Расти	(9)	Свежий	(2)
Расцвести	(3)	Сверкающий	(1)
Расцвет	(3)	Свершив	(1)
Ратный	(1)	Свершиться	(3)
Реветь	(1)	Свет	(34)
Редеть	(1)	Светильник	(1)
Резкий	(1)	Светить	(1)
Резьба	(1)	Светило	(2)
Река	(7)	Светлана	(2)
Ресница	(1)	Светло	(2)
Речь	(9)	Светлый	(16)
Речной	(5)	Свеча	(10)
Реять	(2)	Свиданье	(4)
Ржавый	(1)	Свобода	(7)
Риза	(4)	Свободный	(3)
Робкий	(1)	Свод	(3)
Робко	(1)	Свой	(23)
Ровный	(1)	Связь	(1)
Родимый	(3)	Свягилице	(1)
Родина	(1)	Святой	(14)
Родить	(1)	Святость	(1)
Родной	(7)	Святыня	(1)
Родственный	(1)	Священник	(1)
Рождать	(1)	Священный	(4)
Рождение	(3)	Сгоранье	(2)
Рожденный	(1)	Сгорающий	(1)
Роза	(7)	Сгореть	(1)
Розоватый	(1)	Сгущаться	(1)
Розовеющий	(1)	Себя	(10)
Розовый	(4)	Север	(2)

Северный	(1)	Скрыть	(1)
Сегодня	(2)	Скрыться	(1)
Седина	(1)	Скудный	(3)
Седло	(1)	Слабость	(1)
Седой	(2)	Слабый	(3)
Сей	(2)	Славя	(1)
Селенье	(3)	Сладкий	(3)
Семья	(1)	Сладко	(4)
Семя	(1)	Сладостно	(2)
Сени	(2)	Сладостный	(4)
Серафим	(3)	Слать	(3)
Сердечный	(1)	След	(12)
Сердиться	(1)	Следить	(9)
Сердце	(39)	Слеза	(5)
Серебрить	(1)	Слепой	(4)
Серебряный	(1)	Слететь	(1)
Серп	(1)	Сливаться	(1)
Серый	(2)	Слить	(1)
Сеять	(1)	Слиться	(4)
Сжалиться	(1)	Сливаясь	(2)
Сжечь	(1)	Слово	(19)
Сжимать	(1)	Словно	(6)
Сжиматься	(2)	Служба	(1)
Сила	(11)	Служение	(2)
Сильнее	(2)	Служить	(2)
Сильный	(2)	Слух	(6)
Символ	(1)	Случайно	(2)
Синева	(3)	Случайный	(4)
Синеть	(1)	Слушать	(3)
Синий	(6)	Слушая	(1)
Сияние	(2)	Слышать	(3)
Сказать	(4)	Слышаться	(1)
Сказка	(4)	Слышнее	(1)
Скакать	(1)	Слышный	(2)
Скала	(2)	Смежаться	(1)
Скамья	(1)	Сменив	(1)
Сквозь	(3)	Сменять	(2)
Скит	(1)	Сменяя	(1)
Скиталец	(1)	Смертельный	(1)
Скитанье	(2)	Смертный (прилаг.)	(3)
Склоненный	(1)	Смертный (сущ.)	(2)
Склонив	(1)	Смерть	(5)
Склоняться	(1)	Сметь	(1)
Сколько	(1)	Смех	(7)
Скорбный	(1)	Смешаться	(1)
Скоро	(4)	Смешно	(1)
Скорый	(2)	Смешной	(1)
Скрежет	(2)	Смеющийся	(3)
Скрежетать	(1)	Смеяться	(10)
Скрепить	(1)	Смирennemудрие	(1)
Скрещаться	(1)	Смиранный	(2)
Скрижали	(1)	Смиряясь	(2)
Скрип	(1)	Смолистый	(1)
Скрипнуть	(4)	Смолкнуть	(1)
Скрывать	(4)	Смотревший	(1)
Скрываться	(1)	Смотреть	(28)
Скрывая	(2)	Смотреться	(1)
Скрываясь	(1)	Смрад	(1)
Скрытый	(2)	Смутить	(1)

Смутиться	(1)	Спасительный	(1)
Смутно	(5)	Спать	(4)
Смутный	(4)	Сплестись	(1)
Смущать	(1)	Спокойно	(1)
Смущенный	(7)	Спокойный	(3)
Смыкать	(1)	Спотыкаться	(1)
Смыкая	(1)	Спотыкаясь	(1)
Смысл	(2)	Спросить	(1)
Смятено	(1)	Спрятать	(1)
Смятенье	(2)	Спуститьсь	(2)
Снег	(18)	Сребристо-черный	(1)
Снеговой	(1)	Сребристый	(1)
Снежинка	(1)	Среди	(7)
Снежный	(5)	Средь	(2)
Снести	(1)	Ставить	(1)
Снизойти	(1)	Ставля	(1)
Сниться	(3)	Стан	(1)
Снова	(13)	Стараться	(1)
Сновиденье	(5)	Старец	(4)
Сноп	(1)	Старик	(2)
Снять	(1)	Старинный	(2)
Собираться	(1)	Старость	(2)
Соблюдать	(1)	Старый	(9)
Собор	(3)	Стать	(7)
Сова	(1)	Ствол	(1)
Совершать	(1)	Стезя	(2)
Совершаться	(1)	Стекло	(3)
Совершить	(1)	Стена	(14)
Совинный	(1)	Степь	(2)
Совлечь	(1)	Стеречь	(3)
Согласно	(1)	Стираться	(1)
Содроганье	(1)	Стихать	(1)
Содрогнуться	(1)	Стлаться	(1)
Соединить	(1)	Стол	(2)
Сожалеть	(1)	Столица	(3)
Созвучно	(1)	Столп	(1)
Созвучье	(1)	Столпиться	(1)
Создать	(1)	Стон	(4)
Созерцать	(1)	Сторожить	(1)
Сойти	(7)	Сторона	(1)
Сокрушаться	(1)	Сторониться	(1)
Сокрытый	(2)	Стоять	(7)
Солнечный	(2)	Страж	(2)
Солнце	(14)	Страна	(10)
Соловей	(1)	Страница	(3)
Сомкнутый	(3)	Странно	(2)
Сомкнуть	(1)	Странность	(1)
Сомкнуться	(2)	Странный	(11)
Сомненье	(3)	Странствовать	(1)
Сон	(50)	Страстно	(1)
Сонмы	(3)	Страстный	(3)
Сонный	(9)	Страсть	(4)
Сопричастный	(1)	Страх	(5)
Соучастник	(1)	Страшнее	(1)
Сохранить	(2)	Страшно	(3)
Сохраниться	(2)	Страшный	(9)
Соцветие	(1)	Стрела	(1)
Сочувствие	(1)	Стремиться	(1)
Спасаться	(1)	Стремленья	(2)

Строгий	(6)	Темнее	(1)
Строй	(2)	Темнеть	(1)
Стройный	(2)	Темница	(3)
Струиться	(1)	Темно	(3)
Струйный	(1)	Темнота	(6)
Струна	(1)	Темный	(14)
Струя	(5)	Тень	(32)
Стук	(5)	Теперь	(3)
Ступень	(8)	Теплить	(1)
Ступить	(2)	Теплиться	(3)
Стучать	(1)	Тепло	(1)
Стыд	(1)	Теплый	(1)
Суд	(1)	Терзаться	(1)
Судьба	(1)	Терем	(8)
Суевернее	(1)	Терн	(1)
Суеверный	(1)	Терять	(1)
Суета	(3)	Теряться	(2)
Суетливый	(1)	Терясь	(1)
Сужденный	(1)	Теснина	(1)
Сумасшедший	(3)	Тесно	(1)
Сумерки	(13)	Течь	(2)
Сумрак	(22)	Тихий	(12)
Сумрачный	(5)	Тихо	(8)
Суровый	(4)	Тишина	(9)
Сухой	(2)	Тишь	(8)
Сущее	(2)	Тлен	(1)
Сходить	(4)	Тление	(1)
Счастливый	(2)	Тленный	(2)
Счастье	(1)	То	(6)
Считать	(2)	Тогда	(11)
Считая	(1)	Толпа	(9)
Сын	(2)	Толпиться	(1)
Сырой	(1)	Только	(10)
		Томимый	(3)
Та	(1)	Томительный	(1)
Таинственно	(3)	Томление	(1)
Таинственный	(9)	Томно	(1)
Таить	(3)	Тонкий	(5)
Таиться	(3)	Тонуть	(1)
Тайком	(1)	Топот	(2)
Тайна	(23)	Торжество	(1)
Тайно	(5)	Торжествовать	(1)
Тайный	(12)	Торжествующий	(1)
Так	(14)	Торжествуя	(2)
Такой	(2)	Тоска	(8)
Там	(43)	Тосковать	(2)
Танец	(2)	Тоскуя	(2)
Танцующий	(1)	Тот	(7)
Тать	(1)	Трава	(2)
Гая	(2)	Тревога	(9)
Гаять	(1)	Тревожить	(1)
Тварь	(1)	Тревожно	(2)
Твердо	(1)	Тревожный	(3)
Твердя	(1)	Трепет	(2)
Твой	(59)	Трепетать	(3)
Творец	(1)	Треск	(1)
Творить	(1)	Трогать	(1)
Те	(5)	Трон	(1)
Тело	(2)	Тронуть	(2)

Тропинка	(2)	Укрытый	(2)
Тростник	(1)	Укрыться	(1)
Трудный	(2)	Улетать	(1)
Туда	(5)	Улетевший	(1)
Туман	(19)	Улететь	(1)
Туманиться	(1)	Улечься	(1)
Туманность	(1)	Улица	(10)
Туманный	(5)	Уличный	(1)
Туника	(1)	Уловить	(1)
Тусклый	(1)	Уложить	(1)
Туча	(3)	Улыбка	(9)
Тщетно	(2)	Ум	(6)
Ты	(198)	Умашенный	(1)
Тьма	(10)	Умереть	(3)
Тяготеть	(2)	Уметь	(1)
Тяжелей	(1)	Умиление	(1)
Тяжелеть	(1)	Умолкнуть	(1)
Тяжелый	(4)	(Без) умолку	(1)
Тяжкий	(1)	Умчаться	(1)
Тяжко	(1)	Унести	(2)
Тянуть	(1)	Уничуженье	(1)
У	(28)	Уносить	(1)
Убегать	(2)	Унося	(1)
Убегающий	(1)	Упасть	(2)
Убеленный	(1)	Уплывающий	(1)
Убить	(1)	Уплыть	(1)
Убор	(1)	Упоенный	(1)
Увидать	(2)	Упоенье	(1)
Увидеть	(4)	Упорный	(3)
Угадать	(1)	Управлять	(1)
Угасать	(1)	Уронить	(1)
Угаснуть	(1)	Уследить	(3)
Угнетенье	(1)	Условный	(4)
Угол	(2)	Услыхать	(1)
Уготовать	(1)	Услышать	(3)
Угрюмо	(1)	Успеть	(1)
Угрюмый	(5)	Успокоить	(1)
Удалясь	(1)	Уста	(2)
Удаляющийся	(1)	Уставая	(1)
Удар	(1)	Усталый	(2)
Ударить	(1)	Устать	(1)
Удивляться	(1)	Усыпить	(1)
Ужас	(5)	Усыпленный	(1)
Ужасный	(1)	Утаить	(1)
Уже (и уж)	(15)	Утихнуть	(1)
Ужель	(1)	Утомленный	(2)
Узнавать	(2)	Утомься	(1)
Узнать	(6)	Утонченность	(1)
Узник	(1)	Утратить	(1)
Узорный	(1)	Утраченный	(1)
Узость	(1)	Утренний	(1)
Узрев	(1)	Утро	(11)
Уйти	(6)	Ухо	(3)
Указанье	(1)	Уходить	(9)
Указать	(1)	Уходя	(1)
Украдкой	(1)	Участво	(1)
Укрывать	(1)	Ушедший	(1)
Укрываться	(1)	Ущерб	(1)

Фея	(1)	Человек	(1)
Философ	(1)	Через	(2)
Фонарь	(2)	Чем — (тем)	(1)
		Чернеть	(1)
Хаос	(1)	Черный	(7)
Хвала	(2)	Чет	(1)
Химера	(1)	Черта	(9)
Хлад	(1)	Черты	(8)
Хладеть	(1)	Чертог	(5)
Хладный	(4)	Число	(2)
Хлеб	(1)	Чистота	(2)
Хмурый	(1)	Чистый	(5)
Ход	(1)	Чрез	(1)
Ходить	(2)	Чрезмерность	(1)
Холм	(1)	Что	(27)
Холмик	(1)	Чтоб (и чтобы)	(6)
Холод	(8)	Что-то	(7)
Холодеющий	(1)	Чувствовать	(2)
Холодно	(1)	Чудак	(1)
Холодный	(17)	Чудесный	(1)
Хоронить	(1)	Чудный	(4)
Хоры	(3)	Чудо	(7)
Хотеть	(4)	Чуждый	(10)
Хоть	(3)	Чужой	(5)
Хохотать	(1)	Чутко	(1)
Храм	(9)	Чуть	(7)
Хранилище	(1)	Чуя	(2)
Хранительница-Дева	(1)	Чуять	(6)
Хранить	(7)	Чуяться	(2)
Христос	(5)		
Хуленье	(1)	Шаг	(15)
		Шататься	(1)
Царевна	(1)	Шатаясь	(1)
Царить	(1)	Шатер	(1)
Царьца	(4)	Шаткий	(2)
Царственный	(1)	Шевелясь	(1)
Царь	(1)	Шелохнуться	(1)
Цвести	(6)	Шепнуть	(1)
Цвет	(1)	Шептанье	(1)
Цветок	(3)	Шептать	(8)
Цветы	(7)	Шептаться	(3)
Цветя	(1)	Шепча	(1)
Целомудрие	(1)	Шепчущий	(1)
Целый	(2)	Широкий	(2)
Цель	(3)	Шопот	(2)
Цепь	(2)	Шорох	(6)
Церковный	(9)	Штора	(1)
Церковь	(4)	Шубка	(1)
		Шум	(3)
Над	(1)	Шуметь	(4)
Час	(10)	Шумный	(2)
Часто	(1)	Шумящий	(1)
Часть	(1)	Шутовской	(1)
Чаша	(1)	Шутя	(1)
Чаша	(1)		
Чаше	(1)	Щит	(2)
Чаянье	(1)		
Чей-то	(6)	Экклесиаст	(1)
Чело	(1)	Электрический	(1)

Эта	(10)	Я	(309)
Эти	(14)	Явиться	(3)
Это	(3)	Яд	(1)
Этот	(6)	Язык	(2)
Эхо	(2)	Яснее	(3)
		Ясно	(2)
Юдоль	(3)	Ясный	(13)
Юность	(3)	Яркий	(8)
Юношеский	(1)	Ярче	(1)
Юный	(4)	Religio	(1)

ПРИЛОЖЕНИЕ I

Распределение прилагательных, причастий и местоимений по родам, числам и прилагательных по признаку: полный — краткий.

	Мой	2	7	2	8	2	6
84.	Моя	7	3	3	10	1	3
	Моё	2	2	1	0	1	1
	Мои	1	2	4	9	4	3
	Твой	1	2	5	4	0	2
59.	Твоя	2	5	6	3	0	0
	Твоё	2	2	1	3	0	0
	Твои	2	3	1	10	2	3
	Белый	0	1	4	4	3	2
35.	Белая	1	1	2	4	1	1
	Белое	0	0	1	1	0	2
	Белые	1	0	0	2	1	1
	Бела	0	0	0	1	0	1
	Свой	0	4	0	3	0	0
23.	Своя	0	0	2	1	0	2
	Своё	0	0	0	0	1	2
	Свои	3	1	4	0	0	0
	Последний	0	5	2	0	2	3
20.	Последняя	0	1	0	1	0	0
	Последние	1	1	2	1	1	0
	Бледный	0	1	0	0	1	1
19.	Бледная	0	0	2	1	1	1
	Бледные	0	0	1	5	1	0
	Бледен	0	0	0	0	1	1
	Бледна	0	0	0	0	2	0
	Милый	2	1	2	2	3	0
18.	Милая	0	0	1	3	0	1
	Милое	0	0	0	1	0	0
	Милые	1	0	0	1	0	0

	Холодный	1	1	1	1	1	3
17.	Холодная	0	0	0	0	1	1
	Холодное	1	0	0	0	0	0
	Холодные	2	0	2	1	1	0
	Близкий	0	1	0	2	1	2
16.	Близкая	1	0	1	0	0	0
	Близкое	1	0	0	0	0	0
	Близкие	1	1	0	0	0	0
	Близок	0	0	1	1	0	1
	Близка	0	2	0	0	0	0
	Светлый	0	1	0	0	0	1
16.	Светлая	0	0	0	3	0	0
	Светлое	0	0	0	2	0	0
	Светлые	0	1	1	0	0	0
	Светла	0	2	2	3	0	0
	Новый	0	1	3	2	0	1
14.	Новая	1	0	2	1	0	0
	Новое	0	0	1	0	0	0
	Новые	1	0	0	1	0	0
	Святой	0	1	0	0	0	0
14.	Святая	0	2	0	2	0	1
	Святое	0	0	0	1	0	1
	Святые	0	1	0	1	1	1
	Свята	0	0	0	0	0	1
	Тёмный	0	0	0	1	1	0
14.	Тёмная	0	2	0	1	1	0
	Тёмные	0	1	0	1	0	3
	Темна	0	0	1	2	1	1
	Темны	1	0	0	0	0	0
	Великий	0	1	0	2	0	0
13.	Великая	4	0	1	0	0	1
	Великое	0	1	1	0	0	0
	Великие	0	1	1	0	0	0
	Вечерний	0	0	0	2	0	0
13.	Вечерняя	0	2	0	2	0	0
	Вечернее	0	0	0	0	1	0
	Вечерние	2	0	2	1	1	0
	Ясный	0	2	1	0	0	0
13.	Ясная	0	2	0	0	0	0
	Ясные	0	1	0	0	0	0
	Ясен	0	2	0	0	0	0
	Ясна	0	1	0	2	0	0
	Ясны	0	1	0	1	0	0
	Далёкий	1	1	0	0	0	2
12.	Далёкая	0	3	0	0	0	0
	Далёкое	0	1	0	0	0	0
	Далёкие	1	1	1	0	0	0
	Далека	0	1	0	0	0	0
	Красный	2	0	0	2	0	0
	Красная	1	0	0	0	1	0
	Красное	1	0	1	0	0	0
	Красные	0	0	2	0	0	2

	Тайный	0	3	0	0	0	1
12.	Тайная	1	2	0	0	1	1
	Тайное	0	1	0	0	0	0
	Тайные	1	0	0	0	0	1
	Тихий	1	0	1	0	1	0
12.	Тихая	0	1	1	2	0	1
	Тихое	0	0	0	1	0	0
	Тихие	1	0	1	0	0	0
	Тих	0	1	0	0	0	0
	Другой	0	1	1	0	0	1
11.	Другая	1	2	3	1	0	0
	Другие	0	0	1	0	0	0
	Золотой	0	0	0	0	0	1
11.	Золотая	0	1	0	2	0	2
	Золотое	0	0	0	1	0	0
	Золотые	0	2	0	1	0	1
	Иной	0	0	1	0	0	0
11.	Иная	1	2	0	1	0	0
	Иное	0	0	0	0	1	0
	Иные	1	4	0	0	0	0
	Какой	0	1	0	0	0	0
11.	Какая	0	0	1	2	0	0
	Какие	1	1	0	4	0	1
	Озарённый	0	1	1	0	0	1
11.	Озарённая	0	1	0	0	0	0
	Озарённые	0	0	1	0	0	0
	Озарен	0	0	0	4	0	0
	Озарены	0	0	0	2	0	0
	Странный	0	0	0	1	1	0
11.	Странная	0	0	0	1	0	0
	Странные	0	0	1	1	1	1
	Странен	0	1	0	0	1	1
	Странны	0	0	0	1	0	0
	Вечный	0	0	2	2	0	2
10.	Вечная	0	0	0	0	1	1
	Вечен	0	0	0	1	0	0
	Вечны	0	0	0	1	0	0
	Ночной	0	1	0	1	0	0
10.	Ночная	1	1	0	0	1	1
	Ночное	0	1	1	0	0	0
	Ночные	0	1	0	0	0	1
	Поздний	0	0	0	1	0	1
10.	Поздняя	0	2	0	0	0	0
	Поздние	0	0	3	1	0	2
	Чуждая	0	0	0	2	0	0
10.	Чуждое	1	0	0	0	1	0
	Чужд	0	1	0	0	0	0
	Чужда	1	2	0	0	0	0
	Чужды	1	0	1	0	0	0

	Весенний	2	0	0	4	0	0
9.	Весенняя	0	0	0	1	0	0
	Весенние	0	0	1	1	0	0
9.	Высокая	0	2	0	0	0	1
	Высокие	0	0	0	2	0	0
	Высок	1	0	0	2	0	0
	Высока	0	0	0	0	0	1
	Живая	0	0	1	1	0	0
	Живое	0	0	0	1	0	0
9.	Живые	2	0	0	0	0	0
	Жив	0	0	0	1	1	1
	Жива	0	1	0	0	0	0
	Земной	0	0	0	0	0	1
9.	Земная	0	0	2	0	0	0
	Земное	0	0	0	1	1	0
	Земные	1	1	1	1	0	0
	Лазурный	2	0	1	0	1	0
9.	Лазурная	1	0	0	1	0	0
	Лазурное	0	0	1	0	0	0
	Лазурные	0	2	0	0	0	0
9.	Первый	0	3	2	1	0	0
	Первые	0	0	2	0	1	0
	Сонный	0	0	1	0	1	0
9.	Сонная	0	1	0	0	0	0
	Сонные	0	0	1	3	1	1
	Старый	0	0	2	0	0	0
9.	Старая	0	1	0	2	0	0
	Старые	0	0	0	2	0	1
	Стар	0	0	0	0	1	0
	Страшный	0	1	0	0	1	0
	Страшная	0	0	1	2	0	0
9.	Страшные	0	0	1	0	1	0
	Страшен	0	0	0	1	0	0
	Страшны	0	0	0	0	0	1
	Таинственный	0	1	3	0	2	0
9.	Таинственная	0	1	1	0	0	0
	Таинственные	0	0	0	0	0	1
	Церковный	0	0	0	2	0	0
9.	Церковная	0	0	0	1	2	1
	Церковные	0	0	2	1	0	0
	Бедный	0	1	1	2	0	1
9.	Бедное	0	0	0	0	1	0
	Бедные	0	0	0	0	1	0
	Беден	0	0	0	0	1	0
	Задумчивый	0	0	1	1	1	1
8.	Задумчивая	0	0	1	0	1	0
	Задумчивые	0	0	0	1	0	0
	Задумчив	0	0	0	1	0	0

	Знакомая	1	1	0	0	0	0
	Знакомое	0	0	1	1	0	0
8.	Знакомые	0	1	0	0	1	0
	Знаком	0	1	0	0	0	0
	Знакомы	0	0	1	0	0	0
	Морозный	0	0	0	0	0	1
8.	Морозная	0	0	4	0	0	1
	Морозное	0	0	1	0	1	0
	Нежный	3	0	2	0	0	0
8.	Нежное	0	0	1	0	1	0
	Нежные	0	0	0	0	0	1
	Яркий	0	0	0	1	0	0
	Яркая	0	0	0	1	0	0
8.	Яркое	0	0	2	1	0	0
	Яркие	0	0	1	0	0	1
	Ярки	0	0	0	1	0	0
	Голубой	0	0	1	0	0	0
7.	Голубая	0	1	2	1	0	0
	Голубые	0	1	0	0	0	1
	Дальный	1	1	0	0	0	0
7.	Дальная	0	0	1	0	0	0
	Дальные	1	2	0	1	0	0
	Здешний	0	2	0	0	0	0
7.	Здешние	0	0	3	1	1	0
	Нездешний	0	0	2	0	0	0
7.	Нездешняя	1	1	0	0	0	0
	Нездешние	1	2	0	0	0	0
	Полный	2	0	0	0	0	0
7.	Полные	0	0	0	0	0	1
	Полны	0	0	0	3	0	0
	Полно	1	0	0	0	0	0
	Родной	0	0	0	0	0	1
7.	Родная	1	0	1	1	0	0
	Родные	1	1	0	0	0	0
	Родны	0	1	0	0	0	0
	Смущенный	0	0	0	1	0	0
7.	Смущён	0	0	0	2	1	0
	Смущена	0	0	1	0	0	0
	Смущены	0	0	0	1	0	1
	Чёрный	0	0	1	0	0	3
7.	Чёрная	0	0	0	1	1	0
	Чёрные	0	0	0	1	0	0
	Божий	1	1	0	2	1	0
6.	Божье,	0	0	1	0	0	0
	Весёлая	0	0	0	1	0	0
6.	Весёлые	0	0	1	1	1	0
	Весела	0	0	0	1	0	0
6.	Весел	0	0	0	0	0	1

	Глубокий	0	0	0	1	1	0
6.	Глубокая	0	2	1	0	0	0
	Глубокие	0	1	0	0	0	0
	Грядущий	1	1	0	0	0	0
6.	Грядущая	1	1	0	0	0	0
	Грядущее	1	0	0	0	0	0
	Грядущие	0	1	0	0	0	0
	Дикий	0	0	0	2	0	1
6.	Дикая	1	0	0	0	0	0
	Дикое	0	0	0	1	0	0
	Дик	0	0	0	0	1	0
	Жалкий	0	0	0	1	0	0
6.	Жалкая	2	0	0	0	0	0
	Жалкие	0	0	0	1	0	0
	Жалок	0	0	2	0	0	0
	Забывтый	0	0	0	0	0	1
6.	Забывтые	0	0	1	3	0	0
	Забывты	0	0	0	0	1	0
	Какой-то	0	0	0	2	0	0
6.	Какая-то	0	0	0	2	1	0
	Какие-то	0	0	0	1	0	0
	Ласковый	0	0	0	0	1	0
6.	Ласковая	0	0	0	2	0	0
	Ласковое	0	0	0	1	0	0
	Ласковые	0	0	0	1	0	0
	Ласковы	0	0	0	0	0	1
	Мертвый	0	0	1	0	0	1
6.	Мертвая	0	0	2	0	0	0
	Мертвые	0	0	0	2	0	0
	Молодая	0	1	0	3	0	0
6.	Молодые	0	1	0	0	0	0
	Молод	0	0	0	0	1	0
	Прежняя	1	0	0	0	0	0
6.	Прежнее	0	0	0	0	0	1
	Прежние	0	1	2	1	0	0
	Синяя	0	0	1	0	2	0
6.	Синие	3	0	0	0	0	0
	Строгий	0	0	0	2	0	0
6.	Строгая	0	0	0	1	0	0
	Строгие	0	0	0	1	0	0
	Строга	1	0	0	1	0	0
	Чей-то	0	0	3	0	0	0
6.	Чья-то	1	0	0	0	0	1
	Чье-то	1	0	0	0	0	0
5.	Бездонный	0	1	1	0	1	0
	Бездонная	2	0	0	0	0	0

	Блаженный	1	0	0	1	0	0
5.	Блаженная	1	0	0	0	0	0
	Блаженные	0	0	0	1	0	0
	Блаженны	0	1	0	0	0	0
	Долгий	0	0	1	0	1	1
5.	Долгая	0	0	1	0	0	0
	Долга	0	0	0	0	1	0
	Жолтый	0	0	0	1	0	1
5.	Жолтая	0	1	0	0	0	0
	Жолтое	0	0	1	0	0	0
	Жолтые	0	0	0	0	0	1
	Запоздалый	0	1	2	0	0	0
5.	Запоздалое	0	1	0	0	0	0
	Запоздалые	0	0	0	1	0	0
	Злая	1	0	1	1	0	0
5.	Злое	0	0	1	0	0	0
	Злые	0	0	0	0	1	0
	Зубчатый	0	1	0	0	0	0
5.	Зубчатые	0	0	0	2	2	0
	Неведомый	0	1	0	0	0	0
5.	Неведомые	0	2	1	0	0	0
	Неведом	0	0	0	0	1	0
	Невнятная	0	0	1	0	0	0
5.	Невнятное	0	1	1	0	0	0
	Невнятные	0	1	0	0	0	1
	Немой	0	1	0	0	0	0
5.	Немая	0	0	1	0	1	0
	Немые	1	0	0	0	0	0
	Нем	0	0	0	0	1	0
	Прозрачные	0	1	0	0	1	0
5.	Прозрачна	0	0	1	2	0	0
	Прошедший	1	1	0	0	0	0
5.	Прошедшая	0	0	0	1	0	0
	Прошедшее	1	0	0	0	0	0
	Прошедшие	0	0	0	0	0	1
	Речной	0	1	0	2	0	1
5.	Речная	0	1	0	0	0	0
	Снежный	0	0	3	1	0	0
5.	Снежная	0	0	1	0	0	0
	Сумрачный	0	0	0	2	0	0
5.	Сумрачная	1	0	0	0	0	0
	Сумрачные	0	0	1	1	0	0

5.	Тонкий	0	0	1	0	0	2
	Тонкая	0	0	0	0	0	1
	Тонкое	0	0	0	1	0	0
5.	Туманная	0	0	0	1	1	0
	Туманное	0	0	2	0	0	0
	Туманен	0	1	0	0	0	0
5.	Угрюмый	0	0	2	0	2	0
	Угрюмая	0	1	0	0	0	0
5.	Чистый	1	0	0	0	0	0
	Чистая	0	0	0	1	0	0
	Чистые	1	0	0	1	0	0
	Чиста	0	0	1	0	0	0
5.	Чужая	0	0	2	0	0	1
	Чужое	1	0	0	0	0	0
	Чужие	0	1	0	0	0	0
4.	Бесконечный	0	1	0	0	0	0
	Бесконечное	0	0	0	1	0	0
	Бесконечные	2	0	0	0	0	0
4.	Глухая	0	2	0	0	0	1
	Глук	0	0	0	0	0	1
4.	Двуликий	0	1	0	1	0	0
	Двулика	0	0	0	1	0	0
	Двуликое	1	0	0	0	0	0
4.	Желанный	0	1	1	0	0	0
	Желанная	0	0	2	0	0	0
4.	Звёздная	0	0	2	0	0	0
	Звёздные	1	1	0	0	0	0
4.	Зимний	0	0	1	0	0	0
	Зимние	1	0	0	2	0	0
4.	Младое	0	1	0	0	0	0
	Младые	1	0	1	0	0	0
	Млад	0	0	0	0	1	0
4.	Небывалый	0	0	0	2	0	0
	Небывалая	0	0	0	0	1	0
	Небывалые	0	0	0	1	0	0
4.	Огневой	0	0	0	0	1	0
	Огневая	0	1	0	0	0	0
	Огневые	0	1	1	0	0	0
4.	Одинокый	0	1	0	1	0	0
	Одинокая	0	1	0	0	0	0
	Одинокие	0	0	1	0	0	0
4.	Пламенный	0	0	1	1	0	0
	Пламенная	0	0	0	1	0	0
	Пламенное	0	0	1	0	0	0

	Прошлый	2	0	0	0	0	0
4.	Прошлая	0	0	1	0	0	0
	Прошлое	0	0	1	0	0	0
	Ранний	0	0	1	0	0	0
4.	Ранняя	0	1	0	0	0	0
	Ранние	0	0	2	0	0	0
	Розовая	0	0	2	0	0	0
4.	Розовое	0	0	1	0	0	0
	Розовые	0	0	0	1	0	0
	Роковой	0	1	0	2	0	0
4.	Роковая	0	1	0	0	0	0
	Священный	0	1	0	0	0	0
4.	Священная	0	0	0	1	1	0
	Священные	0	0	1	0	0	0
	Сладостный	0	0	0	1	0	0
4.	Сладостная	0	0	0	0	1	0
	Сладостные	0	0	0	2	0	0
	Слепая	0	1	0	0	0	0
4.	Слепые	1	0	0	0	1	1
	Случайный	0	0	0	1	0	0
4.	Случайная	0	0	0	1	0	0
	Случайное	0	0	0	1	0	0
	Случайные	0	0	0	0	0	1
	Смутная	0	1	1	0	0	0
4.	Смутные	0	0	0	1	0	0
	Смутен	0	1	0	0	0	0
	Суровый	0	1	1	0	0	0
4.	Суровые	0	0	0	0	0	1
	Сурова	0	0	0	0	0	1
	Тяжёлый	0	0	0	1	0	0
4.	Тяжёлая	0	1	0	0	0	0
	Тяжёлое	0	1	0	0	0	0
	Тяжёлые	0	0	1	0	0	0
	Условный	0	2	0	1	0	0
4.	Условное	1	0	0	0	0	0
	Хладная	0	0	2	0	0	0
4.	Хладные	0	1	0	0	0	0
	Хладны	1	0	0	0	0	0
	Чудный	0	0	2	0	0	1
4.	Чудные	1	0	0	0	0	0
	Юный	0	1	0	1	0	0
4.	Юная	0	0	1	0	0	0
	Юные	0	0	0	1	0	0

	Безмолвный	0	0	0	0	0	1
3.	Безмолвные	0	0	0	1	0	0
	Безмолвны	0	0	0	1	0	0
	Безнадёжный	0	0	1	0	0	0
3.	Безнадёжен	0	1	0	0	0	0
	Безнадёжны	0	1	0	0	0	0
3.	Безумный	0	0	1	0	0	0
	Безумная	0	0	0	2	0	0
	Безысходный	0	0	0	1	0	0
3.	Безысходная	0	0	0	1	0	0
	Безысходное	0	0	0	1	0	0
3.	Бессмертное	0	1	0	0	0	0
	Бессмертные	0	1	1	0	0	0
3.	Больной	0	0	1	0	0	1
	Больная	0	0	0	1	0	0
	Брачный	0	0	1	0	0	0
3.	Брачная	0	0	0	0	1	0
	Брачные	0	0	0	1	0	0
3.	Былая	1	1	0	0	0	0
	Былые	1	0	0	0	0	0
3.	Вечереющий	0	1	1	0	0	0
	Вечереющая	0	0	1	0	0	0
3.	Влажный	0	1	0	0	0	1
	Влажные	0	1	0	0	0	0
3.	Горящий	0	0	0	1	1	0
	Горящие	0	1	0	0	0	0
3.	Девственный	0	1	0	0	0	0
	Девственная	2	0	0	0	0	0
	Дрожащий	0	0	0	1	0	0
3.	Дрожащая	0	0	0	1	0	0
	Дрожащие	0	0	0	0	0	1
	Заветный	0	1	0	0	0	0
3.	Заветное	0	1	0	0	0	0
	Заветная	0	0	0	1	0	0
3.	Залитая	0	0	0	1	0	1
	Зáлит	1	0	0	0	0	0
3.	Исполненный	1	0	0	0	0	0
	Исполнен	1	1	0	0	0	0
3.	Колокольный	0	0	0	2	0	0
	Колокольные	1	0	0	0	0	0
	Который	0	1	0	0	0	0
3.	Которая	0	0	0	1	0	0
	Которые	0	1	0	0	0	0

3.	Крутая	0	0	0	1	1	0
	Крута	1	0	0	0	0	0
3.	Лучезарный	0	1	0	1	0	0
	Лучезарная	0	1	0	0	0	0
3.	Любимое	0	0	0	1	0	0
	Любим	0	0	0	1	0	0
	Любима	0	0	0	1	0	0
3.	Мимолётный	0	0	0	0	1	0
	Мимолётная	0	0	1	0	0	0
	Мимолётные	0	1	0	0	0	0
3.	Мятежный	0	0	1	0	0	0
	Мятежная	2	0	0	0	0	0
3.	Напрасная	0	0	1	0	0	0
	Напрасен	1	0	0	0	0	0
	Напрасны	0	0	1	0	0	0
3.	Небесный	0	0	1	0	0	0
	Небесная	0	0	0	1	0	0
	Небесное	0	1	0	0	0	0
3.	Неверный	0	1	0	0	0	0
	Неверная	0	0	0	0	0	1
	Неверные	0	0	0	1	0	0
3.	Неземной	0	0	0	1	0	0
	Неземные	0	1	0	0	0	1
3.	Незримый	0	0	0	0	0	1
	Незрима	0	0	2	0	0	0
3.	Неизвестный	0	0	0	1	0	0
	Неизвестное	0	1	0	0	0	0
	Неизвестны	0	0	1	0	0	0
3.	Непостижный	0	0	0	1	0	0
	Непостижная	0	0	0	0	0	2
3.	Непробудный	0	0	1	1	0	0
	Непробудная	0	0	0	0	0	1
3.	Неясный	0	1	1	0	0	0
	Неясен	0	1	0	0	0	0
3.	Отдалённое	0	0	0	0	1	0
	Отдалённые	2	0	0	0	0	0
3.	Открытые	0	0	0	2	0	0
	Открыто	0	0	0	0	0	1
3.	Отходящий	0	0	0	2	0	0
	Отходящая	0	0	0	0	1	0
3.	Передрасветная	0	2	0	0	0	0
	Передрасветное	0	1	0	0	0	0

	Прекрасный	1	0	0	0	0	0
3.	Прекрасная	0	0	0	0	0	1
	Прекрасен	1	0	0	0	0	0
3.	Простой	0	0	0	0	0	2
	Проста	0	0	0	1	0	0
	Пустой	0	0	0	1	0	0
3.	Пустое	0	0	0	0	0	1
	Пустые	0	0	0	0	1	0
	Родимый	1	0	0	0	0	0
3.	Родимая	0	1	0	0	0	0
	Родимые	0	1	0	0	0	0
3.	Свободный	0	0	0	0	0	1
	Свободная	0	1	0	1	0	0
3.	Скудный	0	0	0	0	0	2
	Скудные	0	1	0	0	0	0
	Слаба	0	0	1	0	0	0
3.	Слабая	1	0	0	0	0	0
	Слаб	0	0	0	1	0	0
	Сладкая	0	0	0	0	0	1
3.	Сладкое	0	0	1	0	0	0
	Сладки	0	0	0	1	0	0
3.	Смертная	0	0	0	0	2	0
	Смертные	0	0	1	0	0	0
3.	Смеющийся	0	0	1	0	1	0
	Смеющиеся	0	0	0	1	0	0
3.	Сомкнутый	0	1	0	0	0	1
	Сомкнутые	0	0	1	0	0	0
3.	Спокойный	0	0	0	1	1	0
	Спокойная	0	1	0	0	0	0
	Страстный	0	1	0	0	0	0
3.	Страстное	0	0	1	0	0	0
	Страстные	1	0	0	0	0	0
3.	Томимый	0	0	0	0	0	1
	Томим	0	0	2	0	0	0
	Тревожный	0	0	0	0	1	0
3.	Тревожное	0	1	0	0	0	0
	Тревожна	0	0	0	1	0	0
3.	Упорная	0	0	0	1	1	0
	Упорные	0	0	0	0	1	0
2.	Багровый	0	0	0	0	0	1
	Багровые	0	0	1	0	0	0
2.	Безбожный	0	1	0	0	0	0
	Безбожная	0	1	0	0	0	0

2.	Безбрежный	0	0	0	1	0	0
	Безбрежны	0	1	0	0	0	0
2.	Безвестный	0	1	0	0	0	0
	Безвестная	1	0	0	0	0	0
2.	Безликий	0	0	1	0	0	0
	Безликая	0	0	1	0	0	0
2.	Безрадостный	0	0	0	0	1	0
	Безрадостные	0	0	0	0	0	1
2.	Бессонная	0	1	0	0	0	0
	Бессонные	0	0	0	1	0	0
2.	Бесшумный	0	0	0	0	0	1
	Бесшумная	0	0	0	1	0	0
2.	Благовестный	1	0	0	0	0	0
	Благовестны	0	0	0	1	0	0
2.	Вдохновенное	0	0	0	0	1	0
	Вдохновенные	0	0	1	0	0	0
2.	Вещий	0	1	0	0	0	0
	Вещие	1	0	0	0	0	0
2.	Влюблен	0	0	0	0	1	0
	Влюблена	0	0	0	0	1	0
2.	Всякие	0	0	0	0	0	1
	Всякое	0	0	0	1	0	0
2.	Горный	0	1	0	0	0	0
	Горные	0	1	0	0	0	0
2.	Девичий	0	0	0	1	0	0
	Девичья	0	0	0	0	0	1
2.	Докучливый	0	1	0	0	0	0
	Докучливые	0	0	0	1	0	0
2.	Древняя	0	0	0	0	0	1
	Древние	0	1	0	0	0	0
2.	Закатная	0	1	0	0	0	0
	Закатные	0	0	0	1	0	0
2.	Закрота	0	0	1	0	0	0
	Закртые	0	0	0	0	1	0
2.	Звучная	1	0	0	0	0	0
	Звучные	1	0	0	0	0	0
2.	Зеленая	0	0	0	0	1	0
	Зеленые	0	0	0	1	0	0
2.	Зловещая	0	1	0	0	0	0
	Зловещие	0	0	0	0	0	1
2.	Золотистая	0	0	0	0	1	0
	Золотистые	0	0	1	0	0	0

2.	Зрима	0	1	0	0	0	0	0	0
	Зримы	0	0	0	1	0	0	0	0
2.	Измученные	0	0	0	0	1	0	0	0
	Измучен	0	0	0	0	1	0	0	0
2.	Изумрудный	0	0	0	0	0	0	0	1
	Изумрудная	0	0	0	0	1	0	0	0
2.	Каменная	0	0	0	0	1	0	0	0
	Каменные	0	0	0	0	0	1	0	0
2.	Короткий	0	0	0	0	1	0	0	0
	Короткие	0	0	0	0	0	1	0	0
2.	Кровавое	0	0	0	0	1	0	0	0
	Кровавые	0	0	0	1	0	0	0	0
2.	Легкий	0	0	0	0	0	0	0	1
	Легкое	0	0	0	0	1	0	0	0
2.	Лживые	0	0	0	0	1	0	0	0
	Лжива	0	0	0	0	1	0	0	0
2.	Лучший	0	0	0	1	0	0	0	0
	Лучшие	1	0	0	0	0	0	0	0
2.	Любовная	0	0	0	0	1	0	0	0
	Любовные	0	0	0	1	0	0	0	0
2.	Мглистый	0	0	1	0	0	0	0	0
	Мглистые	0	0	0	1	0	0	0	0
2.	Медленный	0	0	0	1	0	0	0	0
	Медленная	0	0	0	0	1	0	0	0
2.	Мелькнувший	0	0	0	1	0	0	0	0
	Мелькнувшая	0	0	0	0	0	0	0	1
2.	Мертвенное	0	0	0	0	1	0	0	0
	Мертвенная	0	0	0	0	0	1	0	0
2.	Народная	0	0	1	0	0	0	0	0
	Народные	0	0	0	1	0	0	0	0
2.	Невидимый	0	0	0	0	0	0	0	1
	Невидимая	0	0	1	0	0	0	0	0
2.	Недавний	0	0	0	0	0	1	0	0
	Недавние	0	0	0	0	0	0	0	1
2.	Недвижная	0	0	0	0	1	0	0	0
	Недвижны	0	0	0	0	0	0	0	1
2.	Незнаком	0	0	1	0	0	0	0	0
	Незнакомы	0	0	0	0	0	1	0	0
2.	Неизбежный	0	0	0	1	0	0	0	0
	Неизбежная	0	0	0	0	0	1	0	0

2.	Неподвижный	0	0	1	0	0	0
	Неподвижная	0	0	0	1	0	0
2.	Непомерные	0	0	1	0	0	0
	Непомерны	0	0	1	0	0	0
2.	Несказанный	0	0	0	1	0	0
	Несказанны	0	0	0	0	0	1
2.	Нетронутый	0	0	0	0	0	1
	Нетронутая	0	0	0	0	1	0
2.	Низкие	0	1	0	0	0	0
	Низок	0	0	0	0	0	1
2.	Обручён	0	0	0	0	0	1
	Обручённая	0	0	1	0	0	0
2.	Объят	1	0	0	0	0	0
	Объятное	0	0	0	0	0	1
2.	Овеян	0	1	0	0	0	0
	Овеяна	0	1	0	0	0	0
2.	Окутанный	0	0	0	0	1	0
	Окутанные	0	0	0	1	0	0
2.	Певучий	0	0	0	0	1	0
	Певучая	0	1	0	0	0	0
2.	Передзакатное	0	0	0	0	1	0
	Передзакатные	0	1	0	0	0	0
2.	Песчаная	0	0	0	1	0	0
	Песчаные	0	1	0	0	0	0
2.	Печальная	0	0	0	1	0	0
	Печальные	0	1	0	0	0	0
2.	Плачущий	0	0	0	1	0	0
	Плачущая	0	0	1	0	0	0
2.	Понятный	1	0	0	0	0	0
	Понятен	0	0	0	0	0	1
2.	Потаённый	0	1	0	0	0	0
	Потаённые	0	0	0	1	0	0
2.	Проклятый	0	0	1	0	0	0
	Проклятая	0	0	0	0	0	1
2.	Распростёртый	0	0	0	0	0	1
	Распростёртые	0	0	0	0	0	1
2.	Свежий	0	0	0	0	0	1
	Свеж	0	0	0	0	1	0
2.	Седой	0	0	0	0	1	0
	Сед	0	0	0	0	0	1

2.	Серый	0	0	0	1	0	0
	Серые	0	0	1	0	0	0
2.	Скорые	0	0	1	0	0	0
	Скоры	0	0	0	1	0	0
2.	Слышен	0	0	0	0	0	1
	Слышны	0	0	0	0	0	1
2.	Смиренные	0	0	0	1	0	0
	Смиренное	0	0	0	0	1	0
2.	Сокрытые	0	0	0	1	0	0
	Сокрыто	0	1	0	0	0	0
2.	Старинная	0	0	0	1	0	0
	Старинные	0	1	0	0	0	0
2.	Стройный	0	0	0	0	0	1
	Стройна	0	0	0	0	0	1
2.	Сухая	0	1	0	0	0	0
	Сухое	0	0	0	0	0	1
2.	Счастливый	0	0	0	1	0	0
	Счастлив	0	0	0	0	0	1
2.	Такая	0	0	0	0	0	1
	Такие	0	0	1	0	0	0
2.	Тленный	0	0	0	1	0	0
	Тленное	0	0	0	0	1	0
2.	Трудный	0	0	1	0	0	0
	Труден	0	1	0	0	0	0
2.	Усталое	0	0	0	1	0	0
	Усталые	0	0	0	1	0	0
2.	Утомлённый	0	0	0	1	0	0
	Утомлённые	0	0	0	0	0	1
2.	Целый	0	0	0	1	0	0
	Целá	0	0	0	0	0	1
2.	Шаткая	0	1	0	0	0	0
	Шаткий	0	0	0	0	0	1
2.	Широкая	0	0	0	1	0	0
	Широкий	0	0	0	0	1	0
2.	Шумный	0	0	0	0	0	1
	Шумные	1	0	0	0	0	0

Приложение II.

Алеть (1), алый (3), заалеть (2)

Ангел (8), ангельский (1)

Аромат (1), ароматный (1)

Бег (3), бежать (14), выбегать (2), забегаю (1), набежать (2), побе-
жать (1), пробежать (1), сбежать (1), убежать (2), убегающий (1) // неиз-
бежный (2)

Бедность (1), беда (5), бедный (8)

Белеть (1), белей (1), белизна (1), бело-красный (1), белый (35), забелеть (1) побелеть (1), убеленный (1)
 Берег (8), брег (2), безбрежность (1), безбрежный (2), побережье (1) [-бир- / -бор-] разбирая (1), собираться (1) // убор (1)
 Бить (3), битва (2), биться (6), бьющийся (1), разбить (1), разбиться (2) // убить (1) // пробиваться (1)
 Благовестный (2), благовонный (1), благословенный (2), благославляя (1), блаженный (5), блаженство (1), блаженствовать (12)
 Бледная (1), бледнолицый (1), бледность (1), бледный (19)
 Блеклый (1), блекнуть (1)
 Блеск (2), блестяще (1), возблестать (1), отблеск (5)
 Близ (1), ближе (6), близиться (1), близкий (16), близко (6), близость (1), приближенье (2), приблизиться (1), сближение (1) [-блюд-] наблюдать (2), соблюдать (1)
 Бог (23), божественный (3), божий (6), [ср. также: господний (1)], богопознание (1), безбожно (1), безбожный (2), безбожно-дикий (1), богиня (1)
 Бодрствовать (1), бодрый (1)
 Болотный (1) болото (3)
 Боль (3), болеть (1), больней (2), больной (3)
 Больше (1), большой (1)
 Брежить (2), забрежить (1)
 Бродить (7), брести (3)
 Бросать (2), броситься (1), отбросить (1), сбросить (1), Будить (2), возбудить (1), непробудный (3), пробудиться (1), пробуждаемый (1), разбудить (2)
 Быстрина (1), быстро (1), быстрый (2)
 Бытие (3), быть (60), будущее (1), былое (1), былой (3), быть (2), небывалый (4), несбыточный (1), сбываться (1), сбыться (1) // будто (2)
 Вдохновенный (2), вдохновенье (1), вдохновенно (1) [-вед-/-вод] проведенный (1), провожать (1), проводить (2), развести (1) // свод (3) // привести (2)
 Ведать (2), неведомо (1), неведомый (5), // заповеданный (1)
 Вестник (1), благовестный (2), безвестный (2), вестница (1), весть (8), вешать (1), вещий (2), звезда-предвещница (1), зловещий (1), неизвестный (3), предвестие (3) (см. завет-, обет-)
 Век (3), вечно (3), вечность (3), вечный (10), вовек (1), навек (1), навеки (1)
 Великий (13), величавей (1), величавый (1), величье (1)
 Венец (1), венчать (2)
 Вера (2), безверие (1), верить (12), верный (2), веровать (1), веря (1), доверчиво (2), иноверец (1), наверное (1), неверный (3), поверить (7), суевернее (1), суеверный (1)
 Вернуть (1), вернуться (2), возврат (2), возвратить (1), возвратиться (3), возвращаться (1), обернувшись (1), обернуться (1), поворот (1)
 Верушка (1), вершина (3), вверху (2), наверх (1), наверху (2) // вершить (1), завершая (1), свершиться (3), совершать (1), совершаться (1), совершить (1)
 Веселить (1), веселиться (2), веселый (6), веселье (7), веселясь (1)
 Весна (28), весенний (9), вешний (2) [-вес-] завеса (1), завешанный (1)
 Ветер (11), ветрило (1), ветерок (1)
 Вечер (9), вечереть (2), вечерующий (3), вечерний (13), ввечеру (3)
 Вещественный (1), вещь (1)
 Веять (2), овеянный (2), развеять (1)
 Вид (2), видать (3), виденье (10), видеть (14), видеться (1), видно (3), завидеть (1), невидимый (2), провидя (1), провиден (1), провидец (1), провидеться (2), увидать (2), увидеть (4) // свидание (4)
 Виться (1), обвить (1), повитый (1)
 Вихорь (1), вихрь (4)

Вкусив (1), вкусить (1) // искушенный (1)
 Владеть (2), безвластный (1), владыка (1), владычица (1), подвласт-
 ный (1)
 Влечься (1), совлечь (1), извлечь (1)
 Внезапно (3), внезапный (1)
 Внемля (1), внимание (2), внимательный (1), внимать (7), внятный (3),
 невнятно (3), невнятный (5), непонятный (1), понятный (2), понять (14)
 Внутренний (1), внутри (1)
 Вода (3), водный (1)
 Вой (1), завывать (1)
 Волнение (4), волна (9) // взволнованный (1)
 Волшебница (1), волшебство (1)
 Воля (3), безвольный (1), невольничий (1), невольный (1)
 Ворожба (4), ворожить (2), замороженный (2), заморозив (1)
 Ворота (5), врата (2)
 Восхищение (2), восхищенный (1)
 Враг (1), вражда (1), враждебный (1), враждующий (1), вражеский (1),
 вражий (1)
 Время (1), довременный (1)
 Весь (6), все (26), всё (53), всегда (2), вседневный (1), всемогущий (1),
 всепобедный (1), всепроникающий (1), всечасно (2), вся (8), всякий (2),
 всяческий (1), всюду (8), навсегда (2), повсюду (1)
 Вселенная (2), вселенский (1)
 Встретив (1), встреча (11), встретить (7), встретиться (2), встречать (4),
 встречаться (4), навстречу (9)
 Вы (12), ваш (4)
 Высокий (9), ввысь (2), высоко (2), высота (4), высший (2), высь (7),
 выше (2), высота (1)
 Гадалка (2), гадать (4) // загадка (1), разгадка (1), угадать (1)
 Гаснуть (4), погаснуть (4), угасать (1), угаснуть (1)
 Где (16), где-то (4)
 Глухнуть (1), глухой (4), глуше (1) // заглушать (1)
 Глубина (17), глубокий (6), глубоко (2)
 Глядеть (3), глянуть (1), взгляд (5), взглянуть (3), глядя (1), загля-
 деться (1), заглянуть (4), оглянуться (2), проглянуть (1)
 Гнать (1), гонец (1), прогнать (1)
 Гнев (3), гневный (1)
 Голос (16), безгласно (1), безгласный (1), отголосок (1), согласно (1)
 Гомон (1), неугомонный (1)
 Гора (10), горный (2)
 Гордиться (1), гордый (2)
 Горе (2), горестно (1)
 Гореть (13), горя (1), горящий (3), догорать (2), догореть (1), загорать-
 ся (1), загореться (2), обгорелый (1), разгораться (2), сгорание (2), сгораю-
 щий (1), сгореть (1)
 Город (6), городской (1)
 Готовить (3), готовиться (1), готовый (2), уготовать (1)
 Грань (4), граничный (1), граница (3)
 Грустный (1), взгрустнуться (1)
 Гудеть (1), гул (3)
 Давать (1), данный (1), дать (1), обладать (1), отдавать (9), отда-
 ваться (1), отдать (1), отдаться (1), передать (1), предаваться (1), прида-
 вать (1) // раздаваться (3)
 Давно (8), недавний (2)
 Даль (19), вдалеке (4), вдали (10), далеко (2), далёко (3), далёкий (12),
 далече (1), дале (1), дальний (7), дальный (2), дальше (2), издалека (5),

издали (5), отдаленный (3), отдаленье (3), удалясь (1), удаляющийся (1)
 Дар (6), даря (1)
 Два (2), вдвоём (1), две (1), двое (1), двоиться (2), двойник (1), дву-
 ликий (4)
 Дверной (1), дверь (23), преддверье (2)
 Движение (1), воздвигать (2), надвигающийся (1), недвижимый (2), не-
 движимый (1), неподвижно (1), неподвижный (2), придвинуться (1), раздвиг-
 нув (1)
 Дева (8), девица (1), девичий (2), девственница (2), девственный (3)
 Дело (4), бездействие (1)
 День (65), вседневный (1), дневной (3), полдень (1), полдневный (1)
 Дерево (2), деревянный (1)
 Дерзкий (1), дерзостный (1)
 Дети (5), детский (1)
 Дивиться (1), удивляться (1)
 Дикий (6), одичалый (2)
 Длинный (1), длиться (1)
 Дно (2), бездна (3), бездонный (5)
 Дол (1), долина (4), долу (2), дольный (2)
 Долгий (5), долго (3), долгожданный (1), недолго (1), подолгу (1)
 Дом (6), дома (2), домой (1)
 Дорога (15), дорожный (2), бездорожье (3)
 Древний (2), древности (1)
 Дремлющий (1), дремота (1), дремотный (1)
 Дрожа (1), вздрагивать (2), дрожанье (1), дрогнуть (1), дрожать (7),
 дрожащий (3), дрожь (4), задрожать (5), содроганье (1), содрогнуться (1)
 Друг (10), дружба (1), подруга (2), подружиться (1)
 Другой (11), вдруг (8)
 Дума (13), думать (6), задумчиво (1), задумчивый (8), раздумье (2)
 Дух (7) // бездушный (1), душа (36), душевный (2), единомушный (1)
 Дуновение (1), дунуть (1), задувая (1) // вздутый (1)
 Дохнуть (1), вдыхать (2), вздох (4), вздохнуть (5), вздыхать (2), воз-
 дух (3), душно (1), дыханье (2), дыша (2), дышавший (1), дышать (3)
 Дым (3), дымка (1)
 Единомушный (1), единственный (3), единый (1), соединить (1) (см.
 также: один)
 Езда (1), ехать (1) // подъезд (1)
 Жажда (1), жаждать (1)
 Жалеть (1), жалкий (6), жалко (2), жалобно (1), жалоба (1), жаль (5),
 сжалиться (1), сожалеть (1)
 Жар (4), пожар (3)
 Жгучий (1), жечь (1), зажечь (1), зажечься (4), зажигать (3), поджи-
 гать (1), разжигать (1), сжечь (1)
 Ждать (52), долгожданный (1), дожждаться (1), ожиданье (3)
 Желание (5), желанный (4), желая (1), безжеланно-туманный (1)
 Жена (7), жених (1), женственный (1)
 Живой (9), жизнь (15), жильё (1), житейский (1), жить (12), ожить (1),
 безжизненно (1)
 [-жим-] сжимать (1), сжиматься (2)
 Жолтый (5), жолто-красный (1)
 Забвенный (1), забвенье (4), забыв (1), забытый (6), забыть (6)
 Завет (8), заветный (3) (см. вест-, обет-)
 [-зад-] назад (5), позади (3)
 Закат (8), беззакатный (1), закатный (2), передзакатный (2)
 Закон (4), беззаконный (1)
 Залить (1), залитый (3), пролить (1), пролиться (1) // сливаться (1),
 елить (1), слиться (1), сливаясь (2) // переливчатый (1)
 Замереть (6), замирать (2), замирая (1)
 Заметить (2), заметный (1), незаметно (1), незаметный (1), неприметно

(1) // несметный (1)
Зарево (2), заря (20), лучезарность (2), лучезарный (3), озаренный (11), озарить (1), озаряя (2)
Застывши (1), застыть (1)
Звезда (17), звезда-предвестница (1), звёздный (4), надзвёздный (1)
Звенеть (2), звеня (5), звенящий (1), звон (2), звонко (1)
Звук (14), зазвучать (1), звучать (3), звучный (2), отзвук (2), со-звучье (1), созвучно (1)
Здесь (33), здешний (7), нездешний (7)
Зеленеть (1), зеленеющий (1), зеленый (2)
Земля (22), земной (8), неземной (3), подземный (1)
Зеркало (2), зеркальный (1), созерцать (1) (см. зримый)
Зима (5), зимний (4)
Злато (1) // златой (1), златокудрый (1), золотистый (2), золотить (1), золотиться (1), золотой (11), золотокудрый (1), позолота (1)
Злей (1), зловещий (2), злодей (1), злой (5)
Знавший (1), знать (24), богопознание (1), познание (3), узнавать (2), узнать (6),
Знак (5), знакомый (8), незнакомый (2) // знаменье (1), признак (1)
Зной (3), знойный (1)
Зов (6), взывать (1), воззвание (2), звать (6), зовущий (1), назвать (1)
// призвать (1), призыв (3), призывать (1)
Зодчий (1), создать (1) // здание (2)
Зримый (2), взирать (2), взор (8), незримый (3), прозревающий (1), (см. зеркало)
прозрение (2), созерцать (1), зреть (1), зреть (2), узрев (1) // призрак (10), призрачно-прекрасный (1), призрачный (1) // прозрачный (5)
Зубы (1), зубчатый (5)
Зыбь (1), зыбкий (1)
Игра (5), играя (1)
Избранник (1), избрать (1)
Избыток (1), избыть (1)
[-им-/я-] вздымать (1), вздыматься (1) // поднимать (1), поднявшись (1), поднять (3), подняться (5) // принять (3), приют (2), приять (1) // снять (1), (см. также: [обним-] [поня-])
Иной (11), иноверец (1)
Искать (7), отыскать (1), проискать (1)
Исчезающий (2), исчезающий (1), исчезнуть (7), исчезать (2)
Казаться (6), показать (2), указание (1), указать (1)
Как (59), какой (11), какой-то (6)
Каменный (2), камень (7)
Качаться (2), качнуться (1)
Кинуть (1), кинуться (1), раскинуть (1) // покидать (2), покинув (1), покинутый (1), покинуть (3)
Клик (1), отклик (1), перекликаться (1) // клёкот (1)
[-клят-] заклятие (1), проклятый (2), проклятье (1)
Когда (12), когда-нибудь (1), когда-то (2), никогда (2)
Колдовать (2), заколдованный (1), околдованный (1)
Колокол (2), колокольный (3), колокольня (1)
Колыхать (2), всколыхнуть (1), всколыхнуться (1)
Конец (16), кончатся (1), бесконечно (2), бесконечный (4), окончить (1)
Конь (3), конский (2)
Короткий (2), краткий (1)
Крадущийся (1), красться (3), подкрасться (1) // украдкой (1)
Краса (2), красота (7), краше (1), прекрасный (3)
Красный (12), бело-красный (1) // краски (2)
[-креп-] прикрепленный (1), скрепить (1)
Крест (3) // перекресток (1) окрестный (2) // скрещаться (1)

Крик (9), закричать (1), крикливый (1), крича (1), кричать (2), кричащий (1)

Кровавый (2), кровь (2)

[-кро-/кры-] вскрывать (1), вскрыть (1), закрыв (1), закрывать (2), закрытый (2), закрыть (1), открыть (2), открывать (1), открываться (2), открытый (3), открыть (5), открыться (2), покрыв (1), покрывало (1), покрыть (1), укрывать (1), укрываться (1), укрытый (2), укрыться (1) (см.: <кры-)

Круг (9), кругом (8), кружиться (3), кружный (1), вокруг (2), вокруг (2), окружить (1)

Крылатый (1), бескрылый (1), крыло (8), окрыленный (1), окрылить (1)

Кто (17), кто-то (9), никто (4)

Куда (4), откуда (5)

Ладья (2), лодка (1)

Лазоревый (1), лазурный (9), лазурь (10)

Лампа (2) // лампада (2), лампадный (1)

Ласка (4), ласкать (1), ласковый (6)

Лебединый (1), лебедь (1)

Легкий (2), облегчение (1)

Лёд (3), льдина (2)

Лежать (5), лечь (1), ложиться (4), уложить (1), улечься (1)

Ленивый (1), лень (3)

Лес (9), лесной (3)

Лететь (2), взлететь (1), летучий (1), мимолетный (3), отлетать (1), отлететь (1), перелетный (2), слететь (1), улетать (1), улетевший (1), улететь (1)

Лето (2) // летá (8) (ср.: год, 7)

Лик (5), безликий (2), бледноликий (1), двуликий (4), лицемерный (1), лицо (24) // облик (4), обличье (1)

Ликовать (1), ликуя (1)

Лист (3), листва (2)

Ловить (2), уловить (1)

Ложь (7), лживый (2), ложный (1)

Луна (4), лунный (2)

Луч (12), лучезарность (1), лучезарный (3)

Любимый (3), влюбленный (2), возлюбить (1), любить (11), любоваться (3), любовный (2), любовь (17), любя (2), полюбоваться (1), разлюбив (1)

Люди (7), безлюдье (1), людный (1), людской (1), нелюдим (1)

Манить (5), манящий (1)

Маска (4), маскарад (1)

Мать (1), мать (2)

Мгла (12), мгlistый (2)

Медленно (6), замедлить (1), замедлять (1), медленный (2), медлительно (2)

Меж (1), межа (1), между (2), смежиться (1)

Мелькание (1), мелькать (5), мелькнувший (2), мелькнуть (1)

Менять (1), измененный (1), изменить (3), измениться (1), изменяться (1), меняться (1), неизменно (1), неизменный (1), перемена (3), сменить (1), сменять (2), сменяя (1)

Мера (2), безмерней (1), измеримо (1), измерять (1), мерный (1), непомерный (2), размерный (1), чрезмерность (1)

Меркнуть (2), мерцавший (1), мерцанье (2), померкнуть (1)

Мертвенный (2), мертвец (1), мертвый (6), умереть (3)

Место (3), вместе (2)

Мечта (39), мечтание (1), мечтатель (1), размечтаться (1)

Мешать (1), помеха (1) // смешаться (1)

Миг (10), мгновенный (1), мгновенье (1)

Милый (18), милее (1), умиление (1) // помиловать (1)

Мимо (5), мимолетный (3)
 Миновать (1), минувший (1), минуть (1)
 Минута (2), минутный (1)
 Мир (10), безмирный (1), мирный (1), примирение (1) // мирозданье (2),
 мирской (1) // миро (1), (см. -мир-)
 Младой (4), младенец (2), молодой (6)
 Мнимый (2), мниться (4) // сомнение (3), несомненный (1)
 Многий (2), много (3), многоцветный (1), понемногу (1)
 Могила (8), могильный (1)
 Можно (1), мочь (11) // возможно (1), невозможно (1), невозможный (2)
 [-мок- / -мык- / -мк-] замыкать (1), неразмыкаемый (1), разомкнуть (1),
 смыкать (1), смыкая (1), сомкнутый (3), сомкнуть (1), сомкнуться (2)
 Моление (5), молитва (6), молитвенный (1), молиться (5), мольба (3),
 молясь (1), молящийся (1)
 Молва (1) // безмолвный (3), безмолвствуя (1)
 Молчать (10), замолкнуть (2), молча (1), молчаливый (1), молчанье (6),
 смолкнуть (1), умолкнуть (1), (без) умолку (1)
 Море (3), морской (1)
 Мрак (10), омрачить (1), полумрак (1), помрачиться (1), полусумрак
 (1), сумрак (22), сумрачный (5) // сумерки (13)
 Мудрец (1), мудрость (2), мудрый (1), целомудрие (1)
 Муж (1), мужчина (1)
 [-мук-] мучать (1), мученье (1), измученный (2), мучительно (1)
 Мутный (1), мутно-голубой (1), // невозмутимый (2), несмутимый (1),
 смутить (1), смутиться (1), смутно (5), смутный (4), смущать (1), смущен-
 ный (7)
 Мчаться (1), помчаться (1), примчаться (2), умчаться (1)
 Мы (48), наш (7)
 Мысль (8), мыслить (2), мыслящий (1), помыслы (1), смысл (2)
 Мятажный (3), безмятежнее (1), безмятежный (3), мятущийся (1), смя-
 тено (1), смятенье (2)
 Мятель (1), заметать (2)
 [-наг-] обнажиться (1), обнаженный (1)
 Награда (1), наградить (1)
 Надежда (8), безнадежно (2), безнадежный (3)
 Напрасно (2), напрасный (3)
 Народный (2), народы (1)
 Наряд (3), нарядный (1) // обряд (1)
 Начало (1), первоначальный (1)
 Не (149), нет (21)
 Небесный (3), небо (17), небосвод (1), поднебесье (1)
 Нега (1), нежить (1), нежно (1), нежно-белый (1), нежность (2), неж-
 ный (8)
 Неметь (1), немеющий (1), немея (1), немой (5)
 Нести (4), вознести (1), донестись (2), занесенный (1), нестись (2), пере-
 нести (1), переноситься (1), понести (1), понестись (1), принести (2), при-
 носить (4), пронести (1), пронестись (2), разноситься (1), унести (2), снести
 (1), уносить (1), унося (1)
 [-низ-] вниз (2), внизу (2), ниже (1), низкий (2), низко (2)
 [-ник-] проникать (2), всепроникающий (1), проникнуть (1), возник-
 нуть (1) // ниц (1)
 Новый (14), вновь (7), новоселье (1), обновленный (2) снова (13)
 Ночь (37), ночной (10), полночь (3), полуночный (2), полночный (1)
 Ныне (6), нынче (1)
 Облако (4), безоблачно (1)
 Обет (2), обетованный (1) (см. вест-, завет-)
 Обман (3), обманутый (1), обмануть (1)
 Обнимать (1), обнять (3), объять (4), объятый (2), объятня (3)

Образ (5), воображение (1), изобразить (1), изображение (2), образа (4)
 Обратиться (3), обращенный (1)
 Обреченный (1), обречь (1)
 Огонь (24), огневой (4), огненный (1), огнистый (1), огонь (1)
 Один (18), заодно (1), одинокий (4), одиноко (3), одиночество (1),
 одна (12), одни (3), одно (2) // однажды (2) (см. един-)
 Одолев (1), преодолев (1)
 Окно (21), оконный (1), окошко (3)
 Он (70), она (44), они (59), оно (1)
 Опрокинувшись (1), опрокинуться (2)
 Опуститься (1), спуститься (2)
 Осень (2), осенний (2)
 Оставлять (1), остаться (2)
 Ответ (12), безответный (1), ответить (1), ответный (1)
 Отдых (1), отдохнуть (1), отдыхать (1)
 Отличить (1), различить (2)
 Отражаться (2), отраженный (1)
 Падать (3), паденье (3), пасть (3), припасть (2), упасть (2) // про-
 пасть (1)
 Память (6), вспомнить (3), вспоминать (1), вспоминая (1), вспо-
 мниться (1), запомнить (1), запомниться (1), помнить (9)
 Паренье (1), парить (1)
 Певец (1), напев (2), певучий (2), пенье (1), песнопенье (1), песнь (4),
 песня (15), петь (13), поющий (1), пропеть (1)
 Первый (9), впервые (1), первоначальный (1)
 Перед [и передо] (11), пред [и предо] (9) // вперед (5), впереди (4),
 наперед (1)
 Песок (1), песчаный (2)
 Печаль (5), беспечальный (1), печально (1), печальный (2)
 Писать (1), описывать (1), письма (4)
 Плакать (8), заплакать (2), плакучий (1), плача (2), плачущий (2)
 Пламя (4), пламень (2), пламенный (4), пламена (1), пламенеющий (1)
 Плен (4), плененье (2), пленник (1), полоненный (1), заполнить (1) //
 пленительный (1)
 Плескаться (1), плещущий (1),
 Плыть (5), всплыть (4), выплывать (1), уплывающий (1), уплыть (1)
 Победа (4), всепобедный (1)
 [-погод-] непогода (2), непогодный (2)
 Подобие (1), подобный (1)
 Поздний (10), запоздалый (5), поздно (2)
 Покидать (2), покинув (1), покинутый (1), покинуть (3)
 Поклоненье (3), преклониться (1), приклонить (1), склоненный (1),
 склонив (1), склоняться (1)
 Покои (1), покой (4), беспокойно (1), беспокойный (1), беспокойство (1),
 спокойно (1), спокойный (3), успокоить (1)
 Покорный (2), покорствуя (1)
 Полный (7), наполненный (1), полниться (1) // исполнение (1), испол-
 ненный (3)
 Пора (3), порой (5)
 Посетить (1), посещать (2)
 Потухнуть (2), потушить (1)
 Последний (20), после (1)
 Поэт (2), поэтический (1)
 [-прав-] направлять (3), управлять (1)
 Праздник (3), праздничный (1), праздновать (1) // праздно (1)
 Прежде (1), прежний (6), по-прежнему (3)
 Привыкнуть (1), привычный (1)
 Провожать (1), проводить (2)
 Проситься (1) // вопрос (1), спросить (1)

Простить (3), прощай (1)
 Простор (1), простереться (1) простираться (1), просторный (1) // рас-
 простертый (2)
 Пряжки (1), спрятать (1)
 Пугать (1), испуганный (2)
 Пускай (4), пусть (5)
 Пустой (3), опустелый (1), пустота (1) // пустынный (1), пустыня (1)
 Путник (3), напутственный (1), перепутье (1), попутный (1), путь (18),
 распутье (6)
 Пыл (3), пылать (2), отпылать (1)
 Пытать (1), испытание (1), испытанный (1), пытаться (1)
 Раб (7), рабство (1)
 Равнина (4), равно (2), равнодушно (2), равнодушный (1), равный (1),
 ровный (1)
 Радостный (1), безрадостный (2), нерадостный (1), отрадный (1), ра-
 дость (2)
 Разлука (1), неразлученный (1), разлучиться (1)
 Рана (1), ранить (1)
 Ранний (4), заранее (1)
 Рассвет (4), рассвети (1), рассветный (1), передрассветный (2) (см.:
 свет)
 Растить (9), вырастить (2), нарастающий (2)
 [-рв-/-рыв-] вырваться (1), оторванный (1) // отрывок (2), // порыв (2)
 Редеть (1), изредка (1)
 Река (7), речной (5)
 Резкий (1) // резьба (1), отрезок (1)
 Речь (9), неизреченный (1) // рок (1), роковой (2), пророчество (1)
 Робкий (1), робко (1),
 Родить (1), рождать (1), рождение (3), рожденный (1) // родимый (3),
 родина (1), родной (7), родственник (1)
 Роза (7), розоватый (1), розовеющий (1), розовый (4)
 Румянец (1), румянить (1)
 [-руш-] нарушив (1), нарушить (1), ненарушимый (1), разрушить (2)
 Ряд (4), рядом (1)
 Сам (5), сама (7), самый (4)
 Свежесть (1), свежий (2)
 Свет (34), светильник (1), светить (1), светило (2), Светлана (2),
 светло (2), светлый (16), свеча (10) (см.: рассвет)
 Свобода (7), свободный (3), несвободный (2), освобожденный (1)
 Связь (1) // повязка (1) // неотвязный (1)
 Святой (14), освятить (1), святилище (1), святость (1), святыня (1),
 священник (1), священный (4)
 Север (2), северный (1)
 Седина (1), седой (2)
 Селенье (3), новоселье (1) // вселенная (2), вселенский (1)
 Сердечный (1), сердце (39)
 Серебристый (1), серебряный (1), серебристо-черный (1), серебристый (1)
 Сила (11), сильнее (2), сильный (4), бессилье (1), бессильный (2), осил-
 лить (1)
 Синева (3), синеть (1), синий (6)
 Сияние (2), просиять (1), просиявший (1)
 Сказать (4), нескáзанный (2) // сказка (4)
 Скит (1) // скиталец (1), скитанье (2)
 Скорбный (1), бесскорбный (1)
 Скоро (4), скорый (2)
 Скрежет (2), скрежетать (1)
 Скрип (1), скрипнуть (4)

Скрывать (4), скрываться (1), скрывая (2), скрываясь (1), скрытый (2),
 скрыть (1), скрыться (1), сокрытый (2) (см. кры-)
 Слабость (1), слабый (3)
 Слава (1), благословенный (2), благословляя (1) // слово (19) // услов-
 ный (4)
 Сладкий (3), сладко (4), сладостно (2), сладостный (4)
 Слать (3), выслать (3), послать (2)
 След (12), вослед (2), вслед (3), следом (1) // следить (9), уследить (3)
 Слеза (5), бесслезно (1)
 Служба (1), служение (2), служить (2)
 Слух (6), заслуша (1), заслушав (2), неслышный (1), слушать (3), слу-
 шая (1), слышать (3), слышаться (1), слышный (2), послышать (2), послы-
 шаться (1), услышать (1), услышать (3)
 Случайно (2), случайный (4)
 Смертельный (1), смертный (*прилаг.* — 3), смертный (*сущ.* — 2), смерть
 (5), бессмертный (3), бессмертье (3)
 Смех (7), осмеян (1), посмеяться (1), смешно (1), смешной (1), смею-
 щийся (3), смеяться (10)
 Смиренномудрие (1), смиренный (2), смиряясь (2) (см. мир-)
 Смотревший (1), всматриваясь (1), смотреть (28), смотреться (1)
 Сова (1), совинный (1)
 Снег (18), снеговой (1), снежинка (1), снежный (5)
 Солнечный (2) солнце (14)
 Сон (50), бессонный (2), полусон (1), присниться (2), сниться (3), сно-
 виденье (5), сонный (9), спать (4), усыпить (1), усыпленный (1), проснуться
 (3), просыпаться (1)
 Спасаться (1), спасительный (1)
 Спотыкаться (1), спотыкаясь (1)
 Среди (6), среди (2)
 Старец (4), встарь (3), старик (2), старинный (2), старость (2), ста-
 рый (9)
 Стать (7) // встав (1), вставить (3), встать (5), ставить (1) стоять (7),
 предстать (1) // непрерывный (2), остановясь (1)
 Стеречь (3), оберегающий (1), сторожить (1), страж (2) // осто-
 рожно (1)
 [-стиг-] настигнуть (1) // постигнуть (5), недостижимый (2), непостижи-
 мый (1), непостижный (3)
 Страна (1), страна (10) // странствовать (1) // сторониться (1)
 Странно (2), странность (1), странный (11)
 Страстно (1), бесстрастный (1), страстный (3), страсть (4)
 Страх (5), бесстрашный (1), страшнее (1), страшно (3), страшный (10)
 Стремиться (1), стремление (2)
 Строй (2), нестройно (1), нестройный (1), стройный (2)
 Струиться (1), струйный (1), струя (5)
 Стук (5), постучаться (1), стучать (1)
 Ступить (2), вступить (1), вступление (1), выступать (1), недоступный
 (1), неотступный (2), отступать (1), отступая (1), расступаться (1), сту-
 пень (8) // преступный (1)
 Суета (2), суетливый (1)
 Сущее (2), несуществующий (3) // присутствовать (1)
 Счастливым (2), счастье (1), несчастней (1), несчастье (1)
 Считать (2), считая (1) // чет (1), нечет (1), число (2)
 Судьба (1), сужденный (1)
 Та (1), те (2), то (6), тот (7)
 Тайнственно (3), потаенный (2), притаиться (1), таинственный (9),
 таить (3), таиться (3), тайком (1), тайна (23), тайно (5), тайный (12),
 тая (2), утаить (1)
 Танец (2), танцующий (1)
 Так (14), такой (2)

Таять (1), растаять (2)
Тварь (1), творец (1), творить (1)
Твердо (1) // твердя (1)
[-тек-] течь (2), потечь (1), поток (2), протекать (1), протекающий (1), источник (1)
Темнеть (1), полутьма (1), темница (3), темнее (1), темно (2), темнота (6), темный (14), тьма (10)
Теплить (1), теплиться (3), тепло (1), теплый (1)
Терзаться (1), растерзанный (1)
Терять (1), теряться (2), теряясь (1), потеря (3), потерять (1), затерянный (1), затеряться (1)
Теснина (1), тесно (1)
Тихий (12), затихнувший (1), затихнуть (2), тихо (8), тишина (9), тишь (8), утихнуть (1), стихать (1)
Тлен (1), истление (1), тление (1), тленный (2)
Толпа (8), толпиться (1), столпиться (1)
Томительный (1), истомленный (3), неутомимый (1), томимый (3), томление (1), томно (1), утомленный (2), утомясь (1)
Тонкий (5), утонченность (1)
Тонуть (1), потонуть (1)
Торжество (1), восторг (1), восторжествовать (1), торжествовать (1), торжествующий (1), торжествуя (2)
Тоска (8), тосковать (2), тоскуя (2)
[-трат-] утратить (1), утраченный (1)
Тревога (9), потревожить (1), тревожить (1), тревожно (2), тревожный (3)
Трепет (2), трепетать (3)
Трогать (1), тронуть (2), нетронутый (2)
Туман (19), отуманить (2), туманиться (1), туманность (1), туманный (5), безжеланно-туманный (1)
Ты (197), твой (59)
Тяготеть (2), тяжелей (1), тяжелеть (1), тяжелый (4), тяжкий (1), тяжело (1)
Тянуть (1), затянуть (1), протяжный (2), протянуться (1)
Угрюмо (1), угрюмый (5)
Удар (1), ударить (1)
Ужас (5), ужасный (1)
Улица (10), уличный (1)
Ум (6), безумец (1), безумие (1), безумно (1), безумно-молодой (1), безумный (3), сумасшедший (3)
Упоенный (1), упоенье (1)
Устать (1), неустойчивый (1), уставая (1), усталый (2)
Утренний (1), утро (11), поутру (1) // заутрени (1)
Хлад (1), хладеть (1), хладный (4), холод (8), холодеющий (1), холодно (1), холодный (17),
Хмурый (1), пасмурный (1)
Ход (1), ходить (2), безысходно (1), безысходный (3), восход (2), восходя (1), всходить (8), всходя (1), вход (1), входить (7), входя (1), выходя (1), заходить (1), нисходить (1), отходить (3), отходящий (3), подходить (2), походка (1), приходить (3), приходец (1), проходить (8), проходя (3), прохожий (2), прошедший (5), прошлый (44, сумасшедший (3), сходить (4), уходить (9), уходя (1), ушедший (1) // идти (30), взойти (4), войти (4), выйти (9), найти (7), нейти (1), отойти (7), перейти (2), пойти (1), прийти (17), пройти (12), подойти (2), снизойти (1), сойти (7), уйти (6) // походка (1)
Холм (1), холмик (1)
Хранилище (1), сохранить (2), сохраниться (2), хранилище — Дева (1), хранить (7)
Царь (1), царевна (1), царить (1), царица (4), царственный (1)

Цвет (1), цветок (3), цвести (6), цветы (7), цветя (1), многоцветный (1),
процвести (2), разноцветный (1), расцвести (3), расцвет (3), соцветие (1)
Целый (2), // цель (3) // нецелый (1)
Цепь (2) // оцепеневший (1)
Церковь (4), церковный (9)
Час (10), всечасно (2)
Часто (1), чаще (1)
Часть (1), сопричастный (1), соучастник (1) // участно (1), безучастно
(1), безучастный (1)
Чаянье (1), отчаянный (1)
Чернеть (1), черный (7)
Черта (9), черты (8), очерк (1), очертанье (1), начертать (2), начертаться
(1), предначертанный (1)
Чистота (2), чистый (5)
Что (27), что-то (7), ничто (1), ничтожный (1)
Чувствовать (2), предчувствовать (3), сочувствие (1) // чутко (1),
чуять (6), чуяться (2), чуя (2)
Чудо (7), чудесный (1), чудный (4) // причуда (1) // почудиться (2)
// чужак (1)
Чуждый (10), чужой (5)
Шататься (1), отшатнуться (1), шатаюсь (1), шаткий (2)
Шевелясь (1), зашевелиться (1)
Шопот (2), шепнуть (1), шептанье (1), шептать (8), шептаться (3), на-
шептать (1), пошептать (1), шепча (1), шепчущий (1)
Широкий (2) // обширный (1)
Шум (3), бесшумный (2), шуметь (4), шумный (2), шумящий (1)
Щит (2), защита (1)
Эта (10), эти (14), это (3), этот (6)
Юность (3), юношеский (1), юный (4)
Я (309), мой (85)
Явиться (3), наяву (3), появиться (1), появление (1)
Ясно (2), неясно (1), неясный (3), яснее (3), ясный (13)
Яркий (8), ярче (1)

О ПРОБЛЕМЕ ЗНАЧЕНИЯ В СУФИЙСКИХ ТЕКСТАХ

«Sawānih» Ахмада Газали

Х. УДАМ

Небольшой по объему, но весьма темный по содержанию трактат о мистической любви, принадлежащий перу Ахмада Газали (ум. в 1126 г.), брата знаменитого Абу Хамида Мухаммада (ум. в 1111 г.) и известный под названием «Sawānih» (Происшествия <любви>), занимает в истории персоязычной суфийской литературы особое место. С этого трактата начинается традиция теоретической литературы «влюбленных» суфиев (ʿusṣāq). Можно даже сказать, что все суфийские авторы последующего периода испытывали на себе влияние этого сочинения, в котором предельно утонченная любовная психология излагается в большей степени посредством образного (не риторического), чем понятийного языка. В литературе трудно найти трактат с подобной глубиной психологического анализа¹. Кроме того, в этом трактате, написанном рукой мыслителя-экстатика — это обстоятельство может объяснить и видимую бессистемность, обрывистость и афористичную лаконичность изложения — уже формулируется учение о трансцендентном единстве существования (wahdat al-wujūd²), а также о чувственном мире как о мире явления (tajallī, ʿālam al-amthāl) в духе чистого неоплатонизма. Век спустя это учение выступает в завершенной форме в творчестве Ибн Араби (ум. в 1240 г.), «одноцветное наводнение которого должно было скоро утопить последний островок самостоятельного мистического мышления в исламе»³.

¹ Н. Ritter, *Philologika*. VII. Arabische und persische Schriften über die profane und die mystische Liebe, *Der Islam* XXI, 1933, S. 93.

² Понятия wahdat al-wujūd не следует переводить европейским термином пантеизм. Раб никогда не тождественен с Господом, сотворенное с Творцом, влюбленный с возлюбленным. Они лишь взаимозависимые полюсы, как зеркала друг для друга, единой трансцендентной основы. См. Н. Сogbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi*, Paris, 1958, p. 83 suiv.

³ Н. Ritter, *Op. cit.*, S. 96.

Автор нашего трактата вполне сознает исключительность своей работы, которой было суждено создать язык для изложения совершенно новой области переживания и созерцания. В связи с этим становится понятным и значение этого сочинения для изучения миропонимания и языка суфиев названного направления.

... Восхваление Аллаху, Господу обоих миров, и молитва господину нашему Мухаммаду и всему его роду. Буквы эти составляют несколько глав относительно смысла любви, хотя рассказ о любви в буквы и слова не вмещается, ибо смысл его девственность, и рука букв не достигает подола покрывала этой девственности. И хотя наше дело передавать девственность смысла мужчинам букв в уединении слова, однако выражения в этом рассказе лишь намеки на смысл ... (?) и непонимание — участь человека, который не вкушал.

И поэтому разделяется на два начала: один — намек в выражении, и один — выражение намеков. Соответствие слов как лезвие меча, и без внутреннего зрения его узреть нельзя. Если во всех этих главах что-то попадает, что не понятно, то оно будет из этих смыслов, и Аллах ведаёт лучше.

Мой дорогой друг, который близок мне как родной брат и кому принадлежит вся моя искренность, просил меня: «То, что ты думаешь о смысле любви, изложи в нескольких главах, чтобы всегда, когда я чувствую влечение к ней, но рука желания подола свидания не достигает, я мог бы прибегнуть к этому и найти утешение в ее описании.»

Я внял ему и написал для него несколько глав. Но так как он не имеет никакого отношения к истинной сущности любви, к настроениям любви и к влечениям любви — ибо любовь не связана ни с Творцом, ни с творением — то в минуту отчаяния пусть утешится этими главами (Введение, 1—3) ⁴.

И сказал Аллах всевышний: Он любит их, и они любят его ... Пришла ко мне любовь к ней раньше, чем мы познали страсть / Нашла сердце пустынным и поселилась в нем...

Различия в объектах любви акцидентальны, и сущность ее выше направлений, и не надобно ей иметь внешних объектов, чтобы быть любовью. Но не знаю я, в какую страну уносит воду река обладания временем. Дыхание, которое — слуга, восседает на коне султана, хотя ему не принадлежащем, но не беда, ибо слова наши — намеки.

Иногда дают в руки начинающего ученика глиняную посуду или бусы, дабы мастером стал. Бесценные жемчужины и блистающие кораллы дают иногда в его неумелые руки, не обладающие искусностью мастера, чтобы он их просверлил и нанизал (1, 3, 4).

«Происшествия любви» — сочинение мистика, и нам необходимо иметь в виду, что область излагаемого лежит за пределами того опыта, который доступен немистика. Этот факт нашим автором настойчиво подчеркивается. Необходимо обладать способностью внутреннего зрения (точнее — вображения, *başirat*), чтобы разглядеть связь между выражением (буквы, слова) и тем, что они выражают. Образный язык трактата построен по принципу, в значительной мере сходному с принципами построения обычного поэтического языка, где основную выразительную и коммуникативную нагрузку несет на себе метафора.

Арабо-персидская схоластическая поэтика, которая обладает

⁴ Перевод по тексту Ahmad Ghazzali's Aphorismen über die Liebe, Hrsg. H. Ritter, Bib-ca Islamica, Bd. 15, Istanbul, 1942. Указывается номер главы и номер абзаца, в дальнейшем ссылки в тексте.

весьма подробно разработанным учением о метафоре и тропах, определяет метафору (majāz) как применение слова в значении, выходящем за пределы его основного применения, но сохранившем смысловую связь с первоначальным значением⁵. В этом majāz противопоставляется слову, применяемому в своем истинном значении (haqīqa). В обычной речи пользуются метафорой как риторическим приемом для достижения большей выразительности, и здесь она функционирует как простой аллегоризм⁶.

Существуют области человеческого опыта, которые лишены собственного языка, и поэтому, без возможности применения понятий из других областей, нельзя было бы говорить о них. Эта область, обычно сверхчувственная, духовная и психическая реальность, оставалась бы замкнутой для человеческого сознания, если бы нельзя было использовать понятий, взятых из области чувственного опыта и применять их analogice, метафорически.

В тех областях опыта, где метафора служит единственным средством выражения некоего содержания и где даже до некоторой степени исключается субъективный произвол при построении образности, где образность воспринимается как вполне естественное явление, мы имеем право говорить об образе как о символе. Восприятие символа как такового предполагает его качественное преобразование в сознании воспринимающего субъекта, чтобы он стал прозрачным и появилось то, что находится за ним⁷.

Для человека, обладающего такого рода эзотерическими способностями, чувственные данные, образующие символ, служат как будто зеркалом, в котором собирается и показывает себя духовная реальность. Для восприимчивого средневекового сознания было нормальным чувствовать себя в постоянном сопряжении двух миров, чувственного и духовного. Реальность и присутствие духовного мира заставляли его относиться к непосредственной действительности по-иному, чем это делает современный человек. Действительность, реальная среда, была для него зависимым явлением, являющим повсюду знаки истинного, духовного мира.

Относительно этого общего принципа между философами и мистиками не было разногласий, но они тотчас же возникали, когда речь заходила о путях познания духовного мира, о характере связи человека с духовным бытием. Для мистиков, от-

⁵ A. F. Mehren, *Die Rhetorik der Araber*, Wien, 1853, S. 30 ff. u. 75.

⁶ См. G. Grunebaum, *Kritik und Dichtkunst*, Wiesbaden, 1954, S. 134—5.

⁷ Символ должен включать в себе невидимый эзотерический подтекст.

«Слова наши — «намеки» — kalāmunā isāratun, в противоположность ibārat, у иных авторов обозначает эзотерическое значение, доступное только посвященным (xwāss). См. H. Corbin, *Histoire de la philosophie islamique I*, Paris, 1964, p. 19—20.

вергавших путь философов — рациональное дискурсивно-логическое рассуждение об общих понятиях и о разных способностях ума, единственным путем становится интуитивное проникновение в смысл образов-символов, при котором органом познания служит уже не разум, а сила воображения. Чувственные образы внешнего мира или психического (сновидения), буквы и слова писания являются метафорой (*maǰāz*), истинный смысл (*haqīqa*) которой надо найти путем толкования-проникновения (*tahqīq, ta'wil, tafhīm*). В процессе последнего существование мистика полностью переносится в пространство мира духовных образов (*ʿālam al-amthāl*), а также во время этого мира (*zamān anfūsī*)⁸.

В 1.3 было указано, что любовь не имеет объектов во внешнем мире.

Влюбленный отнюдь не является внешним существованием, чтобы себя постоянно осознавать. Внешнее существование — созерцание. Иногда бывает, что внутренний итог себя в нем показывает, иногда не показывает. Иногда бывает, что свой итог в нем являет, иногда бывает, что нет. Внутренние миры так просто найти нельзя и не так легко, потому что там покрывала, завесы, сокровища и чудеса. Но эта ступень делает невозможным их описание (30.).

Если он видит его во сне, то причина этому то, что он имеет лицо в самом себе. Глаза все стали лицом, и все тело стало глазом и обращено к возлюбленному или образу его, от которого остался след на его существовании.

Но здесь великая тайна, а именно, что усердие влюбленного — слуга возлюбленного и отдаленности его самого не скрывает, и оно само близость отдаленности, и рука близости подола его не достигает, влечения той точки иные и влечения внешности иные.

Но когда увидит его во сне, бывает так, что в сердце что-то бывает видно, мистический опыт осознается, чтобы вывести знание из-за завес.

Иногда указывают на локон, иногда на пушок, иногда на родинку, иногда на стан, иногда на глаз, иногда на лицо, иногда на кокетство, иногда на улыбку возлюбленного и иногда на упрек.

И смысл каждого — знак влечения души влюбленного. Тот, кому знак любви — глаз возлюбленного, питается из взгляда возлюбленного. И это далеко от доказательств, ибо глаз — скрытая жемчужина сердца и души. Доказательство любви, для которой знак — глаз возлюбленного, — в науке воображения влечения его сердца и души, и далеко от телесных доказательств.

Таким образом, любовью из знаков на пути узнавания сокрытых сущностей любви рассказывает о влечениях, духовных или телесных, или мук или недостатков влюбленного, ибо любовь обладает знаками на каждом покрывале из покрывал внутреннего, и этот смысл — ее знак на покрывале воображения...⁹ (38.1 — 3).

Обращенность сознания к себе и его качественное изменение является характерной особенностью мистического опыта. Этим достигается восприятие чувственных данных как символов опре-

⁶ Подробно см. H. Corbin, *L'interiorisation du sens en herméneutique soufie iranienne*, Eranos-Jahrbuch XXVI, Zürich, 1958, p. 57 suiv.

⁹ *parda-i xayāl* — скрывающий-являющий промежуточный мир нашего автора аналогичен с понятием *hadrat al-mithāl wa'l-xayāl* или *'ālam al-amthāl* у Ибн Араби. Ср. H. Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi*, Paris, 1958, p. 167.

деленного невидимого мира, их творческое преобразование в знаки для ориентации в этом мире. Существование человека переносится на качественно иной уровень. Творческое воображение не отменяет первоначального значения чувственных данных, однако, делает их более значимыми и информативными¹⁰. Если на первый план выступает непосредственно чувственное, то это говорит об ослаблении способности проникновения.

Любовь начинается тогда, когда семя красоты бросается рукою зрения в почву уединения сердца. И возделывание ее от жара взгляда. Но не одинаково; бывает, что сев и жатва одно, и об этом сказано:

Корень всей влюбленности в созерцании,
когда глаз увидел — произошел сев.

Множество птиц попадает в силос из-за жадности,
мотылек, алкая света, попадает в огонь (21.1).

Айван души — тронный зал любви, и глаз влюбленного — тронный зал красоты, сердце влюбленного — дом, где правит любовь, и сердце влюбленного также дом мучений и дом обольстительности возлюбленного. Собственная убогость и беспомощность могут быть украшением влюбленного (50).

Тайна любви — сокрыта в буквах любви: айн и шин — это любовь, и каф — намек на сердце. Когда сердце не является влюбленным — оно свободно, когда влюбленное — оно найдет дружбу. Начало этому — глаз и зрение, на это намекает айн в начале букв любви. Потом начинает пить наполненное до краев вино страсти, и шин намек на это, затем умирает для себя и будет жить им, каф — намек на воскресение. И в сочетании этих букв великая тайна; и это достаточно для назидания (54).

Любовь в самом деле — то, что образ возлюбленного становится картиной души влюбленного. Теперь душа влюбленного питается из этого необходимого образа, и поэтому бывает, что возлюбленный находится на расстоянии тысячи фарсангов, а для влюбленного он присутствует, и он считает его самым близким среди всех близких. Но способность видеть присутствующим то, что явно, питается не иначе как из зеркала красоты лица возлюбленного.

Почему не несешь это лицо к идолопоклонникам;

почему не предложишь себя и не избавишь их от неверия:

Если бросишь взгляд такой как ты есть,

ни идола, ни идолопоклонничества, ни красавицы не остается.

Свидание с возлюбленным — исчерпывание присутствия из явного в душе своей, а не встреча с внешним. Однако истинность свидания — само единство, и этот смысл скрыт от знания. Но когда любовь становится совершенной, тогда она черпает способность из самой себя и не нуждается в окружающем (63.1, 2).

Знай, что каждому из членов человека назначено дело, если этого нет, член бесполезен. Глазу дело видеть, уху слышать, и труд сердца — любовь. Когда любви нет, тогда оно без занятия. Когда появляется влюбленность, оно тоже приступает к своему делу. Так несомненно, что сердце сотворило для любви, и иного занятия оно не имеет.

Слезы, появляющиеся в глазу, — предвестники тоски: Как поживает возлюбленный? Так как начало ее — глаз, просителя с ним шлет — ибо это горе из-за тебя пришло, и сила моя из-за тебя (45.1, 2).

Хотя возлюбленный присутствует и явлен и влюбленным созерцается, но скрытость влюбленного продолжается. Если присутствие возлюбленного не приносит с собой полного скрывания — как в истории Маджнуна — то в это

¹⁰ Созерцательный опыт и познание, в сравнении с рациональным, логическим мышлением, оперирует значительно увеличенным количеством информации. Различный характер информативности метафорического (как воображение) и понятийного (как исчисление) мышления может быть предметом особого исследования.

время бывает немало опасностей. Так как этот муж любил женщину, < которая жила > за большой рекой, он ее каждую ночь переплывал и шел к ней. Когда в одну ночь увидел на ее лице родинку, спросил: «Когда эта родинка появилась?» — «Она у меня от рождения, и ты сегодня в воду не входи!» Когда он вошел, тогда умер от холода, ибо он пришел в себя и увидел родинку. И это великая тайна... (48).

Способность проникновения толкуется у суфиев как пророческий дар, полученный на пути духовного вознесения, как соединение человеческой души с *intellectus agens* (образно: с ангелом познания), с одной стороны, и со Святым Духом (обычно в образе пророка Хизра) — с другой стороны, которые являются источниками пророческого вдохновения. Сознывая это, мистик может толковать символы, ниспосланные в Писании или встречаемые в других текстах, так же авторитетно, как и пророк. Однако у влюбленных суфиев способность понимания символов обращена к собственному существованию и поэтому предельно индивидуалистична. Углубление в сокровенный смысл символов красоты и влюбленности лишается связи со всем окружающим.

Когда любовь началась, тогда везде, где увидит подобное ему < возлюбленному >, принимает за друга. Маджнун несколько дней не ел. Газель попала в его силки, но он пожалел ее и отпустил. Спросили: «Почему так сделал?» — «Что-то в ней напоминало мне Лайли, насилить не подобает.»

Но это начальный шаг любви; когда любовь достигает совершенства, он узнает и совершенство возлюбленного и не находит для его иности подобия и найти не может. Его влечение отделяется от всего иного, кроме того, что имеет отношение к нему: как собака на улице друга, пыль его дороги и тому подобное.

И когда еще совершеннее становится, исчезает и это развлечение, так как забава в любви недостаток, и старание увеличивается... Он считает возлюбленного совершенным, ищет единения и тем, что внешнее, не насытится и в собственном существовании видит только мучение. Как сказано:

В любви к тебе обильно мое одиночество,
в описании тебя немощна моя сила. (23.1 — 3).

* *
*

Подводя итоги наших наблюдений, можно сказать, что проблема значения и знака в суфийской литературе (не говорим здесь об эпиграмах, подражателях и *mudda*⁽¹⁾) отнюдь не исчерпывается понятием аллегории, которая допускает замену плана выражения, но не изменяет при этом плана содержания. Однако понимание суфийских текстов неизбежно требует преобразования плана содержания как творческую интерпретацию символа¹¹. В символизме именно план выражения остается не-

¹¹ Различение понятий аллегории и символа — первого как простой вариации плана выражения на уже известное иным путем содержание и второго как единственного знака (визуального или аудиативного) для определенного значения, которое открывается благодаря *imaginatio*, проводится по отношению к суфийским текстам А. Корбэнном. См. его *L'interiorisation du zepz...*, а также другие указанные выше работы.

измененным, но преобразуется качественно (знание, логические операции качественно нового в текст не вносят¹²) содержание текста благодаря человеческой способности творческого воображения.

¹² В завершающем отрывке автор нашего трактата снова указывает на качественное отличие мистического видения от рационального познания и на разность восприятия ими семиотичности текста:

Разуму завязали глаза, чтобы не познал сущность и истинность духа, а дух раковина любви. И так как знанию нет пути в раковину, тогда каким образом добраться к сокровенной жемчужине, которая в раковине? Но внимая просьбе этого милого друга — да благословит его Аллах всевышний — были написаны эти главы и стихи, и, хотя слова наши — намеки, мы записали их в тетрадь. Когда он не понимает, пусть прощает, ибо рука выражения подола смысла не достигает.

АКЦЕНТНЫЙ СТИХ РАННЕГО МАЯКОВСКОГО

М. Л. ГАСПАРОВ

1. Проблема. Термин «акцентный стих» (англ. *accentual vers*, нем. *accentuierender Vers*) был введен в русское стихосложение Б. Томашевским¹ для обозначения форм стиха с переменными междуударными интервалами — гекзаметров, экспериментов Фета, стихов Блока и Маяковского. Несколько ранее В. Жирмунский предложил для тех же форм стиха термин «чисто-тонический» стих². Термин В. Жирмунского имел больше успеха, и в стиховедческой литературе 1920-х—1930-х гг. «акцентный стих» почти не упоминается. Однако в 1940 г. А. Квятковский вводит «акцентный стих» в свой «Словарь поэтических терминов» (упомянув в качестве примера былины, «Александринские песни» Кузмина и стихи Маяковского и Сельвинского); отсюда этот термин переходит в «Большую советскую энциклопедию» и «Краткую литературную энциклопедию» (с примерами из Маяковского); и, наконец, В. Холшевников вновь начинает пользоваться им как синонимом «чисто-тонического стиха», но лишь более свободного, чем дольник³, и В. Жирмунский соглашается с таким словоупотреблением⁴. С отсевом дольников, былинного стиха и «свободного стиха» Кузмина в особые категории, наиболее авторитетным представителем «акцентного стиха» для стиховедов стал Маяковский.

Общепринятое в настоящее время и повторяемое с различными вариациями определение акцентного стиха звучит так: «Чистый тонический стих основан на счете ударных слогов; число неударных между ударениями является величиной переменной. Общая формула такого стиха: $x'x'x'x'...$ где $x=0, 1, 2, 3 \dots$. Конечно, для ритмической характеристики

¹ Б. Томашевский, Теория литературы, Л., 1925.

² В. Жирмунский, Поэзия Александра Блока, 1921; его же, Введение в метрику, 1925.

³ В. Холшевников, Основы стихосложения, Л., 1962.

⁴ В. Жирмунский, Стихосложение Маяковского, «Русская литература», 1964, № 4, стр. 11.

отдельного стиха или стихотворения в целом число неударных между ударениями весьма существенно, однако, не будучи упорядоченным в композиционном отношении, оно образует область ритма, а не метра»^{4а} (ср. автокомментарий в статье «Стихосложение Маяковского», стр. 4—8, где опровергается упрощенное понимание стиха тонического как стиха с равноударными строками).

Это определение, как легко видеть, основано на отрицательном признаке: непостоянстве междуударных интервалов. Попыток дифференцировать этот признак, выделить внутри акцентного стиха виды с более узким и более широким диапазоном междуударных интервалов, более близкие к стиху и более близкие к прозе, — таких попыток до сих пор не предпринималось. Между тем, программа такого исследования была намечена уже Б. Томашевским: «К сожалению, у нас нет научной классификации свободного стиха. Ясно, что она должна строиться на максимуме ритмических признаков конкретного стиха, а не на минимуме... Анализ свободного стиха должен вестись не путем нахождения общей формулы, а путем нахождения частных форм. При этом, так как свободный стих строится в нарушение традиции, то бесполезно искание жесткого закона, не допускающего исключений. Следует искать лишь среднюю норму и изучать амплитуду отклонений от нее»⁵.

Настоящая работа представляет собой первую попытку такого конкретного описания одной из частных форм акцентного стиха. Порядок рассмотрения следующий: 1) объем стиха, т. е. количество слогов и ударений в стихе; 2) внутренний ритм стиха, т. е. расположение ударных и безударных слогов в «ядре» стиха, между первым и последним ударениями; 3) анакрус и окончания, т. е. части стиха до первого и после последнего ударения; 4) дополнительные ритмические факторы («лесенка» Маяковского).

2. М а т е р и а л. Основным материалом взят стих пяти больших дооктябрьских произведений Маяковского: «Владимир Маяковский» (ВМ, 1913), «Облако в штанах» (ОвШ, 1914—1915), «Флейта-позвоночник» (ФП, 1915), «Война и мир» (ВиМ, 1916), «Человек» (Ч, 1916—1917)⁶. За вычетом инородного материала (прозаические вставки, песня «Ищите жирных...» из ВМ, ямбические строфы из Ч) это дает соответственно 271, 450, 221, 531, 367 стихов акцентного строя (под «стихом» имеется в виду отрезок текста от рифмы до рифмы, а не графическая «ступенька» текста).

^{4а} В. Жирмунский, Введение в метрику, стр. 184—185.

⁵ Б. Томашевский, О стихе, Л., 1929, стр. 60—61.

⁶ Текст и нумерация строк (точнее, «ступенек» текста) — по изд. В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений в 13 томах, т. 1, М., 1955.

Второочередным материалом взят стих малых стихотворений Маяковского тех же лет. Круг произведений и критерии сравнения рассматриваются в § 9.

Третьеочередным материалом взят стих современников раннего Маяковского: В. Хлебникова, В. Шершеневича, К. Бальсана, И. Эренбурга, С. Есенина и «сатириконского» поэта В. Горянского. Круг произведений и критерии сравнения рассматриваются в § 10.

Стих позднего Маяковского и современных ему поэтов 1920-х гг., как правило, не привлекался: он должен стать предметом особого исследования.

Для сравнения привлекался материал из классического стиха и из прозы. Из классического стиха были взяты: для ямба — Пушкин, «Евгений Онегин», гл. 7, первые 300 стихов; для анапеста — Некрасов, «Рыцарь на час», 222 стиха; для дольника — Ахматова, 26 стихотворений от «Четок» до «Appo domini», 406 стихов. Для прозы были взяты отрывки из Маяковского же, «Мое открытие Америки»⁷.

3. Оговорки к интерпретации. Отсутствие опорной метрической схемы в акцентном стихе создает ряд сомнительных случаев ритмической интерпретации текста; они требуют особых оговорок.

А) Сомнительные границы строф. — Весь текст Маяковского отчетливо членится на строфы, связанные рифмовкой: в подавляющем большинстве — 4-стишия (95% текста) и отчасти — 2-, 3-, 5- и 6-стишия. Однако между строфами порой бывают вклинены строки, явно не входящие в их состав; мы условно будем называть эти строки прозаическими, хотя при желании можно их считать и строками акцентного стиха, но незарифмованными. Самый ранний случай: ОвШ, 134: «А я одно видел: /вы — Джиоконда. // которую надо украсть!/ И украли. // Опять влюбленный выйду в игры...» Самый яркий случай: Ч, после 566: «Нет, — говорят, — это нам не подходит./ — Ну, не подходит — как знаете! Мое дело предложить.» В стихотворении «Вот как я сделался собакой» (1915) такие строки стоят перед каждой строфой (в первой публикации — в «Новом Сатириконе» — они были выделены отступами). В ОвШ, 536—548 такие строки даже рифмуют («Я не могу на улицах» — «Я уже начал сутулиться»). В Ч, 448 такая строка даже проникает внутрь строфы («Мимо!»). Композиционная роль таких прокладок аналогична роли нотных цитат в «Войне и мире»: именно из них, по-видимому, развились прозаические зачины глав «Человека». Когда такие строки достаточно длинные, они отчетливо отчленяются от смежных строф.

⁷ В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений в 13 томах, т. 7, стр. 265—272 и 320—329.

Но когда они коротки, то порой бывает неясно, выделять ли их как вставку или включать в начало следующей строфы. Примеры: ОвШ, 184: «Я сам. /Глаза наслезненные бочками выкачу...» 584: «Пустила./ Детка! /Не бойся,/ что уменя на шее воловьей...» Ч, 406—407: «Аптекарь! /Аптекарь! /Где до конца/ сердце тоску изноет?» и др. В этих примерах мы считали выделенные слова частью стиха; но их можно с равным правом считать прозаическими вставками между строф, и в таком случае соответственные стихи окажутся на одно-два ударения короче.

Б) Сомнительные границы стихов. — Весь акцентный стих больших вещей раннего Маяковского — рифмованный. Таким образом, нормальной границей стихов в нем является рифма. Однако и здесь возможны затруднительные случаи.

(а) Ослабление рифмы: ВМ, 381—389: «Смотрите — /какой дикий!/ Отойдите немного. /Темно./ Пустите! /Молодой человек,/ не икайте! /— И—и—и—и... / Э—э—э—э...» Мы считали здесь два двуступица с рифмами «немного: темно» и «человек: э—э—э—э», но твердой уверенности в этом нет. Другие примеры: ОвШ, 514—516 «радости: подрасти», Ч, 536—540, «вымер мир: с ними».

(б) Добавочные рифмы: ФП, 270 сл.: «Захлопали // двери. Вошел он, // весельем улиц орошен. // Я / как надвое раскололся в вопле, // Крикнул ему: / «Хорошо! /Уйду!// Хорошо! // Твоя останется./ Тряпок нашей ей...» и т. д. Наше членение этого куса показано двойными линиями; но, разумеется, четверная рифма на -шо- позволяет и иные комбинации. Другие примеры: ОвШ, 551—558 «глазки: таске: ласки», ВиМ, 911—915 «тебе: тебе: Тибет», Ч, 496—503 «любезно: бездна: :любезно: бездна».

(в) Сдвиг рифмы: ФП, 205—209: «Сегодня, только вошел к вам,/ почувствовал — /в доме неладно./ Ты что-то таила в шелковом платье,/ и ширился в воздухе запах ладана». Считать ли концом третьего стиха рифмующее слово «в шелковом» или стоящее на конце графической «ступеньки» слово «платье»? Мы предпочитали второй вариант, но теоретически возможен и первый; а в зависимости от этого изменится и количество ударений в 3-м и 4-м стихах. Тот же случай — ФП, 307—309 «его лишив: больше», ВиМ, 252—255 «каньте: Канте», 836—840 «урагана: курганов», 882—886 «мог идти: на ногте», Ч, 507—510 «угла: уклад». В поэтохронике «Революция» такое несовпадение рифмы с концом строки встречается четырежды.

(г) Перенос рифмы ВиМ, 83—88; «Теперь и мне на запад! Буду идти и идти там,/ пока не оплачут твои глаза / под рубрикой / «убитые» / набранного петитом». Мы и здесь предпочитали считать концом стиха конец строчки, а не конец созвучия; если избрать другую интерпретацию, то, хотя количество

ударений в стихах не изменится, изменится количество слогов. Тот же случай: ВиМ, 265—269 «шопот : хорошо/под», 393—396 «гор/через : корчились»; еще более сложный случай переноса — Ч, 620—626: «Тоска возникла. / Резче и резче. / Царственно туча встает, / дальней вспыхнет облако, / все мне мерещится / близость / какого-то земного облика» (прием, изобретением которого гордился Шершеневич); ср. «Лиличка!», 38—42: «слон / царственно: солнца».

(д) Повторение части строки: ОвШ, 560—565: «а на седых ресницах — / да! — / на ресницах морозных сосулек // слезы из глаз — / да! — / из опущенных глаз водосточных труб». Здесь еще можно согласиться, что это — два семиударные стиха; но, например, — ВиМ, 598—600 «всеми пиками истыканная грудь, / всеми глазами свороченное лицо, / всеми артиллериями громимая цитадель головы» — этот текст мы считали одним 13-ударным стихом, хотя условность такой интерпретации очевидна.

(е) Особенно трудные случаи: 1) Две реплики из ВМ, 254—259 «Если б вы так, как я, голодали . . .» и 267—272 «Если б вы так, как я, любили . . .»: в отступление от предпосылки о сквозной рифмовке, мы рассматривали их как два трехстишия с последним стихом без рифмы. 2) Строфа из ВиМ, 636—644: «В кашу рукоплесканий ладош не внесите! / Нет! / Не внесите! / Рушья, комнат уют! / Смотрите, / под ногами камень. / На лобном месте стою. / Последними глотками / воздух . . .»: здесь совместились и добавочные рифмы, и сдвиг рифмы, и, наконец, отсечение подразумеваемого рифмующего слова «. . . пью» — прием, повторенный впоследствии в прологе к «Про это». Эта строфа, как наиболее сомнительная, была из подсчетов исключена.

В) Сомнительные ударения. Это — вечный вопрос о тонировании и атонировании отдельных слов. В применении к стиху Маяковского он имеет свою историю. Еще в 1923 г. Р. Якобсон выдвинул утверждение, что в стихе Маяковского ритмической единицей может являться не только слово, но и «словосочетание, объединенное одним динамическим акцентом»⁸. Пример: «Я раньше думал — / книги делаются так: // пришел поэт, / легко разжал уста . . .» Из работы Якобсона это утверждение перешло почти во все характеристики стиха Маяковского. В. Жирмунский попытался подкрепить его ссылкой на учение Л. Щербы о синтагмах⁹ — вряд ли основательно, так как с точки зрения синтагматики, скорее всего, синтагму будет составлять не два слова «книги делаются», а три: «книги делаются так»; не «пришел» или «поэт», а «пришел поэт», и т. п. Вернее было бы ска-

⁸ Р. Якобсон, О чешском стихе, преимущественно в сопоставлении с русским, М., 1923, стр. 103.

⁹ В. Жирмунский, Стихосложение Маяковского, стр. 14.

зять — и это также отмечает В. Жирмунский¹⁰ — что в классическом стихе существовала категория метрически двойственных (т. е. способных к атонации) слов, ограничивавшаяся служебными и полуслужебными словами, а в стихе Маяковского она расширяется, включая в себя и такие однозначные слова, как существительные и глаголы.

Однако есть ли основания для такого утверждения? Р. Якобсон исходил из теории, что стих Маяковского является более или менее выдержанным 4-ударным стихом; предположение о широкой атонации служебных и даже самостоятельных слов помогало Якобсону подравнивать к 4-ударным стихам стихи из 5 и более слов. Но теория сквозной равноударности акцентного стиха Маяковского уже показала свою несостоятельность: никакие атонации не могут довести стих Маяковского до стопроцентной 4-ударности, и данные настоящей работы могут это только подтвердить. В. Жирмунский сам с полным основанием выступает против теории равноударности¹¹. А в таком случае отпадает и необходимость в принудительной атонации слов в длинных стихах.

Поэтому мы исходили из следующих принципов тонирования акцентного стиха Маяковского: /1/ метрически двойственным в стихе Маяковского является тот же круг служебных и полуслужебных слов, что и в классическом стихе (обзор их см. у В. Жирмунского)¹²; /2/ эти слова в стихе тонируются или атонируются так, чтобы при тонировании не возникали стыки ударений, а при атонировании не образовывались слишком длинные безударные интервалы. Эти принципы тонирования текстов, промежуточных между стихом и прозой, были предложены Б. И. Ярхо и дают довольно естественную картину распределения ударений. Пример: ОвШ, 125—127: «Помните? / Вы говорили: / Джек Лондон...» Здесь мы атонировали «Джек» (из-за стыка ударений) и тонировали «вы» (во избежание 5-сложного безударного интервала). Разумеется, между этими крайностями — стыком ударений и длинным интервалом — есть много промежуточных случаев, где приходится руководствоваться только слухом. Здесь доля субъективности неизбежна. Однако она не так велика, как это может показаться. Мы произвели контрольные подсчеты по «Облаку в штанах», подсчитав отдельно стихи с бесспорным числом ударений и отдельно — все стихи вообще, в тройкой интерпретации: максимально тонированной, средне тонированной («на слух», как выше) и минимально тонированной. Расхождения оказались ничтожными (см. таблицу I).

Кроме сомнительного наличия ударений возможен вопрос о

¹⁰ Там же, стр. 14—15.

¹¹ В. Жирмунский, Стихосложение Маяковского, стр. 3—8.

¹² В. Жирмунский, Введение в метрику, стр. 95—120.

¹³ См. в сб.: «Ars poetica», II, М., 1928, стр. 21—22.

Таблица 1

Число ударений	Беспорные стихи		Все стихи					
			Макс. тонир.		Сред. тонир.		Миним. тонир.	
	ст.	%	ст.	%	ст.	%	ст.	%
1	7	1,9	7	1,6	8	1,8	8	1,8
2	10	2,8	11	2,4	11	2,4	17	4,0
3	123	34,4	130	28,9	142	31,6	165	36,5
4	195	54,5	233	51,8	250	55,6	231	51,3
5	12	3,3	50	11,1	23	5,1	14	3,1
6	5	1,4	9	2,0	6	1,3	7	1,6
7	2	0,6	3	0,7	4	0,9	2	0,4
8	2	0,6	3	0,7	2	0,4	4	0,9
9	—	—	2	0,4	2	0,4	—	—
10	2	0,6	2	0,4	2	0,4	2	0,4
Всего:	358		450		450		450	

сомнительном положении ударений. Так, мы принимали чтения: ФП, 218 «на го́лову»; 283 уплы́ла б» (ударение необычное, но частое в практике Маяковского: ср. беспорные случаи в рифмах: «Про это», 1175 «сли́лись»; «Хорошо», 132 слы́ла»); ВиМ, 287—289 «взв́ился /в небо/ фе́йерверк фактов»; 497 «широко́»; Ч, 725 «ка́тятся» и т. п. Понятно, что допустимо и иное чтение. В нескольких случаях «Полное собрание сочинений» само отмечает ударения над словами: ФП, 233 «с по́моста»; ВиМ, 221 «в гру́ди»; 615 «кладби́ще»; 619 «шеве́ляются». Мы принимали эти ударения, хотя источник такой разметки неясен.

Таблица 2

Число удар.	Проза	ВМ	ОвШ	ФП	ВиМ	Ч	Всего ст.	%
1	1,3	2,9	1,8	1,4	2,6	1,4	38	2,1
2	22,0	2,9	2,4	6,3	7,7	4,6	91	4,9
3	30,3	17,7	31,6	22,6	21,7	14,4	408	22,2
4	27,3	48,3	55,6	62,0	55,1	63,8	1044	56,7
5	12,7	11,5	5,1	7,2	6,4	6,5	128	7,0
6	6,0	7,8	1,3	—	2,8	6,5	66	3,6
7	0,3	5,2	0,9	0,5	1,7	1,6	34	1,8
8	—	1,5	0,4	—	0,6	0,3	10	0,5
9	—	0,7	0,4	—	0,8	0,3	9	0,5
10	—	0,4	0,4	—	—	0,3	4	0,2
11	—	0,7	—	—	0,2	—	3	0,2
13	—	0,4	—	—	0,2	0,3	3	0,2
15	—	—	—	—	0,2	—	1	0,05
Число стихов	300	271	450	221	530	367	1839	

Г) Сомнительный слоговой состав. — Слово Ч, 858 «тысячи» мы читали в три слога, хотя у Маяковского возможно и произнесение «тыщи». В ВиМ, 112 сл. — «Браво! / Бра-во! / Бра-а-а-во! / . . .» — мы считали, что растяжение гласной не влияет на двухсложность повторяемого слова. Там же, 380 сл.: «Барабаны: тра-та-та-та . . .» — этот стих, изображенный нотной линейкой, мы предпочли совсем исключить из подсчетов тоники и ритмики, так что в соответствующих таблицах число стихов ВиМ равняется не 531, а 530.

4. Объем стиха. А) Число ударений (в %) (таблица 2).

Сравнение с прозой требует пояснений. Здесь нашей целью было сопоставить объем стиха с объемом прозаического колона: является ли членение акцентного стиха на строки естественным развитием членения прозы на колоны или оно порождается специфическими особенностями стиха? Трудность была в том, что деление прозы на колоны в значительной мере субъективно. Б. Томашевский, членя «Пиковую даму», получал колоны длиной преимущественно 6—10 слогов, т. е. повидимому, в 2—3 ударных слова¹⁴. Сравнить стихи Маяковского с такими короткими отрезками было бы заведомо бессмысленно. Поэтому мы, членя на колоны «Мое открытие Америки», сознательно стремились приблизить ритм прозы к ритму стиха Маяковского и во всех спорных случаях отдавали предпочтение 4-ударным вариантам («Купцы в белой чесуче / сбегали возбужденно с дюжинами чемоданчиков / — образцов подтяжек, воротничков, граммофонов, фиксатуаров / и красных негритянских галстуков. / Купцы возвращались ночью пьяные, / хвастаясь дареными двухдолларовыми сигарами . . .»). И все-таки, как явствует из таблицы, даже при такой тенденциозной интерпретации 4-ударные колоны в прозе даже отдаленно не приближаются к тому ведущему положению, какое занимают 4-ударные строки в стихе. Членение акцентного стиха оказывается несводимо к членению прозы.

Грубо говоря, около половины всех наших стихов составляют стихи 4-ударные, около четверти — стихи 3-ударные, и оставшуюся четверть делят стихи 1—2-ударные (их мы будем называть «короткими») и стихи 5- и более ударные (их мы будем называть «длинными»). Это соотношение одинаково характерно для всех пяти произведений. Можно отметить лишь повышенный уровень длинных стихов в самой ранней и самой поздней вещах — «Владимире Маяковском» и «Человеке»: в первом случае — за счет 4-ударных, во втором — за счет 3-ударных стихов. В целом, 80% всего материала приходится на два вида стихов (3- и 4-ударные), тогда как в прозе те же 80% материала делятся между тремя видами колонов (2-, 3- и 4-ударными).

¹⁴ Б. Томашевский, О стихе, стр. 266—268.

Ведущая роль 4-ударных стихов становится еще виднее, если рассмотреть распределение стихов по их месту в строфе. За вычетом 2-, 3-, 5- и 6-стиший, во всех пяти произведениях содер-жится 438 четверостишных строф. Вот их состав (в %):

Таблица 3

Место в строфе	I	II	III	IV	В ср.
Короткие стихи	1,5	7,1	5,7	12,5	7,0
3-ударные ..	10,5	25,2	17,8	35,9	22,2
4-ударные ..	72,5	54,9	62,1	43,6	56,7
Длинные ..	15,5	12,8	14,4	8,0	14,1

Высокий процент 4-ударных стихов на первом месте в строфе усиливает общее впечатление 4-ударности стиха Маяковского. Вообще, 4-ударные стихи на I и III месте дают показатели выше среднего, на IV и II месте — ниже среднего. 3-ударные стихи, наоборот, дают повышенные показатели на IV и II, пониженные — на I и III месте. Короткие стихи приблизительно повторяют распределение 3-ударных, длинные — 4-ударных. Число удар-ний убывает от первого двустушия строф ко второму и от пер-вого стиха каждого двустушия ко второму. Как известно, такая тенденция отмечалась и в классических силлабо-тонических раз-мерах. Так, в «Войне и мире» средняя ударность четырех строк четверостишия равна 4,03 — 3,76 — 3,87 — 3,30.

Следовательно, типичными для Маяковского будут, напри-мер, строфы 4—4—3—3-ударные («Версты улиц взмахами ша-гов мну. // Куда уйдú я, éтот áд тая? // Какому небесному Гоф-ману // выдумалась ты, проклятая?») или 4—3—4—3-ударные («Знаю, / каждый за женщину платит. // Ничего, / если пока // тебя вместо шика парижских платьев // одену в дым табака.»). Наоборот, аномальными будут строфы с ударностью строк 3—3—4—4 («Но мне не до розовой мякоти, // которую столетия выжуют. // Сегодня к новым ногам лягте! // Тебя пою, / накра-шенную, / рыжую!») или 3—4—3—4 («Нет, / ответь, / не лги!» // Как я такой уйду назад? // Ямами двух могил // вырылись в лице твоём глаза»; впрочем, и этот единственный пример может быть интерпретирован как 3—4—3—3).

Таким образом, 4-ударные и 3-ударные стихи в более или менее урегулированном чередовании составляют основу акцент-ного стиха раннего Маяковского. Об особой выразительной функции длинных стихов будет речь в § 8.

Б) Число слогов. — Слоговой объем акцентного стиха Мая-ковского детально не анализировался. Представлялось очевид-ным, что силлабическая урегулированность в этом стихе само-стоятельного значения не имеет и представляет собой лишь производное от тонической урегулированности. Для проверки этого впечатления мы разобрали соотношение тоники и силла-бики в «Облаке в штанах». Результаты подтвердили предполо-жение.

Таблица 4

Число удар.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	Вс
Число слогов	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
2	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2
3	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1
4	4	1	—	—	—	—	—	—	—	—	5
5	—	1	7	—	—	—	—	—	—	—	8
6	—	4	10	—	—	—	—	—	—	—	14
7	—	3	17	—	—	—	—	—	—	—	20
8	—	2	33	4	—	—	—	—	—	—	39
9	—	—	27	22	1	—	—	—	—	—	50
10	—	—	17	40	1	—	—	—	—	—	58
11	—	—	18	51	—	—	—	—	—	—	69
12	—	—	9	56	3	—	—	—	—	—	68
13	—	—	3	47	4	—	—	—	—	—	54
14	—	—	1	13	5	1	—	—	—	—	20
15	—	—	—	9	5	2	—	—	—	—	16
16	—	—	—	7	4	1	1	—	—	—	13
17	—	—	—	1	—	—	1	—	—	—	2
18	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	2
19	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	1
20	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	1
21	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	1
22	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	1
23	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	1
27	—	—	—	—	—	—	—	—	1	2	3
Всего:	8	11	142	250	23	6	4	2	2	2	450

Распределение величин в каждом столбце таблицы выражается правильной, почти симметричной кривой; вершина ее неизменно совпадает с теоретически рассчитанной длиной стиха (произведением средней длины слова на число слов). Отступления от этой закономерности начинаются лишь в немногочисленных «сверхдлинных» стихах, которые как бы пытаются подравняться к более коротким. Но в основной массе стихов — 2-, 3-, 4-, 5-ударных — никаких тенденций к усилению или ослаблению тонических контрастов путем вариаций слогового объема не наблюдается. Слоговой объем стиха раннего Маяковского не имеет выразительной функции и вряд ли даже отчетливо уловим на слух. Любопытный пример: в ОвШ, 133—142 (от стиха «Которую надо украсть!» до стиха «Дразните? Меньше, чем у нищего копеек...») шесть четырехударных стихов имеют последовательно объем 8, 9, 10, 11, 12 и 13 слогов, но непосредственно на слух эта силлабическая градация (по-видимому, ненамеренная) совершенно не ощутима.

5. Внутренний ритм стиха. Всего в пяти произведениях раннего Маяковского встречается 310 ритмических форм стиха, т. е. различных сочетаний междуударных интервалов. Вот их перечень. Цифры показывают число слогов в каждом

интервале: так, стих «Подняли одного, бросили в окоп» обозначается «403», стих «Нервы — большие, маленькие, многие» — «213» и т. д.; недостаток места не позволяет нам привести достаточно примеров. Цифры в скобках показывают число случаев каждой формы, встречающейся больше одного раза. Точками с запятой разделены группы 3-4-5-ударных форм одинакового слогового объема (без учета анакруса и окончаний).

1-УДАРНЫЕ СТИХИ (38).

2-УДАРНЫЕ СТИХИ: 6, 5 (2), 4 (8), 3 (13), 2 (30), 1 (31), 0 (6).

Всего 7 форм, 91 стих.

3-УДАРНЫЕ СТИХИ: 63, 54; 53 (2), 35; 61 (3), 16, 52, 25, 43 (5), 34 (3); 51 (2), 15 (2), 42 (8), 24 (6), 33 (15); 41 (5), 14 (8), 32 (31), 23 (23); 40, 31 (22), 13 (11), 22 (89); 30 (1), 21 (58), 12 (56); 20 (5), 02 (4), 11 (31); 10 (5), 01 (2); 00 (4). Всего 32 формы, 408 стихов.

4-УДАРНЫЕ СТИХИ: 444; 632, 542; 217, 352, 523, 154, 415, 262, 343 (2), 334 (2); 162 (2), 261, 135, 351, 522 (2), 252 (2), 225; 432 (5), 423 (3), 342 (6), 324 (4), 243 (4), 234 (2); 333 (7); 521, 512 (2), 215, 152, 125 (2), 431 (3), 413 (6), 341, 143 (3), 134 (4), 422 (10), 242 (4), 224 (6), 332 (12), 323 (14), 233 (10); 520, 151 (2), 115 (2), 430, 403, 340, 304, 421 (9), 412 (7), 241 (9), 214 (9), 142 (8), 124 (5), 331 (10), 313 (6), 133 (7), 322 (16), 232 (29), 223 (18); 411 (4), 141 (2), 114 (3), 303, 312 (13), 321 (13), 231 (23), 213 (14), 132 (9), 123 (20), 222 (135); 410 (3), 041, 320, 302, 230 (2), 203, 311 (12), 131 (25), 113 (13), 122 (70), 212 (72), 221 (79); 310 (3), 301, 130, 103, 220 (4); 202 (3), 022 (5), 211 (50), 121 (63), 112 (50); 003, 210 (2), 120 (4), 102 (8), 021 (2), 012, 111 (41); 110 (4), 101 (4), 011 (3). Всего 103 формы, 1044 стиха.

5-УДАРНЫЕ СТИХИ: 2434; 1434, 3333; 2144, 4232, 2342, 3332 (2); 2251, 4231, 2413, 1234, 3331, 3232; 4212, 2412, 1224, 1332, 2322 (2), 2232 (3), 2223; 0413, 3311, 1133, 1124, 1214, 3212, 1232 (3), 1223, 3122, 1322 (3), 3221, 2213, 2222 (5); 4120, 1141, 1114, 3301, 0331, 3022, 2032, 0322, 0232, 0223, 3121, 3112 (2), 1321, 1312, 1231 (2), 1213 (2), 1132 (2), 1123, 2221 (2), 2212 (2), 2122 (4), 1222 (6); 2130, 1023, 3111 (2), 1311, 1131 (3), 1113, 2211 (2), 2112 (2), 1221 (4), 1212, 1122 (5), 2121 (2); 0032, 2210, 2102 (2), 0221, 0122, 2111 (3), 1211 (3), 1121 (2); 0121, 1111 (3); 0021, 1101 (2), 1011. Всего 80 форм, 128 стихов.

6-УДАРНЫЕ СТИХИ: 42145, 33242, 35131, 21252, 24114, 24312, 41114, 42122, 12242, 33131, 32321, 31232, 22322 (2), 11413, 22330, 31222, 22123, 21232, 22321, 22222 (4), 14220, 10242, 34011, 32211, 12321, 12123, 22221 (3), 22122 (2), 12222 (2), 31211, 20213, 21131, 10124, 20222, 22121 (3), 21221, 11222 (2), 21122, 22112, 11203, 02122, 22021, 12112, 12121, 11221, 12211, 11122, 20022, 11121, 12210, 21101, 11102, 12011, 11111, 22010. Всего 55 форм, 66 стихов.

7-УДАРНЫЕ СТИХИ: 523313, 133152, 331241, 031424, 243221, 332122, 132231, 331212, 122232, 222222, 123122, 231221, 222212, 141310, 113311, 221212, 221221, 122131, 221122, 330202, 220221, 212121, 112131, 202221, 221121, 222120, 211121, 212021, 220121, 110221, 211111, 111121, 201121, 120120. Всего 34 формы и стиха.

8-УДАРНЫЕ СТИХИ: 0233312, 2152122, 3213112, 2122012, 1132222, 2212222, 4141113, 2121232, 3213133, 3120222. Всего 10 форм и стихов.

9-УДАРНЫЕ СТИХИ: 61163212, 12030433, 11113122, 13222113, 11321221, 42221132, 22222112, 22213122, 12121221. Всего 9 форм и стихов.

10-УДАРНЫЕ СТИХИ: 630132113, 222122222, 212042121, 323313131. Всего 4 формы и стиха.

11-УДАРНЫЕ СТИХИ: 0552221323, 0431221121, 2203331113. Все 3 формы и стиха.

13-УДАРНЫЕ СТИХИ: 22220201022, 133013403442, 42030223222. Всего 3 формы и стиха.

15-УДАРНЫЕ СТИХИ: 02241212023353. Всего 1 форма и стих.

Самый короткий стих в этой веренице форм ВиМ, 903: «На.»
Самый длинный стих — ВиМ, 578 сл.: «Эй! /Вы!/ Притушите
восторженные глазенки! /Лодочки ручек суньте в карман!/ Это
/достойная награда/ за выжатое из бумаги и чернил.»

Это пестрое многообразие форм может быть систематизиро-
вано в трех аспектах.

А) Объем междуударных интервалов (в %%).

Таблица 5

Число слогов	Ямб	Ана-пест	Доль-ник	Проза	ВМ	ОвШ	ФП	ВиМ	Ч	Акц. ст. в ср.
0	3,6	5,1	—	7,1	5,0	1,9	4,2	3,2	2,4	3,2
1	64,3	19,2	35,4	25,4	30,0	29,7	39,6	35,2	30,6	32,5
2	1,5	75,5	63,3	27,9	45,8	47,8	36,7	40,0	52,5	45,0
3	30,6	—	0,8	21,6	15,2	14,8	13,9	14,8	10,1	13,7
4	—	—	2,5	12,4	3,0	4,2	5,0	5,5	3,6	4,3
5	0,1	0,1	—	4,2	0,7	1,2	0,5	0,9	0,7	0,9
6	—	—	—	0,9	0,3	0,4	0,2	0,3	0,1	0,3
7	—	—	—	0,3	—	—	—	0,1	—	0,02
8	—	—	—	0,2	—	—	—	—	—	—
Число интерв.	674	553	807	1050	895	1239	595	1501	1113	5342

Сравнение с прозой и здесь дает ту же картину: три четверти всего состава приходится в прозе на три типа интервалов (1, 2, 3 слога) в стихе — на 2 типа (1, 2 слога). По сравнению с ямбом, анапестом и дольником, конечно, акцентный стих оказывается ближе к прозе, и все же он остается ощутимо более организован, чем проза. Наибольшую организованность обнаруживает стих «Человека». Вообще же все пять произведений дают очень сходное распределение; исключение представляет лишь ФП с ее перевесом 1-сложных интервалов над 2-сложными.

Это распределение интервалов приблизительно одинаково в стихах различной длины: нет оснований утверждать, что в среднем длинные стихи ритмичнее коротких или наоборот. Однако в дальнейшем (§ 8) мы увидим, что локально подобная тенденция появляется.

Вот как выглядит соотношение интервалов и ударности в стихе (см. таблицу 6)

Б) Сочетания междуударных интервалов. — Ограничимся рассмотрением только одного, самого употребительного типа стиха — именно, 4-ударника; а в нем ограничимся только ритмическими формами, комбинирующими пять самых употребительных интервалов: 0, 1, 2, 3 и 4 слога. Таких стихов в нашем распоряжении 1020. Поставим вопрос: сочетаются ли эти интер-

Таблица 6

Интервалы:	0	1	2	3	4	5	6	7	всего
В 2-уд. ст.:	6	31	30	13	8	2	1	—	91
В 3-уд. ст.:	26	237	371	130	37	10	5	—	816
В 4-уд. ст.:	63	1039	1449	416	135	24	5	1	3132
В 5-уд. ст.:	24	186	204	77	20	1	—	—	512
В 6-уд. ст.:	18	105	160	29	15	3	—	—	330
В 7-уд. ст.:	13	73	86	25	5	2	—	—	204
В 8-уд. ст.:	3	20	31	13	2	1	—	—	70
В 9-уд. ст.:	2	26	30	10	2	—	2	—	72
В 10—15-уд. ст.:	14	23	44	24	7	3	1	—	116
Всего:	169	1740	2405	737	231	46	14	1	5343

валы друг с другом механически, безразлично, или же в выборе их сочетаний наличествует какая-то определенная тенденция? Если бы сочетания трех интервалов были безразличны для автора, то частота этих сочетаний определялась бы только частотой этих интервалов в языке, и частота каждого сочетания была бы прямо пропорциональна произведению частот трех составляющих его интервалов. Рассчитаем теоретически эту частоту сочетаний, чтобы сопоставить ее с действительною их частотой. Будем исходить из тех частот интервалов, которые нам дает таблица № 5: «0» — 0,03; «1» — 0,32; «2» — 0,45; «3» — 0,14; «4» — 0,04.

Результаты следующие (цифры левого столбца показывают только состав интервалов в сочетании, а не расположение их: так, сочетание «1, 3, 4» включает в ритмическую форму «134», и «143», и «314» и т. д.):

Таблица 7

Сочет. интер.	Теор.		Действит.		Сочет. интер.	Теор.		Действит.	
	%		ст.	%		%		ст.	%
2,2,2	25,5	135	13,3		2,3,4	0,7	24		2,4
1,2,2	18,3	220	21,6		0,2,3	0,5	5		0,5
1,1,2	13,1	163	16,0		1,3,4	0,5	17		1,7
1,1,1	12,5	41	4,1		0,1,3	0,4	6		0,6
2,2,3	7,7	63	6,3		3,3,4	0,2	4		0,4
1,2,3	5,5	92	9,1		2,4,4	0,2	—		—
1,1,3	4,0	50	5,0		0,3,3	0,1	—		—
2,3,3	2,4	36	3,6		0,2,4	0,1	—		—
2,2,4	2,2	20	2,0		1,4,4	0,1	—		—
1,3,3	1,7	23	2,3		0,0,2	0,1	—		—
0,2,2	1,7	12	1,2		0,1,4	0,1	—		0,4
1,2,4	1,6	47	4,7		0,0,1	0,1	4		—
0,1,2	1,2	17	1,7		3,4,4	—	—		—
1,1,4	1,1	8	0,8		0,3,4	—	4		0,4
0,1,1	0,9	11	1,1		4,4,4	—	1		0,1
3,3,3	0,7	7	0,7		Всего		1020		

Из таблицы явствуют две вполне определенные тенденции в отборе сочетаний интервалов. 1) Маяковский избегает скопленных одинаковых интервалов: сочетания «2,2,2» и «1,1,1» в действительности в два-три раза реже, чем по расчету. 2) Маяковский предпочитает скопления разных, неповторяющихся интервалов: сочетания «1,2,3», «1,2,4», «2,3,4», «1,3,4» в действительности в два-три раза чаще, чем по расчету. Вот пример строфы, построенной из предпочитаемых стихов — с неповторяющимися интервалами (213, 243, 134, 431): «Как вам не скушно / в облачный кисель // ежедневно обмакивать раздобревшие глаза? // Давайте — знаете — / устроимте карусель // на дереве изучения добра и зла!» Строфа звучит легко, и ритм ее сливается с ритмом смежных стрóf. А вот пример строфы, построенной из избегаемых стихов — с повторяющимися интервалами (222): «В раздетом бесстыдстве, / в боящейся дрожи ли, // но дай твоих губ неисцветшую прелесть: // я с сердцем ни разу до мая не дожили, // а в прожитой жизни / лишь сотый апрель есть» Строфа звучит напряженно, и ритм ее резко выделяется из общего ритма акцентного стиха.

Все остальные сочетания близки к расчетным показателям, т. е. ритмически безразличны для Маяковского. В частности, можно сказать, что ни тенденции к правильным двухсложным размерам (т. е. к сочетаниям «1,1,1», «1,1,3», «1,3,3», «3,3,3»), ни тенденций к правильным трехсложным размерам (т. е. к сочетанию «2,2,2»), ни даже тенденции к дольнику (т. е. к сочетаниям «2,2,2», «1,2,2», «1,1,2», «1,1,1»); правда, здесь мы не можем учесть укладывающиеся в 4-ударный дольник сочетания «2,4» и «1,4») в 4-ударном акцентном стихе Маяковского не имеется. Такие тенденции могут возникать лишь локально и, следовательно, ощущаться как выделяющий прием.

В) Расположение междуударных интервалов. — Теперь можно поставить вопрос, равноценны ли для поэта, скажем, входящие в состав сочетания «1,3,4» ритмические формы «134», «143», «314», и т. д., или в их отборе также наличествует какая-то ритмическая тенденция? Для этого подсчитаем, как часто употребляется каждый интервал на каждом из возможных мест в 3-ударном, 4-ударном и 5-ударном стихе:

Таблица 8

Стихи: Место:	3-ударные			4-ударные				5-ударные				
	I	II	Вс.	I	II	III	Вс.	I	II	III	IV	Вс.
Инт.: 0	10	16	26	13	23	27	63	10	6	5	3	24
1	114	123	237	356	323	360	1039	58	47	36	45	186
2	182	189	371	483	489	477	1449	40	52	53	59	204
3	73	57	130	129	154	133	416	16	18	30	13	77
4	19	18	37	54	43	38	135	4	5	3	8	20
5	6	4	10	8	8	8	24	—	—	1	—	1
6	4	1	5	1	4	—	5	—	—	—	—	—
7	—	—	—	—	—	1	1	—	—	—	—	—
Всего:			816				3132					512

Из таблицы видно, что в данном случае сколько-нибудь отчетливых ритмических тенденций не наблюдается. 1-сложные и 2-сложные интервалы распределяются в общем равномерно по всем местам в стихе. Только нулевой интервал в некоторой степени тяготеет в 3-ударных и 4-ударных стихах к конечному, а в 5-ударных стихах к начальному месту; и, наоборот, длинные интервалы тяготеют в 3-ударных стихах к начальному, а в 5-ударных стихах к конечному месту. Но тенденция эта, как видно из цифр, крайне слабо выражена.

6. Анакрус и окончания.

Таблица 9

Анак- руса	Теор.	Проза	ВМ	ОвШ	ФП	ВиМ	Ч	Акц. ст- в ср.
0	29,4	35,3	36,9	38,0	43,4	44,8	40,9	41,0
1	32,7	38,3	35,1	46,7	46,5	38,8	44,7	42,3
2	23,2	19,3	26,2	12,2	7,3	14,3	12,2	14,3
3	4,4	6,3	1,5	3,1	1,8	1,7	1,9	2,1
4	0,3	0,7	0,3	—	0,5	0,4	0,3	0,3
5	—	—	—	—	0,5	—	—	0,05
Всего		300	271	450	221	531	367	1840

Таблица 10

Окон- чание	Теор.	Проза	ВМ	ОвШ	ФП	ВиМ	Ч	Акц. ст- в ср.
М	34,0	30,7	39,8	28,2	27,6	27,9	32,5	30,6
Ж	43,9	44,3	52,5	45,3	38,4	45,9	49,6	46,6
Д	17,4	22,7	7,4	24,5	31,7	24,7	17,1	21,4
Г	3,8	2,3	0,3	2,0	2,2	1,5	0,5	1,4
П	0,8	—	—	—	—	—	0,3	0,05
Всего		300	271	450	221	531	367	1840

Для сравнения в таблицах приведены теоретически рассчитанные показатели вероятной частоты анакрус и окончаний, введенные из состава ритмического словаря русского языка¹⁵. Сравнение показывает некоторые отклонения действительной частоты от расчетной: 1) среди анакрус акцентный стих чаще использует нулевую и реже — двухсложную и трехсложную; 2) среди окончаний акцентный стих чаще использует дактилическое, двухсложное и реже — мужское, нулевое. Обе тенденции еще слабо выражены в ВМ, усиливаются в ОвШ и ФП и вновь слабеют в ВиМ и Ч. Эти тенденции разделяет со стихом Маяковского и проза Маяковского в строении своих колонов. Маяковский в начале стиха как бы стремится как можно скорее достичь первого ударения, вводящего в ритм стиха, а в конце

¹⁵ См. журнал «Теория вероятностей и ее применение», 1963, № 1, стр. 103.

стиха, после последнего ударения словно оставляет побольше простора для переключки окончаний и рифм.

Эта переключка окончаний и рифм в стихе Маяковского отличается особенностями, не раз отмечавшимися: во-первых, Маяковский часто рифмует неравносложные окончания (намараней : на Марне, неровно : бронированной), и, во-вторых, он часто вводит в одно из рифмующих окончаний сверхсхемное ударение (шагов мну : Гофману, ад тая : проклятая). Иногда эти два приема совмещаются (напр., ВиМ, 383—390: катафалк готовь : фактов, вдов еще в ней : чудовищней). Приведем некоторые цифры, характеризующие эти особенности стиха в ранних произведениях Маяковского.

Употребительность неравносложных рифм нарастает от «Владимира Маяковского» до «Войны и мира» и слегка снижается в «Человеке». Четверостишия с неравносложными рифмами составляют от всех четверостиший в ВМ — 3,5%, в ОвШ — 18%, в ФП — 29,5%, в ВиМ — 35,5%, в Ч — 32%.

Употребительность сверхсхемных ударений в рифмах также нарастает от ВМ до ВиМ и также снижается в Ч. При этом, понятным образом, гипердактилические окончания принимают отягчения охотнее, чем дактилические (8 раз на 25 гипердактилических окончаний), а дактилические — охотнее, чем женские. В ВМ сверхсхемные ударения несут 1,5% всех женских и 5% всех дактилических окончаний; в ОвШ соответственно 4,5 и 4,5%; в ФП — 13 и 23%; в ВиМ — 29 и 30%; в Ч — 4 и 20,5%.

В рифмующей паре окончаний сверхсхемные ударения предпочитают первое место; чем короче окончание, тем это предпочтение отчетливей. В женских окончаниях на первое место приходится 81,5% всех отягчений, в дактилических — 75,5%, в гипердактилических — 50%. Маяковский как бы стремится в первом члене рифмы создать напряжение стыком константного и сверхсхемного ударений («шагов мну...»), а во втором члене рифмы погасить это напряжение неотягченным рифмующим словом («... Гофману»).

7. «Лесенка». Этим термином принято обозначать известный обычай Маяковского: дробить стих на несколько отрезков-строк. Правда, в ранних произведениях эти отрезки печатались еще без отступов: форму «ступенек» они получили лишь в 1920-е гг. Нам уже случалось отмечать, что дробление стиха на «ступеньки» в стихе зрелого Маяковского последовательно реализует один основной интонационный рисунок: отрывистое начало и плавный конец стиха, т. е. напряжение в начале и разрешение напряжения в конце¹⁶. Теперь мы можем проследить становление этой тенденции. Для рассмотрения выделим основную массу стиха раннего Маяковского — 3-, 4- и 5-ударные

¹⁶ См. «Вопросы языкознания», 1965, № 3, стр. 86—87.

стихи. Для сравнения привлечем предварительный материал по 4-ударному акцентному стиху позднего Маяковского — 250 стихов из стихотворений «Разговор с фининспектором», «Послание к пролетарским поэтам», «Стих не про дрянь, а про дряноц», «Стихотворение о проданной телятине». Обозначение «4» соответствует 4-ударному стиху, не разбитому на ступеньки; «22» — двум ступенькам по 2 ударения; «112» — двум ступенькам по 1 ударению и одной ступеньке по 2, и т. д.

3-УДАРНЫЕ СТИХИ: 3 (264 раза), 12 (86), 21 (32), 111 (26). Всего 408 стихов.

4-УДАРНЫЕ СТИХИ: 4 (в ранних произведениях — 474 раза, в поздних — 2 раза), 13 (165 и 18), 31 (13 и 3), 22 (182 и 67), 112 (127 и 140), 121 (12 и 2), 211 (48 и 10, 1111 (23 и 8). Всего 1044 и 250 стихов.

5-УДАРНЫЕ СТИХИ: 5 (19 раз), 14 (22), 23 (25), 32 (15), 113 (13), 311 (3), 221 (1), 212 (8), 122 (9), 1112 (7), 1121 (2), 1211 (1), 11111 (3). Всего 128 стихов.

Рассмотрим этот материал в двух аспектах: по числу ступенек и по расположению ступенек:

А) Число ступенек в стихе (в %):

Таблица 11.

Число ступ.	Р а н н и й с т и х			Позд. 4-уд.
	3-уд.	4-уд.	5-уд.	
1	55,0	45,6	14,8	0,8
2	28,6	34,4	48,5	35,2
3	6,4	17,8	26,6	60,8
4		2,2	7,8	3,2
5			2,3	
Число стихов	408	1044	128	250

Первое, что обращает на себя внимание, — это большая доля стихов, не разбитых на ступеньки. В ВМ они составляют 50,5% всех 3-, 4- и 5-ударных стихов, в ОвШ — 55,6%, в ФП — 61,5%, в ВиМ — 42,8%, в Ч — 38,6%, в среднем — 51,1%; таким образом, и здесь три ранние и две поздние поэмы образуют две не совсем схожие группы. На первом месте четверостишия безлесеночные стихи составляют 31,5%, на втором — 56,7%, на третьем — 36,8%, на четвертом — 67,5%. Это повторяет последовательность частот коротких стихов в строфе — оно и понятно, так как именно короткие стихи чаще всего бывают безлесеночными. Но даже если оставить в стороне короткие стихи и рассмотреть только 4-ударники, то на I месте строфы безлесеночные стихи составят среди них лишь 32,8, а на IV месте — 61,9%, почти вдвое больше. Иными словами, для начала строфы характерны ступенчатые строки, прерывистая интонация, а для конца строфы — безлесеночные строки, плавная интонация. Пример типичного облика строфы (4-3-2-1 ступень-

ки): «Не поймешь, / это воздух, / цветок ли, / птица ль! // И поет, / и благоухает, / и пестрое сразу, — // но от этого / костром разгораются лица. // и сладчайшим вином пьянеет разум». Или: (3-2-1-1 ступеньки): «И когда / на арену / воины // вышли / парадными парами, // в версты шарахнув театром удвоенный // грохот и гром миллиардных армий...» В поздних стихах это композиционное использование контраста ступенчатых и безлесеночных строк исчезает, и все стихи получают единообразное двух- или трехступенчатое оформление.

Б) Расположение ступенек в стихе. — Здесь можно различить три случая: расположение нарастающее (113, 112, 123, 223...), убывающее (311, 321, 331, 322...) и симметричное (22, 212, 121...). Соотношение тенденций нарастания и убывания в лесенке Маяковского следующее:

Таблица 12

	Ранний стих			
	3-уд.	4-уд.	5-уд.	Позд. 4-уд.
Стихов с нарастанием:	20,7	27,9	55,5	63,3
Стихов с убыванием:	7,9	5,9	14,8	5,2
Стихов симметричных:	71,4	66,2	29,7	31,5
Общее число стихов:	408	1044	128	250

Таким образом, тенденция нарастания уже в ранних стихах Маяковского преобладает над тенденцией убывания, хотя и слабее, чем в позднем 4-ударнике. При этом от ранних поэм к более зрелым нарастание усиливается: в 4-ударнике ВМ, ОвШ и ФП нарастающее и убывающее расположение ступенек составляет соответственно 21,6% и 4,8%, а в 4-ударнике ВиМ и Ч — 34,2% и 6,8%. Иными словами, для начала стиха характерны ступеньки короткие, отрывистые, а для конца — ступеньки длинные, с плавной интонацией. Типичным будет, например, звучание стиха «Я, / златоустейший, / чье каждое слово...» (112), а нетипичным — звучание «Ночь придет, / перекусит / и съест» (211)... В поздних стихах преобладание первого типа становится еще отчетливее. Можно сказать, что интонационный контраст отрывистого начала и плавного завершения в ранних стихах Маяковского реализовался преимущественно на протяжении строфы, а в поздних реализуется преимущественно на протяжении стиха.

В заключение следует отметить, что в двух случаях Маяковский выделяет в отдельную ступеньку даже сверхсхемное ударение на окончании (ВиМ, 202—207 «горсточка звезд, / ори: ноздри»; 705—708 «это я / сам: мясо»; ср. в стихотворении 1916 г. «Ко всему», 83-87 «я / звал: язва»). По-видимому, из этого следует заключить, что даже подкрепленная рифмой атонация окончания в значительной степени условна, и, тем более,

нет никаких оснований преувеличивать атонацию значимых слов внутри стиха.

8. Метрическая композиция. До сих пор речь шла о метрической характеристике больших произведений в целом. Однако в отдельных частях больших произведений могут возникать локальные метрические особенности, имеющие свою выразительную функцию. Мы остановимся лишь на самых бесспорных таких особенностях, непосредственно ощутимых слухом.

Мы разделили текст пяти рассматриваемых произведений на куски, приблизительно равные объему обычного лирического стихотворения раннего Маяковского. Деление производилось только по смыслу; лишь потом для каждого из отрывков выводилась метрическая характеристика. Для простоты она учитывала лишь два признака: объем стиха (процент стихов длинных, 4-ударных, 3-ударных и коротких) и внутренний ритм стиха (процент стихов, «укладывающихся» в схему дольников, 3-сложных размеров и 2-сложных размеров; двухударные строки, как слишком короткие, здесь в счет не шли; строки со сплошь односложными интервалами — «Спрыгнул нерв. И вот. . .» — учитывались и как дольники, и как 2-сложные размеры). Все цифры даны в процентах, с округлением до 0,5%. Римскими цифрами отмечается авторское деление произведения на главы (или действия), арабскими — номера графической «ступеньки», с которой мы начинаем тот или иной отрывок (см. таблицу 13).

А) «Владимир Маяковский». Это — самое пестрое по метрическому составу из наших пяти произведений; пестрота эта мотивируется сменой реплик и говорящих. Но в этой пестроте есть отчетливый план.

Первое действие построено на постепенном нарастании аномальных форм: оно начинается «танцем», написанным правильным силлабо-тоническим стихом («Ищите жирных в домах-скорлупах. . .»), продолжается монологом старика с кошками, написанным правильным дольником (а в первом, театральном варианте — даже почти правильным амфибрахией¹⁷), затем от куска к куску уменьшается доля «нормальных», 4-ударных стихов и увеличивается доля экспрессивных, длинных стихов, и, наконец, нарушается даже строфика: среди четверостиший появляются трехстишия с незарифмованным стихом, «Если б вы так, как я, голодали. . .» и «Если б вы так, как я, любили. . .». Это нарастание аномальных форм стиха идет в точности параллельно нарастанию напряженности трагической ситуации (ремарки: «Все в волнении», «Еще тревожнее», «Тревога. Гудки», «Тревога выросла. Выстрелы», «Вступают удары тысячи ног. . .», «Волнение не помещается»). А затем — перелом, появление Человека без глаза и ноги, напряженность разрешается мяте-

¹⁷ В. В. Маяковский. Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 398.

Отрывки	Длин. ст.	4-уд. ст.	3-уд. ст.	кор. ст.	дол.	3-сл. разм.	2-сл. разм.	Чи- сло сти- хов
1	2	3	4	5	6	7	8	9
«ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ»								
I а) 1 Пролог	60,0	36,5	3,5	—	43,5	—	23,7	30
б) 81 Старик с кошками	2,5	81,0	16,5	—	100	67,0	—	36
в) 126 Человек без уха	14,0	86,0	—	—	—	—	—	28
г) 172 В. Маяков- ский	25,0	37,5	29,0	8,5	54,5	—	33,0	24
д) 220 Обыкновенный ч-к	30,5	33,5	33,0	3,0	50,0	5,5	3,0	36
II а) 284 Человек без глаза и ноги	10,5	68,0	21,5	—	43,0	—	21,5	28
б) 339 Слезы	11,0	30,0	37,0	22,0	37,0	18,5	15,0	27
в) 390 Человек с двумя поце- луями	71,0	21,0	—	8,0	8,0	4,0	12,5	24
г) 452 Дети-по- целуи	17,0	33,0	17,0	33,0	33,0	—	8,0	12
512 В. Мая- ковский	83,5	8,5	8,5	—	58,0	—	—	12
512 Эпиграм	60,0	—	30,0	10,0	30,0	—	10,0	10
«ОБЛАКО В ШТАНАХ»								
I а) 1 Пролог	8,5	62,5	29,0	—	37,5	16,5	16,5	24
б) 31 Ожидание и нервы	—	56,5	40,0	4,0	64,5	8,0	14,5	48
в) 108 «Я выхо- жу замуж»	6,5	37,5	25,5	31,0	25,0	12,5	12,5	16
II а) 135 Пожар сердца	4,5	59,0	34,0	2,5	52,0	18,0	4,5	44
б) 209 Безъязы- кая улица	9,5	57,0	28,5	5,0	40,5	5,0	19,0	42
в) 274 Переход	—	73,0	27,0	—	39,0	16,5	22,0	18
III а) 304 Пропро- ведь Зара- тустры	2,5	59,0	36,0	2,5	52,5	14,0	14,0	44
б) 369 «Хорошо!»	5,0	55,0	35,5	5,0	42,5	17,5	12,5	40
в) 435 Мятаж	—	55,5	44,5	—	64,0	30,5	14,0	36
IV а) 483 Ночь и богоматерь	2,5	53,0	33,5	11,0	50,0	11,0	5,5	36
б) 537 Мольба к Марин	52,0	35,0	13,0	—	69,5	22,0	4,5	46
642 Богобор- ство	3,5	64,5	28,5	3,5	50,0	10,5	14,0	56

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
«ФЛЕЙТА-ПОЗ- ВОНОЧНИК									
I Пролог	—	62,5	31,5	6,0	56,0	12,5	19,0	16	
I 21 Небесный Гофман	11,5	66,5	20,0	2,0	60,0	10,0	15,0	60	
II 106 Клятвы вер- ности	9,0	58,0	22,0	11,0	37,5	3,0	17,0	64	
III 201 Разрыв	5,0	62,0	23,0	10,0	49,5	8,5	17,5	81	
«ВОЙНА И МИР»									
I Пролог	—	64,5	35,5	—	78,5	18,0	11,5	28	
61 Посвящение	6,5	44,0	31,0	18,5	44,0	12,5	31,0	16	
I а) 91 Массо- мясяя орава	11,5	68,0	9,0	11,5	38,0	6,0	11,5	34	
б) 160 Гниет земля	3,0	78,0	12,5	6,5	59,5	9,5	3,0	32	
II 209 Началось	22,0	50,0	19,5	8,5	61,0	3,0	14,0	36	
III а) 289 Сцена	11,5	37,5	37,5	11,5	45,5	11,5			
б) 364 Разлив войны	1,5	51,5	30,0	15,0	43,5	5,0	18,0	44	
в) 468 Изнемо- жение	3,0	53,0	27,0	17,0	42,0	12,5	9,5	64	
IV а) 578 Боль	31,0	38,0	15,5	15,5	27,0	—	15,5	26	
б) 645 Я — пре- ступник	12,5	55,0	23,5	9,0	36,0	9,0	16,5	55	
V а) 755 Воскре- шение	22,0	59,5	12,5	6,0	42,0	11,0	14,0	64	
б) 889 Дары стран	60,0	35,0	—	5,0	45,0	10,0	5,0	20	
в) 941 Счастье	23,0	58,0	12,5	6,5	46,5	7,5	12,5	52	
«ЧЕЛОВЕК»									
I а) 33 Человек- чудо	64,0	24,0	12,0	—	61,0	—	6,0	33	
б) 128 Человек- чудотворец	12,5	87,5	—	—	19,0	6,0	—	16	
II а) 162 Гонение	33,0	46,0	21,0	—	46,0	16,5	4,0	24	
б) 253 Гонитель	4,0	89,0	7,0	—	53,5	25,0	10,5	28	
III 314 Страсти Маяковского	21,5	57,0	14,5	7,0	57,0	21,5	—	14	
IV 398 Вознесение Маяковского	18,0	43,0	28,5	10,5	68,0	25,0	—	28	
V а) 467 Маяков- ский в небе	26,0	35,0	26,0	13,0	48,0	13,0	4,5	23	
б) 521 Небесная жизнь	5,5	69,5	25,0	—	66,5	16,5	16,5	36	
VI а) 598 Тоска	12,5	67,0	12,5	8,0	58,5	8,0	8,0	24	
б) 649 Возврат- ный полет	7,0	57,5	10,5	25,0	46,5	4,0	4,0	28	
в) 694 Земля	—	83,5	16,5	—	71,0	21,0	12,5	24	
VII а) 756 Город и героиня	—	88,0	8,0	4,0	86,0	55,0	4,0	49	
б) 858 Развязка	—	85,0	5,0	10,0	75,0	10,0	—	20	

жом вещей (ремарка: «Безумие надорвалось»), и этому вторит падение длинных строк и возврат к 4-ударным.

Второе действие, наборот, построено не на нарастании, а на перебоях: в нем резко чередуются куски с максимумом длинных строк (II б, г) и минимумом длинных строк (II а, в), подводящие к эпилогу.

Следует заметить, что из больших произведений только ВМ содержит пассажи, выдержанные (по крайней мере, на протяжении нескольких стихов) в ритме двухсложных размеров: ст. 27 сл. («Солнце изласкало вас назойливостью овода...»), 151 сл. («Я ходил, подергиваясь, руки растопыря...»), 179 сл. («Я ногой, распухшей от исканий...»). Во всех последующих поэмах подобные строчки никогда не следуют друг за другом несколько раз подряд, они теряются в контексте и совершенно не ощущаются как ямб или хорей: так, вряд ли кто когда-нибудь замечал, что стих «Вы думаете, это бредит малярия?» есть 6-стопный ямб, а стих «Иду, красивый, двадцатидвухлетний» — 5-стопный ямб (ср., впрочем, частичную цитату этого стиха в ямбическом стихотворении Пастернака).

Б) «Облако в штанах». Здесь обращают на себя внимание два места: во-первых, Iб «Я выхожу замуж» с максимумом коротких стихов и минимумом дольников (здесь даже 4-ударные стихи кажутся короткими из-за тесноты ударений: «Вошла ты, резкая, как «нате»...») и во-вторых, IVа «Мольба к Марии» с максимумом длинных стихов и максимумом дольников (дольниковая упорядоченность интервалов позволяет читателю легче следить за длинными стихами; порою из-за этого в иных строках пробивается прямо-таки гекзаметрический ритм: «Дождь обрыдал тротуары, лужами сжатый жулик...»). «Мольба к Марии», эмоциональная кульминация всей поэмы, отмечена не только скоплением длинных стихов (две трети всех, имеющих в поэме), но и появлением перебоев-повторов («А на седых ресницах — да! — на ресницах морозных сосулек...») и появлением 6-стишия среди 4-стиший (ст. 574—585), и, наконец, появлением прозаических строчек-выкриков между строфами («Пусти, Мария!», «Мария, ближе!», «Мария — дай!» и т. д.) — все это приемы, появляющиеся в поэме только здесь (если не считать прозаической строки ст. 134 «И украли», отмечающей предыдущий момент высокого эмоционального напряжения — кусок Iб).

В) «Флейта-позвоночник». Это — самая короткая и самая метрически ровная из поэм. Можно отметить лишь некоторую симметричность композиции: повышенную урегулированность (повышенный процент 4-ударных и дольниковых стихов) I и III частей, пониженную — средней части. Эмоциональная кульминация выделена 5-стишием среди 4-стиший («Захлопали // двери...»), а три ее этапа — резко звучащими вынесениями

одноударных стихов на первое место в строфе (ст. 210 «Рада?...», 270 «Захлопали...», 286 «Ох, эта...»). «Вошел он» в кульминационном 5-стишии явно перекликается с «Вошла ты, резкая, как «нате»...» в ОвШ.

Г) «Война и мир». Здесь тоже налицо некоторая симметричность композиции, хотя она и менее заметна из-за большого объема поэмы. Именно, повышенную урегулированность имеют начало поэмы (пролог и I часть, «мир перед войной») и конец поэмы (кусочек Vb, «мир после войны»); во всех промежуточных частях урегулированность понижена. Предельным понижением урегулированности (как по ударениям, так и по интервалам) отмечен отрывок IVa — «боль» — эмоциональная кульминация поэмы. На этот раз не-четверостишных строф здесь нет, но есть резко деформированные четверостишия: «затяжная» строфа с 13-ударным стихом «Всеми пиками истыканная грудь...» и «оборванная» строфа «В кашу рукоплесканий ладош не вмести...», о которых уже говорилось в § 3. Максимум длинных приходится на отрезок Vb «Дары стран»: это подступ к финалу поэмы.

Д) «Человек». — В этой поэме облик стиха заметно меняется: вместо единообразно звучащего стиха ОвШ, ФП и ВиМ перед нами опять пестрое сочетание размеров, напоминающее VM: акцентный стих Маяковского как бы замыкает первый круг своего развития.^{17а}

Прежде всего, в Ч акцентный стих чередуется с текстами иных систем — во-первых, с прозой (в зачинах пролога, I, IV, VI глав; в междустрофических вставках — ст. 190—191, 340, 390, 476, 520, 595—597, 627—631, 836—837, 875 и после ст. 566), и во-вторых — с правильным ямбом (3-стопным или 4-3-стопным; только одна строфа, ст. 866—874, построена сложнее). Вяч. Вс. Иванов высказал предположение, что зачины глав следует рассматривать не как прозу, а как свободный нерифмованный стих особого рода; но с этим трудно согласиться, так как типографски они оформлены как проза, а внутренний ритм их не успевает вывиться из-за малого объема. Что касается ямбических строф, то они сосредоточены в главах «Жизнь Маяковского», «Страсти Маяковского», «Вознесение Маяковского» и в конце главы «Маяковский векам»; в главах «Рождество Маяковского» и «Маяковский в небе» их нет совсем, в «Возвращении Маяковского» есть лишь одна строфа. Можно без большой натяжки сказать, что ямбический стих возникает в «Человеке» там и только там, где возникает трагическая тема столкновения поэта с буржуазным миром; поэтому там, где поэт выступает как человек-чудо (гл. I), как небожитель (гл. V—VI) и как

^{17а} Ср. детальный анализ всех видов стиха поэмы в статье: В. В. Иванов, Ритм поэмы Маяковского «Человек», в кн. «Poetics — Poetyka — Пoэтика», II, Warsz., 1966, стр. 243—276.

отчужденный созерцатель земной суеты (гл. VII, начало), ямбическому метру нет места.

Мало того: в самом акцентном стихе здесь выделяются очень сильные локальные метрические тенденции. Во-первых, две строфы в нем построены как 4-ст. ямб с цензурным наращением (ст. 121 сл.: «Ударит вправо — направо свадьбы. . .»; ст. 588 сл.: «Вставай, довольно! На солнце очи! . .») и звучали бы ямбом, подобно песне «Ищите жирных. . .», если бы контекст акцентного стиха не ассимилировал их как частный случай дольника. Во-вторых, в начале «Рождества Маяковского» отчетливо выделяется скопление длинных строк, среди которых ведущими являются 6-ударные стихи, разделяемые, как цезурой, срединным женским словоразделом: такими стихами начинаются 6 из 7 первых строф главы («Знаю, не призовут мое имя. . .», «В небе моего Вифлеема. . .», «Судите: говорящую рыбешку. . .» «Две стороны обойдите. . .» и т. д.). В-третьих, первая половина главы «Маяковский векам» показывает небывалую урегулированность ритма: почти сплошные 4-ударные дольники и среди них даже три строфы правильного 4-стопного амфибрахия («Июлю капут. Обезночел загретый. . .», «Я знаю, такому, как я, накалиться. . .», «И вижу: над домом по риску откоса. . .») — почти точная середина куска VIIa. Эти локальные метрические тенденции выражены настолько сильно, что почти ощущаются как самостоятельные размеры (В. В. Иванов прямо и считает их таковыми).

Как известно, в стихе позднего Маяковского эта дифференциация идет еще дальше. Прозаические «прокладки» использованы в «Пятом Интернационале», ямбические пассажи — в «Про это», а самый принцип композиционно значимого перемежения разнородных размеров (классической силлабо-тоники, вольных хореев, дольников, акцентного стиха) получает дальнейшее развитие в «Ленине» и особенно в «Хорошо!»

9. Поэмы и малые стихотворения Маяковского. Метрические особенности и тенденции, выделенные в стихе трагедии и четырех больших поэм раннего Маяковского, могут быть проверены сравнением со стихом малых стихотворений тех же лет.

Мы рассмотрели 65 стихотворений Маяковского 1912—1917 гг., кончая поэтохроникой «Революция». По годам они распределяются так: 1912 — 3 стихотворения, акцентного стиха — нет; 1913 — 20 стихотворений, из них акцентным стихом — 13; 1914 — 8 стихотворений, из них акцентным стихом — 7; 1915 — 17 стихотворений, из них акцентным стихом — 15; 1916/1917 — 17 стихотворений, из них акцентным стихом — 13.

17 стихотворений, не являющихся акцентным стихом, распределяются по размерам так. 4-ст. ямб — 6 стихотворений:

«Порт» (1912), «Уличное», «А вы могли бы?», «Театры», «Кое-что про Петербург» (1913), «Валерию Брюсову на память» (1916). 4-ст. ямб с цезурным наращением (размер песни «Ищите жирных. . .») — 1 стихотворение: «За женщиной» (1913). 4-ст. хорей — 1 стихотворение: «Военно-морская любовь» (1915). 3-ст. амфибрахий — 1 стихотворение: «Вывескам» (1913). 4-ст. амфибрахий (первоначальный размер монолога старика с кошками из ВМ) — 1 стихотворение: «Ночь» (1912). Дольник — 5 стихотворений: «Еще Петербург» (1914), «Гимн судье» (1915), «Эй!», «Следующий день», «России» (1916). Наконец, в двух стихотворениях размер не поддается определению: «Утро» (1912: «Угрюмый дождь скосил глаза, / а за / решеткой / четкой. . .») и «Из улицы в улицу» (1913: «У- / лица. / Лица / у / догов / годов / рез / че. / Че- / рез. . .»). Дело в том, что в этих стихотворениях невозможно с уверенностью установить границы стихов: рифмы в них не отмечают концов стихов, а разбросаны по тексту без всякого порядка, являясь не структурным, а орнаментальным элементом стиха.

Характеристика классических метров раннего Маяковского не входит в задачу настоящей работы. Однако одну из особенностей отметить необходимо. Это — необычайная схематичность, однообразность, заостренность их ритма. 4-ст. ямб раннего Маяковского дает небывало высокий процент полноударных, «скандовочных» стихов («Простыни вóд под брjúхом бýли. / Их рвáл на вóлны бéлый зúб. / Был вóй трубý — как бúдто лýли / любóвь и пóхоть мéдью трúб. . .»). 4-ст. ямб с цезурными наращением поразительно однообразен в расположении словоразделов («Вулканы — бедер / за льдами — платий, // колосья — грúдей / для жатвы — спелы. // От тротуаров / с улыбки — татей // Ревниво — взýились / тупые — стрелы. . .»). Вот некоторые цифры (сравнительный материал по 4-ст. ямбу «Онегина»

Таблица 14

Число ударений	4		3		2	
	ст.	%	ст.	%	ст.	%
4-ст. ямб: Стих-ния 1912—1916	25	45	30	54	1	2
«Человек», 1917	22	55	16	40	2	5
Пушкин, «Евгений Онегин»		27		64		9
			3		2	
			ст.	%	ст.	%
3-ст. ямб: «Человек», 1917			43	72%	17	28%
Пушкин, 1814				39%		61%
Схема полустипии						
	ст.	%	ст.	%	ст.	%
«За женщиной»	8	20	29	72,5	3	7,5
«Ищите жирных»	9	37,5	14	58,5	1	4
Теоретический расчет		39		33		28

и 3-ст. ямбу пушкинских посланий «Городок» и «К сестре» взят по данным К. Тарановского¹⁸⁾ (см. таблицу 14).

По-видимому, в сознании Маяковского классические стихи и акцентные стихи противопоставлялись как предельная ритмическая скованность и предельная ритмическая свобода. В стихе позднего Маяковского, как кажется, этот контраст смягчается.

Если оставить в стороне названные 17 стихотворений, а также слишком коротенькие — «Исчерпывающая картина весны» (1913), «Издевательства» и «Лунная ночь» (1916), и если считать для удобства четыре маленьких стихотворения из цикла «Я» (1913) за одно большое, то у нас останется 42 стихотворения, написанных акцентным стихом. Вот их характеристики:

Таблица 15

Стихотворения	Объем стиха				Строение стиха			Число стихов
	длин. ст.	4-уд. ст.	3-уд. ст.	кор. ст.	дол.	3-сл. разм.	2-сл. разм.	
1	2	3	4	5	6	7	8	9
1913:								
Я (1—4)	44,5	28,5	20,0	7,0	34,0	20,0	36,0	56
От усталости	100,0	—	—	—	83,5	58,0	—	12
Любовь	—	100,0	—	—	8,0	—	16,5	12
Мы	88,0	—	—	12,0	50,0	25,0	—	8
Шумики, шумы и шумища	—	100,0	—	—	—	—	8,0	12
Адище города	—	100,0	—	—	25,0	12,5	—	16
Нате!	37,5	62,5	—	—	18,5	6,0	25,0	16
Ничего не понимают	—	88,0	12,0	—	25,0	25,0	12,0	8
В авто	—	8,0	92,0	—	33,0	16,5	41,5	12
1914:								
Кофта фата	25,0	62,5	12,5	—	25,0	—	6,0	16
Послушайте!	58,5	41,5	—	—	—	—	—	12
А все-таки	10,0	85,0	—	5,0	25,0	15,0	5,0	20
Война объявлена	3,5	78,5	18,0	—	46,5	7,0	21,5	28
Мама и убитый немцами вечер	3,5	75,0	21,5	—	68,0	21,5	3,5	28
Скрипка и немножко нервно	17,5	35,0	30,0	17,5	39,0	4,5	22,0	23
Мысли в призыв	—	82,0	11,0	7,0	43,0	11,0	25,0	28
1915:								
Я и Наполеон	4,5	45,5	45,5	4,5	56,0	8,0	8,0	64
Вам!	—	56,0	44,0	—	44,0	6,0	18,5	16
Гимн ученому	2,5	53,0	44,5	—	22,0	3,0	11,0	36
Гимн здоровью	—	88,0	12,0	—	37,5	—	12,0	16
Гимн критику	—	95,0	5,0	—	12,5	2,5	12,5	40
Гимн обеду	8,5	66,5	25,0	—	78,0	14,0	11,0	36

1	2	3	4	5	6	7	8	9
Теплое слово кое-каким порокам	7,5	55,0	30,0	7,5	47,5	5,0	7,5	40
Вот так я сделался собакой	3,5	68,0	14,0	14,0	43,0	11,0	7,0	28
Кое-что по поводу дирижера	—	71,0	29,0	—	79,5	—	8,5	24
Пустяк у Оки	6,0	31,0	25,0	38,0	31,0	6,0	—	16
Великолепные нелепости	3,0	41,5	39,0	16,5	50,0	5,5	14,0	36
Гимн взятке	4,0	42,0	54,0	—	62,5	33,5	16,5	24
Внимат. отношение к взяточникам	2,0	80,0	11,0	7,0	32,0	4,5	18,0	44
Чудовищные похороны	—	68,0	25,0	7,0	55,0	11,5	16,0	44
Мое к этому отношению	3,0	56,0	41,0	—	56,0	9,5	15,5	32
1916:								
Ко всему	12,5	49,0	34,5	4,0	49,0	5,5	12,5	72
Лилечка!	7,5	85,0	7,5	—	55,0	7,5	17,5	40
Никчемное самоутешение	4,0	79,0	8,5	8,5	42,0	8,5	8,5	24
Надоело	11,0	52,5	27,5	9,0	43,0	7,0	11,0	44
Дешевая распродажа	2,5	71,0	21,0	5,5	31,5	5,5	16,0	38
Мрак	14,0	50,0	19,5	16,5	28,0	—	25,0	36
Хвои	7,0	86,0	7,0	—	78,5	14,0	18,0	28
Себе, любимому	39,5	53,5	3,5	3,5	57,0	7,0	—	28
Последняя петерб. сказка	—	75,0	25,0	—	32,0	3,5	18,0	28
1917:								
Братья-писатели	18,0	60,5	18,0	3,5	36,0	7,0	36,0	28
Революция (поэтохроника)	12,0	67,5	13,0	7,5	67,5	16,0	9,5	124

Вот суммарные характеристики по годам в сопоставлении с характеристиками поэм:

Таблица 16.

Произведения	Объем стиха				Строение стиха			Число стихов
	длин. ст.	4-уд. ст.	3-уд. ст.	кор. ст.	дол.	3-сл. разм.	2-сл. разм.	
Стих-ния 1913	33,0	48,5	15,0	3,5	31,0	17,5	22,0	152
Стих-ния 1914	12,0	68,5	15,0	4,5	40,0	9,5	13,5	155
Стих-ния 1915	3,0	61,5	30,0	5,5	47,0	8,0	12,0	496
Стих-ния 1916—17	11,5	65,0	18,0	5,5	51,0	9,0	14,0	490
Владимир Маяковский, 1913	28,0	48,0	18,0	6,0	46,0	13,0	13,5	271
Облако в штанах, 1914—15	9,0	55,5	31,0	4,0	51,5	15,0	12,0	450
Флейта-позвоночник, 1915	8,0	62,5	22,0	7,5	50,0	8,0	16,5	216
Война и мир, 1916	13,0	55,0	21,5	10,5	43,5	8,0	12,5	530
Человек, 1916—17	16,0	64,0	14,0	6,0	61,0	19,0	5,5	367

Из таблицы явственно видно, что развитие акцентного стиха в поэмах и в малых стихотворениях совершалось одинаково. Одинаков высокий уровень длинных стихов в 1913 г., его падение в 1914—15 гг. и новое небольшое повышение в 1916—17 гг. Одинаково постепенное (хотя и с перебоем на ВиМ) повышение общей урегулированности — т. е., процента 4-ударных и дольниковых стихов. Одинаково неизменное превышение процента 4-ударных стихов над процентом дольниковых стихов: в общей урегулированности акцентного стиха урегулированность по ударениям оказывается важнее, чем урегулированность по интервалам.

Среди малых стихотворений порой намечаются однородные метрические группы. Так, среди стихов 1913 г. отчетливо выделяются, с одной стороны, стихотворения, целиком построенные на 4-ударниках («Любовь», «Шумики, шумы и шумища», «Адище города») и, с другой стороны, стихотворения, в значительной части построенные на длинных стихах («От усталости», «Мы», «Я», в 1914 г. — «Послушайте!»). В стихотворениях первой группы процент дольников понижен, в стихотворениях второй группы — повышен: урегулированность по ударениям и урегулированность по интервалам опять компенсируют друг друга. Сочетание многоударности с дольниковой упорядоченностью интервалов и здесь дает ритмы, напоминающие гекзаметр: «Перья линияющих ангелов бросим любимым на шляпы, // будем хвосты на боа обрубить у комет, ковыляющих в ширь...» В последующие годы эта разнотипность стихотворений исчезает, вырабатывается более или менее единый тип стиха — то же самое мы видели и в поэмах.

10. Ранний Маяковский и его современники. Акцентный стих никоим образом не был созданием или достоянием одного Маяковского. В 1910-х и начале 1920-х гг. это был ходовой тип стиха, которым свободно пользовались бесчисленные средние и малые поэты. Основная часть их поэтической продукции — стихотворения, небольшие по объему, разнообразные по ритмическим тенденциям и оттого плохо поддающиеся статистическому обследованию. Поэтому для сравнения с поэмами раннего Маяковского мы привлекли только поэмы и драмы шести его современников — поэтов, сформировавшихся в 1910-х гг. Цель сравнения — показать, что внутри акцентного стиха могут существовать и существовали различные ритмические типы, подчас настолько несхожие, что разница их улавливается непосредственно на слух, как разница между какими-нибудь двумя размерами классической силлабо-тоники. Разумеется, исчерпывающая характеристика этих типов здесь не-

¹⁸ К. Тарановский, Руски дводелни ритмови, Београд, 1953. Ср. В. В. Иванов, указ. соч., стр. 244—245.

возможна: она потребовала бы нескольких таких статей, как эта. Мы старались только выделить основные ритмические расхождения между стихом Маяковского и стихами его современников, чтобы этим оттенить индивидуальные особенности их метрики.

Таблица 17.

	Маяк. ср.	Маяк. макс.	Маяк. мин.	Есен.	Шерш.	Больш.	Хлеб.	Гор. «ВРГ»	Гор. «СоД»	Эренб.
ОБЪЕМ СТИХА:										
1-уд.	2,1	2,9	1,4	—	1,5	1,1	1,0	—	—	3,0
2-уд.	4,9	7,7	2,4	0,3	4,0	3,8	4,5	1,1	3,8	9,5
3-уд.	22,2	31,6	14,4	14,9	13,3	20,9	26,2	38,6	53,0	19,3
4-уд.	56,7	63,8	48,3	47,9	37,7	58,8	34,2	50,0	38,4	29,7
5-уд.	7,0	11,5	5,1	27,6	30,0	14,8	19,5	9,8	4,8	17,0
6-уд.	3,6	7,8	—	7,5	11,5	0,4	9,1	0,5	—	12,7
7-уд.	1,8	5,2	0,5	1,8	2,0	0,4	3,8	—	—	5,0
8-уд.	0,5	1,5	—	—	—	—	0,3	—	—	2,5
свыше	1,1	2,2	—	—	—	—	0,7	—	—	1,2
ИНТЕРВАЛЫ:										
0 сл.	3,2	5,0	1,9	2,7	6,4	0,9	4,9	20,0	9,8	6,6
1-сл.	32,5	35,2	29,7	24,8	25,1	26,1	45,0	36,4	32,2	38,7
2-сл.	45,0	52,5	36,7	61,0	39,1	47,3	21,9	30,0	38,4	35,4
3-сл.	13,8	15,2	10,1	7,6	19,0	14,2	24,0	8,1	14,1	15,8
4-сл.	4,3	5,5	3,0	3,0	7,3	7,4	3,1	4,4	4,9	2,6
5-сл.	0,9	1,2	0,5	0,7	1,6	0,8	1,0	1,1	0,6	0,9
свыше	0,3	0,4	0,1	0,2	0,6	0,1	0,1	—	—	—
АНАКРУСЫ:										
0 сл.	41,0	44,8	36,9	43,5	20,5	37,3	19,5	35,2	33,6	31,5
1-сл.	42,3	46,7	35,1	4,8	43,3	39,6	65,2	33,8	34,6	48,0
2-сл.	14,3	26,2	7,3	51,7	30,7	21,2	5,9	28,9	26,9	19,0
3-сл.	2,1	3,1	1,5	—	4,7	1,9	8,7	2,1	3,8	1,5
свыше	0,3	0,5	—	—	0,8	—	0,7	—	—	—
ОКОНЧАНИЯ:										
муж.	30,6	39,8	27,6	43,5	43,0	27,7	44,6	—	—	28,8
жен.	46,6	52,5	38,4	41,4	50,0	45,3	48,8	50,0	100	51,5
дакт.	21,4	31,7	7,4	14,9	6,5	26,6	5,9	50,0	—	19,0
проч.	1,4	2,2	0,3	0,3	0,5	0,4	0,7	—	—	0,7
СТРОЕНИЕ СТИХА										
дольн.	50,9	61,0	43,5	67,9	23,1	48,7	25,0	52,1	48,1	36,0
3-сл.	12,6	19,0	8,0	38,2	5,5	17,1	3,5	6,5	6,3	7,0
разм. 2-сл.	11,8	16,5	5,5	3,3	6,3	11,0	44,6	15,2	10,6	19,5
разм.										
Число стихов	1840	—	—	336	400	263	287	184	208	400

Материал: 1) К. Большаков, «Поэма событий» (М., 1916), 263 стиха (кроме ямбических посвящений и строк, искалеченных цензурой); 2) В. Шершеневич, «Быстрь (монологическая драма)», (М., 1916; писано в 1913—14), первые 400 стихов; 3) С. Есенин, «Пугачев» (1921), сцены 5, 7 и 8 (в остальных акцентный стих слишком часто перебивается кусками ямба, хорей или дольника), 336 стихов; 4) В. Хлебников, две поэмы (ок. 1910), сходные по содержанию и по стиху: «Журавль» и «Змея поезда», всего 287 стихов; 5) И. Эренбург, «Ветер (трагедия)» (1919; изд. в кн. «Золотое сердце», Б., 1922), первые 400 стихов; 6) В. Горянский, две небольшие поэмы из сборника «Крылом по земле» (П., 1915): «В райском городе» и «Сказка о домовом», 184 и 208 стихов; из-за некоторого метрического несходства они рассматриваются порознь.

Вот основные характеристики стиха этих поэтов в сопоставлении с характеристиками стиха Маяковского (средними, максимальными и минимальными).

Первые столбцы таблицы намечают диапазон колебаний характерных признаков стиха Маяковского от поэмы к поэме. Диапазон этот неширок, а если исключить из рассмотрения раннюю, пробную трагедию «Владимир Маяковский», он станет еще уже. Очень важно, что показатели стиха других поэтов в значительной части (приблизительно в половине всех строк) выходят за пределы этого диапазона. Различные поэмы Маяковского оказываются ближе друг к другу, чем к стихам других авторов. Такие особенности, как 50—60%-ная урегулированность по 4-ударным стихам и дольниковым формам, малый процент длинных стихов, укороченная анакруста и удлиненное окончание, — оказываются не общими признаками акцентного стиха, а индивидуальными приметами манеры Маяковского. Больше всего расхождений между отдельными поэтами наблюдается в объеме стиха, меньше всего — в окончаниях, где все показатели близки к выделенным из прозы нормам.

А) Стих Большакова ближе всего подходит к стиху Маяковского: его характеристики держатся в диапазоне колебаний стиха Маяковского и выпадают из этих пределов лишь в 6 строках из 28. Эти отступления Большакова от стиха Маяковского состоят в следующем: во-первых, у него вдвое больше доля 5-ударных строк (но зато соответственно меньше строк более длинных, так что общий процент длинных строк у него и у Маяковского одинаков — 14—15%), и во-вторых, у него почти вдвое больше 4-сложных интервалов, как бы затягивающих звучание стиха. Образец акцентного стиха Большакова:

Как некогда Блудному Сыну отчего
Дома непереступаемой казалась ступень,
Сквозь рассвет, мутным сумраком потчивая,
К самому окну просунул небритый день,

И еще в июле чехлом укрытая люстра,
Как повешенный обездоленный человек,
Замигала глазенками шустро
Сквозь ресницы зубами скрежещущих век.
В изодранных газетах известия штопали
Толкаясь, лезли в последние первыми,
А тоска у прямящегося тополя
Звенит и звенит серебряными нервами.
Кто-то бродит печальный и изменчивый,
У кого-то сердце оказалось не в порядке,
И мертвый покотился удивленно и застенчиво
По скрипучим перилам лестницы шаткой . . .

Б) Стих Шершеневича продолжает ту же тенденцию к удлинению строк. У него увеличивается доля уже не только 5-ударных стихов (по сравнению с Маяковским — вчетверо), но и 6-ударных (по сравнению с Маяковским — втрое); и общий процент длинных строк повышается до 43,5%, между тем как процент «ведущих» 3- и 4-ударных строк понижается (с 80% у Маяковского) до 51%. Это тоническое удлинение усугубляется силлабическим удлинением: среди интервалов растет доля уже не только 4-сложных, но и 3-сложных: Шершеневич как бы нарочно громоздит длинные слова с суффиксами и флексиями, чтобы затянуть стих. Отсюда — самый малый процент дольниковых форм в его стихе. Точно так же удлиняется и зачин стиха, где 2-сложная анакруса явственно предпочитается нулевой. Зато в конце стиха, напротив, затяжные дактилическое и гипердактилическое окончания избегаются, и стих идет в основном на классических мужских и женских рифмах. Образец стиха Шершеневича:

. . . Электричеством вытку / вашу походку и улыбку,
Вверну в ваши глаза лампы в тысячу свеч,
А в глазах пусть заплещется золотая рыба,
И рекламы скользнут с индевеющих плеч.
А город в зимнем белом трико захохочет,
И бросит вам в спину куски ресторанных меню,
И во рту закопошатся куски нерастраченной мощи,
И я мухой по вашим губам просеменю.
А вы, накрутив витрины на тонкие пальцы,
Скользящих трамваев огненные звонки
Перецелуете, глядя, как валяются, валяются, валяются
Бешеные минуты в огромные зрачки.
Я, обезумев, начну прижиматься
К вспыхнувшим бюстам особняков,
И ситцевое время с глазом китайца
Обведет физиономию стрелкой часов.
Так уложите, спеленав, сердца в гардеробы,

Пронафталините ваш стон,
Это я вам бросаю с крыши небоскреба
Ваши привычки, как пару дохлых ворон.

Заметим, что в стихах Шершеневича иногда появляется и «лесенка», но с иною функцией, чем у Маяковского: она подчеркивает не интонацию, а рифмы, точнее — случайно возникающие внутри стиха неструктурные созвучия. Например: «Мы боимся города, когда он начинает скакать / с одной / крыши на другую, / как каменная обезьяна, / поутру и /порой / вечеровой / нас тысячью голосов пугать, / вылезая, как из медальона, из тумана». В позднейшей русской поэзии можно найти и то и другое использование «лесенки»: для передачи интонации — у бесчисленных подражателей Маяковского, для подчеркивания рифмы — например, у позднего Маршака.

В) Стих Есенина выделяется резкой тенденцией к сближению с правильными трехсложными размерами, прежде всего — с анапестом. Это видно из высокого процента форм, укладываемых в схему 3-сложных размеров и дольника, из высокого процента 2-сложной анакрусисы и 2-сложных интервалов. Подчас стихи «Пугачева» звучат почти как правильные 4-ст. анапесты со сверхсхемными ударениями, а немногочисленные 3-сложные и 4-сложные интервалы преимущественно приходятся на середину стиха и кажутся цезурными наращиваниями:

Да, я знаю, я знаю, мы в страшной беде,
Но затем-то и злей над туманною вязью
Деревянными крыльями по каспийской воде
Наши лодки заплещут, как лебеди, в Азию.
О Азия, Азия! Голубая страна,
Обсыпанная солью, песком и известкой.
Там так медленно по небу едет луна,
Поскрипывая колесами, как киргиз с повозкой...

Однако самый эмоционально напряженный эпизод — сцена заговора — выделен (как и у Маяковского) стихами более длинными:

Слушай, слушай, есть дом у тебе на Суре,
Там в окно твое тополь стучится багряными листьями,
Словно хочет сказать он хозяину в хмурой октябрьской поре,
Что изранила его осень холодными меткими выстрелами.
Как же сможешь ты тополю помочь?
Чем залечишь ты его деревянные раны?
Вот такая же жизни осенняя гулкая ночь
Общипала, как тополь зубами дождей, Емельяна...

В других сценах «Пугачева», как сказано, появляются другие локальные метрические тенденции: в 1, 2 и начале 3 сцен —

много кусков ямба и хорей, в конце 2, 3, 4 и 6 сцен господствующим размером является 3-ударный дольник. Это отчасти приближает стих «Пугачева» к полиметрическим композициям зрелого Маяковского.

Г) Стих Хлебникова. — Как стих Есенина тяготеет к правильным трехсложным размерам, так стих Хлебникова тяготеет к двухсложным размерам, прежде всего — к ямбу. Только у него процент ямбо-хореических форм превышает (и намного) процент дольниковых; среди интервалов у него господствуют нечетносложные, как в ямбе и хорее, среди анакрус — односложные, как в ямбе, среди окончаний — мужские и женские, как в классическом стихе. В «Змеях поезда» все эти признаки более отчетливы, в «Журавле» с его короткими и сверхдлинными строчками («... Перед которым человечество и все иное лишь пустяк» — 9-стопный ямб; ср. 9-стопный хорей в ВМ, 179 сл.) — более расплывчаты. Однако эти ямбические строчки не выделяются из текста и неизменно перемежаются строками иных структур: четыре ямбические строчки подряд — уже редкость. Поэтому стих «Журавля» и «Змей поезда» не может быть назван полиметрическим, а разве что (если есть нужда в таком термине) полиритмическим. Вот начало «Змей поезда»:

Мы говорили о том, что считали хорошим,
Бранили трусость и порок.
Поезд бежал, разумным служа ношам,
Змеей качаемый чертог.
Задвижками стекол стукал,
Шатал подошвы ног.
И одурь сонная сошла на сонных кукол,
Мы были утесы земли.
Сосед соседу тихо шушукал
В лад бега железного скользкой змеи.
Испуг вдруг оживил меня. Почудилось, что жабры
Блестят за стеклами в тени.
Я посмотрел. Он задрожал, хоть оба были храбры...

Примечательно, что этот акцентный стих зарифмован классически правильными терцинами. В. Марков остроумно предположил в этом реминисценцию из «Дракона» А. К. Толстого¹⁹.

Д) Стих Эренбурга также тяготеет к правильным 2-сложным размерам, но уже в гораздо меньшей степени. По обилию ямбо-хореических форм, 1-сложных интервалов и 1-сложных анакрус он занимает второе место после Хлебникова. Однако непосредственное ощущение этой урегулированности интервалов и анакрус в значительной мере гасится нарочитой вольностью в трак-

¹⁹ V. Markov, *Longer poems of Velimir Khlebnikov*, California UP, 1962, p. 65.

товке длины стиха и окончаний стиха. Колебания длины стиха у Эренбурга больше, чем у всех других поэтов, доля самой частой — 4-ударной — формы не достигает и 30%, рядом с 1-ударными строчками попадают 10-ударные. Колебания окончаний стиха у него таковы, что приблизительно каждая третья пара рифм у него неравносложная (у Маяковского в «Войне и мире» — каждая шестая); кроме того, звуковой состав рифм сведен до минимума, часто — до одного ассонирующего гласного («Диего: бедные», «выпустят: пытка», «трудом: закон» и т. п.). В следующем отрывке из 22 строк 9 — ямбические и хореические, но на слух они едва ощутимы:

Легко и просто я отдала бы
Свой титул, дом и богатство —
Быть бедной такая радость!
Только дети и нищие могут смеяться.
Можно бороться за веру, за родину, за свою правду,
Но не за этот зал с золотыми канделябрами.
Они хотят жить здесь, как жили мы —
С улыбкой отпущенья им отдам ключи еще одной тюрьмы.
Нет, я их ненавижу за другое:
За то, что они не знают покоя,
За то, что люблю я небо предвечернее,
Когда тихо-тихо, только ребята кричат вдали,
И когда отходит трепетное сердце
От безумной суетной земли.
Они не умеют становиться на колени,
Тихо улыбаться, говорить вполголоса,
Умирать, как умирает этот сад осенний,
Обливаясь пурпуром и золотом.
Я их ненавижу за то, что на могилах играют беспечные дети,
За то, что ветер раздувает яркий факел и гасит свечу,
За то, что я сама хочу,
Чтоб задул меня этот ветер! . .

Е) Стих Горянского — полная противоположность стиху Эренбурга. Если у Эренбурга урегулированность проявлялась в интервалах и анакрусах, а вольность — в длине стиха и в окончаниях, то в стихе Горянского положение обратное. В отношении длины стиха у Горянского самый узкий диапазон колебаний и самый высокий процент господствующих форм: 3-ударные и 4-ударные стихи вместе составляют 88—91% (у Маяковского — только 79%, у других — еще меньше). Окончания у Горянского в одной поэме — только женские, в другой — только женские в чередовании с дактилическими. Чтобы эта вереница строк, одинаково длинных и одинаково завершенных, не была слишком монотонной, Горянский, во-первых, разнообразит анакрус —

у него среди них нет господствующего типа, у него одного нулевые, 1-сложные и 2-сложные анакруссы одинаково употребительны, — и, во-вторых, разнообразит интервалы, с необычной частотой прибегая к стыку ударений. Несмотря на эти приемы, его стих производит впечатление самого урегулированного из шести рассмотренных типов акцентного стиха, — что лишний раз подтверждает, что в акцентном стихе урегулированность по длине строк важнее, чем урегулированность по объему интервалов. Вот образцы стиха Горянского:

Долго шло время, коротко ли,
Не увидишь его за работой;
Много напряли ангелы и соткали,
День сегодняшний был субботой...

Глядь, и солнце тропами пологими
Вернулось на отдых после заката,
Только чело его морщинами строгими
И глубокой думой было измято.

— Ой, дедушка, — молвило солнце печальным голосом,
Беду затеяли люди:

По лесам, дорогам и озимым полосам
Человечьей падали груди на груди...

Жалостно плачут бабы робкие,
Сиротеют малые ребята —
Видел, дедушка, с небесной тропки я,
Как брат идет супротив брата...

(«В райском городе»).

Вышло дело не ладно,
Пришла беда к Якимову дому:
Красный петух прилетел, и жадно
Клюет на крыше яровую солому;
Вцепился в смоляные стропила,
Пошли гулять перетрески,
Бабка Якимиха завопила,
С ней золовки ее и невестки...
Не унять проклятую птицу,
Больно уж она таровата —
Только и вытащили, что божницу,
Хомут, самовар и три ухвата...

(«Сказка о домовом»).

Итак, даже этот беглый предварительный обзор показывает нам большое разнообразие возможных метрических форм акцентного стиха: стих Большакова, похожий на расслабленный стих Маяковского, и стих Шершеневича, похожий на расслабленный стих Большакова; стих Есенина, ориентирующийся на анапест, и стих Хлебникова, ориентирующийся на ямб; стих

Эренбурга, где длина и окончание строк создают впечатление разнообразия, и стих Горянского, где они же создают впечатление единства: шесть поэтов, шесть типов стиха.

Краткие выводы. В заключение попытаемся отвлечься от цифр и дать самую общую словесную характеристику акцентного стиха раннего Маяковского. Мы перечислим ритмические признаки, характеризующие этот стих, от более устойчивых к менее устойчивым: нарушение первых ощущается как резкий диссонанс и используется как сильное выразительное средство, нарушение последних может подчас даже вовсе остаться незамеченным.

1) Рифма — самый постоянный признак стиха Маяковского. (Как известно, М. П. Штокмар²⁰ предлагал даже определить стих Маяковского как исключительно рифменный, отнеся все остальные его признаки из области метра в область ритма.) Появление нерифмованных стихов (в трехстишиях ВМ) и прозаических вставок между стихами ощущается как резкая аномалия.

2) Строфа — четверостишие с перекрестной рифмовкой — выдержана неизменно почти во всем корпусе стихов раннего Маяковского. Отступления от этой строфики — двустишия, пятистишия и пр. — появляются лишь в особо выделяемых местах.

3) Нормальная длина стиха Маяковского — 4—3 ударных слова. В четверостишии 4-ударные стихи занимают обычно I и III место, 3-ударные и более короткие — IV и II место; иное расположение (например, в ФП) ощущается как аномалия. Скопления более длинных стихов используются преимущественно в эмоционально выделенных местах.

4) Внутри стиха предпочитают междуударные интервалы в 1—2 слога, остальные встречаются значительно реже. Внутри одного стиха повторения одинаковых интервалов избегаются, а сочетания разных — предпочитают.

5) Урегулированность стиха по числу ударений обычно выше, чем урегулированность по объему междуударных интервалов: доля стихов с 4 ударениями больше, чем доля стихов с «дольниковыми» (1—2-сложными) интервалами. С понижением урегулированности по ударениям повышается урегулированность по интервалам и наоборот.

6) Начальная, предударная часть стиха обычно короче конечной, послеударной части стиха.

7) Для начала стиха и строфы характерна интонация отрывистая (графически выражаемая «лесенкой»), для конца стиха и строфы — более плавная (графически выражаемая сплошными строками).

8) Отдельные куски текста могут иметь локальные метрические особенности; такая метрическая пестрота характерна для

²⁰ См.: сб. «Творчество Маяковского», М., АН СССР, 1952.

самого раннего (ВМ) и самого позднего (Ч) из рассматриваемых больших произведений. Эта полиритмия (чередование разновидностей акцентного стиха) перерастает в полиметрию (чередование акцентного стиха с классическим стихом), которую мы находим в «Человеке» и затем в поздних произведениях Маяковского.

Все перечисленные признаки характеризуют индивидуальные особенности манеры Маяковского и в значительной степени не совпадают с индивидуальными особенностями метрики других поэтов, пользовавшихся акцентным стихом.

II
ОБЗОРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

О задачах раздела обзоров и публикаций.

Редакция «Трудов по знаковым системам» придает разделу «Обзоры и публикации» большое значение: неотъемлемой частью всякого оформленного научного направления является осознание своего исследовательского метода в его отношении к предшествующей научной и общекультурной традиции. Рассматривая продолжение и отрицание традиции как две формы значимой соотносительности, следует отметить, что, если научная содержательность того или иного метода определяется его «разрешающей силой» по отношению к наиболее широкому кругу фактов, то его культурная ценность находится в прямой связи со степенью соотносительности с общим движением познающей мысли.

В этом смысле вполне закономерно, что как только гуманитарная семиотика проявлялась в качестве оформленного научного направления, возникла потребность — и у сторонников, и у противников этого метода — определить характер связей его с предшествующей исследовательской традицией. Опубликовав во 2-м выпуске «Трудов по знаковым системам» рецензию И. И. Ревзина на вышедшую 50 лет тому назад и тогда прошедшую незамеченной книгу Я. Линцбаха, редакция с достаточной ясностью обнаружила свое понимание направления, в котором следует, по ее мнению, вести разыскания в этой области.

Уже сейчас можно с основанием полагать, что решение вопроса: следует ли отнести возникновение структурального литературоведения к явлениям моды — плоду экстравагантных склонностей тех или иных исследователей — или речь должна идти, при наличии неизбежных неудач и издержек, об объективных закономерностях развития науки, пробивающих себе дорогу независимо от вкусов и предрассудков отдельных деятелей науки, потребует рассмотрения следующих аспектов проблемы:

1. Отношение структурного литературоведения к предшествующей филологической традиции.

2. Отношение семиотических методов к общей проблеме «гуманитарные и точные науки» в ее современном состоянии. Вне вопроса о том, как происходящий в середине XX века переворот в научном сознании должен отразиться на традиционно-описательных науках, трудно представить себе серьезное обсуждение методологии гуманитарных наук.

3. Каждое крупное научное движение представляет собой не только результат накопления знаний в данной профессиональной сфере, не только плод влияния идей, движущих другие области науки. Оно соотносено с породившим его типом культуры, составляет его часть. То, что на современном этапе познания проблемы осознания знаковости, семистичности все более выдвигаются вперед, — явление не только науки, но и современной культуры.

Появление новых научных идей не может не отразиться на оценке уже пройденного пути: то, что казалось мало значительным или прошло незамеченным, может в новом прочтении выступить как предвестие плодотворных научных решений. Движение вперед всегда связано с переоценкой прошлого. Поэтому публикация обзоров работ из научного наследия, напоминание забытых страниц науки — неизбежная часть оценки ее новых направлений.

В свете сказанного становятся ясны задачи, которые стоят перед настоящим разделом «Трудов».

Публикуемая в настоящем выпуске обзорная работа А. К. Жолковского и Ю. К. Щеглова посвящена рассмотрению некоторых работ по поэтике, вышедших в 1920-е—1930-е гг. Авторы ставят перед собой задачу уточнить оценку этих исследований в свете новых научных идей. Авторы раскрывают внутреннюю логику движения от первых работ ОПОЯЗа к системам В. Я. Проппа и С. Эйзенштейна. Богатая наблюдениями и идеями концепция А. К. Жолковского и Ю. К. Щеглова, бесспорно, способствует новому прочтению исследований 20-х—30-х гг. как этапа на пути к современной научной поэтике. Однако — и авторы, видимо, и не ставили перед собой этой цели — в ней не следует искать **исчерпывающей** оценки упоминаемых явлений. Так, значение глубокого по мыслям и до сих пор сохранившего интерес с точки зрения исследовательского метода труда Ю. Н. Тынянова — не только в том, что он «предвосхищает идеи С. М. Эйзенштейна», да и само место Эйзенштейна — интересного и оригинального мыслителя — как вершины теоретического искусствоведения 20-х—30-х гг. — не очевидный тезис, а исследовательская проблема.

Публикуя настоящий очерк, необходимо подчеркнуть, что, при всей значительности вопроса переоценки трудов ОПОЯЗа, сводить к нему проблему исторических корней современного структурного литературоведения и семиотических методов в гуманитарных науках означало бы непозволительно сужать проблему.

Корни эти значительно более глубоки. В качестве иллюстрации укажем на некоторые проблемы.

Реконструкция текста. В силу целого ряда причин филологическая наука давно уже встала перед вопросом методики реконструкции утраченных и недошедших текстов. Проблема эта не только не нова, но и в значительной мере может считаться для филологии традиционной. Между тем, не трудно доказать, что реконструкция, т. е. восстановление несохранившейся части текста на основании дошедшей подразумевает гипотезу о структурной природе произведения как целого. Без, хотя бы стихийного представления о структурном единстве реконструируемого произведения задача восстановления утраченных частей делается просто невозможной. И не случайно опыты построения типовых структур, изоморфных схем отдельных типов текстов уже давно имели место там, где исследователи были поставлены перед необходимостью реконструировать утраченное — в фольклористике, изучении античности и средневековья. Было бы в высшей мере поучительно исследовать с этой точки зрения методику реконструкций русских летописей акад. А. А. Шахматова. Можно было бы убедительно показать, как представление о **структуре** реконструируемого текста, стремление описать эту структуру в виде дифференциальных признаков сопутствовало А. А. Шахматову на всех этапах его колоссального труда. Интересно отметить, что покойный И. П. Еремин, стремясь оспорить безусловность шахматовских реконструкций, попытался опровергнуть правомерность тех дифференциальных признаков, из которых Шахматов построил элементы своей системы и предложить новые, также отчетливо исходил из идеи структурного единства текста. Даже если не приводить этих исследовательских исканий на язык современной структурной терминологии, очевидна общность в направлении поисков.

При этом следует подчеркнуть, что в настоящее время методология реконструкции приобретает все более общий смысл, выходя за пределы чисто текстологической проблемы. Ясно, что всякая исследовательская модель, равно как и всякое читательское восприятие есть, в определенном смысле, реконструкция.

Текстология. Другой пример, когда в основу работы исследователя, в связи с потребностью произвести реконструкцию, стихийно кладутся структурные методы: советская школа текстологии, созданная усилиями Б. В. Томашевского, Б. М. Эйхенбаума, С. М. Бонди, М. А. Цявловского, Н. И. Мордовченко, Н. В. Измайлова, и ряда других пушкинистов 1920—1930-х гг.,

отказалась от методики прочтения и воспроизведения отдельных, не связанных между собой, слов рукописи. Исходной является презумпция, что поэт меняет не отдельные слова, а стихи. Если же меняется только слово, то оно обязательно изометрично зачеркнутому. Таким образом текстолог не просто читает текст рукописи — он вычитывает из него связанные стихи, соответствующие ритмическим и иным ограничениям, принятым поэтом при построении данного текста, причем учитываются не только общие метрические структуры, но и их вероятностные варианты. Исследователь не «читает» текст, а реконструирует процесс творчества, снимая с одной и той же страницы последовательные пласты авторской работы. Это было бы невозможно, если бы каждый пласт не представлял собой структуры, конструктивные принципы которой — сознательно или интуитивно — воссоздаются исследователем. Именно поэтому текстолог из знака почерка превратился в исследователя творчества и, как правило, квалифицированного стиховеда.

Построение художественной типологии. Задача осознания истории искусства (в частности, литературы), как последовательности определенных типов и, следовательно, необходимости выработки принципов, на которых можно было бы строить подобную классификацию, ясно осознавалась многими исследователями, по крайней мере, после трудов А. Н. Веселовского (в общепедагогическом плане проблема была поставлена еще Гегелем). В советском литературоведении можно было бы указать на целый ряд глубоких попыток построения художественной типологии. Уже сейчас можно сказать, что когда исследование советского литературоведения прошлых лет под этим углом зрения будет произведено, связь трудов Г. А. Гуковского или М. М. Бахтина с современными попытками типологического исследования искусства предстанет во всей очевидности. Это же характерно и для работ Д. С. Лихачева.

В том, что именно работы, в той или иной мере связанные с принципами ОПОЯЗа первыми обратили на себя внимание при попытках построения структурной поэтики, есть своя закономерность. Из опыта структурного языкознания известно, что первые достижения в построении структурных моделей языка были связаны с разграничением синхронного и диахронного аспектов и сосредоточением внимания на первом. Этой стадии развития научной мысли в литературоведении более всего соответствовал опыт построения синхронных поэтических систем, предпринятый рядом теоретиков литературы в 1920-е гг. Однако современный этап семиотических исследований все более выдвигает вперед вопросы диахронии, путей изучения движущихся, функционирующих структур. И здесь закономерно будет опереться на опыт советских историков литературы, оставивших наследие, ценность которого еще предстоит осознать.

Напомню, например, что в ряде докладов и выступлений Г. А. Гуковского в конце 1940-х гг. была выдвинута идея стадийности литературного процесса. Она заключалась в мысли о необходимости разбить исторический процесс на ряд этапов (стадий) с тем, чтобы для каждой построить, уже в синхронном плане, типовую модель культуры. Г. А. Гуковский вынашивал план создания серии историко-типологических монографий, которые в целом могли бы стать моделью исторического развития русской литературы. Им были созданы монографии по русскому классицизму¹, романтизму², реализму пушкинской³ и гоголевской⁴ эпохи, которые совмещают в себе историческое исследование и типологическое описание, выполненные на самом высоком для того времени уровне структурного изложения исторического материала и,

¹ Гр. Гуковский, Очерки по истории русской литературы XVIII века, Л., Госполитиздат, 1938.

² Гр. Гуковский, Пушкин и русские романтики, Саратов, 1946; изд. 2-е: М., изд. «Художественная литература», 1965.

³ Г. А. Гуковский, Пушкин и проблемы реалистического стиля, М., Гос. изд. художественной литературы, 1957.

⁴ Г. А. Гуковский, Реализм Гоголя, М.—Л., Гос. изд. художественной литературы, 1959.

во многом, сохранившие значение до сих пор. К сожалению, этот плодотворный замысел не был реализован.

Из сказанного вытекает, что публикуемый обзор А. К. Жолковского и Ю. К. Щеглова не ставит перед собой цели дать исчерпывающую характеристику исторических корней структурализма в литературоведении. Это обзор одного из аспектов, который необходимо должен быть, по замыслу редакции «Трудов» дополнен другими, аналогичными исследованиями.

Публикация научного наследия составляет необходимую часть настоящего раздела. При этом, разумеется, предпочтение будет отдаваться работам, сохранившим научную актуальность до сегодняшнего дня.

Этим требованиям, как кажется, вполне удовлетворяет публикуемая в настоящем выпуске «Трудов» работа П. А. Флоренского «Обратная перспектива». Мысли автора о возможности рассмотрения разных типов художественной перспективы как различных возможных способов моделирования объекта оказываются крайне актуальными для современных опытов изучения живописи как семиотической системы. Одновременно, при чтении работы Флоренского становится очевидной связь между, казалось бы, столь отдаленными аспектами, как «точка зрения» живописца, отражающаяся в построении перспективы, и «точка зрения» создателя словесного текста, выражаемая в сказе, системе оценок и т. п. Устанавливая, что, моделируя мир, художник неизбежно моделирует и себя, свою точку зрения, «свою перспективу», что модель и наблюдатель суть понятия связанные, автор не только соприкасается с проблемами современной теории науки, но и оказывается в русле интересов советских исследователей стиля литературных произведений от 20-х гг. до наших дней.

Заслуживает внимания попытка Флоренского построить типологическую классификацию живописи по признаку пространственной перспективы. Связывая утвердившуюся со времен Возрождения геометрическую перспективу с перенесением центра моделирующей точки зрения в неподвижный глаз человека — фактически с формированием представления об отдельном человеке как центре вселенной, автор противопоставляет ей средневековую живопись, не имеющую перспективного центра, поскольку модель мира не совмещается ни с одной какой-либо точкой в пространстве, то есть не отнесена ни к одному отдельному человеку. Попутно автор отмечает, что живопись барокко, сохраняя геометрически сходящуюся перспективу (точку зрения человека) стремится дать множественность перспективных центров — воспроизвести точки зрения многих людей.

Конечно, не все в работе Флоренского удовлетворит современного исследователя — но в ней есть многое, дающее ей право на внимание тех, кто стремится понять искусство как семиотическую систему.

Ю. М. Лотман

ИЗ ПРЕДЫСТОРИИ СОВЕТСКИХ РАБОТ ПО СТРУКТУРНОЙ ПОЭТИКЕ*

А. К. ЖОЛКОВСКИЙ, Ю. К. ЩЕГЛОВ

1. Введение.

В последнее время внимание многих занимают вопросы моделирования различных сторон интеллектуальной деятельности человека. Обсуждаются возможности искусственного воспроизведения даже таких психических и умственных функций, до точного описания которых сейчас еще очень далеко. Интересной и перспективной задачей является уяснение устройства объектов гуманитарных наук (лингвистики, музыкознания, психологии, социологии и т. п.). И вызывает досаду, что хотя даже создание высокоорганизованных живых существ многие уже считают выполнимой в принципе задачей, в отношении искусства и литературы в очень широких кругах принято мнение, что это вещи неформализуемые и вообще имеющие какую-то иную природу, чем все остальное.

Но очевидно, что искусство и литература не в большей степени являются сотканными из эфира, чем все другие виды высшей деятельности человека, возможность моделирования которых охотно признается. Повидимому, искусство также полезно рассматривать как разумно устроенный и достаточно сложно организованный объект, «беспощадное» (по выражению Эйзенштейна) воздействие которого на человека имеет характер многоступенчатой, дифференцированной, но направленной к единой цели работы, вовлекающей в действие ум и психологию воспринимающего (в отличие, например, от наркотиков или других сильнодействующих средств, к которым многие явно или неявно приравнивают искусство).

Описание художественного произведения как устройства, производящего над человеком некую работу (цель которой также подлежит установлению и включению в анализ), и является, в самых общих словах, задачей научной поэтики.

Настоящий обзор имеет целью показать, что в советской науке уже имелись работы, намечившие общий контур структурной поэтики, заполнение которого остается актуальной проблемой и поныне. Многие из этих работ в течение последних трех десятилетий подвергались резкой критике, которая приобрела характер малообновляемых застывших формулировок, передающихся по традиции. Между тем, хотя сами эти работы носят скорее эссенцистский характер и не отвечают тем техническим требованиям, которые сейчас предъявляются к порождающим описаниям объектов гуманитарных наук, все же современный исследователь не может их игнорировать, так как именно в них обнаруживаются начала структурного подхода к литературным текстам.

Речь пойдет о наиболее программных работах ученых из Общества изучения теории поэтического языка (ОПОЯЗ, 1916—1928 гг.), по синхронической поэтике, причем в основном из области теории прозы. К ним примыкает книга

* Отредактированный текст доклада, сделанного на Совещании по изучению поэтического языка (г. Горький, сентябрь 1961 г.).

В. Я. Проппа «Морфология сказки». Эти исследования будут затем поставлены в связь с более поздними работами С. М. Эйзенштейна. Имеется в виду показать, что статьи С. М. Эйзенштейна представляют собой качественно новый, современный этап в развитии в общем того же комплекса идей.

2. Шкловский — Искусство как прием воздействия.

Наиболее интересной частью теоретического наследия формалистов является учение о художественном построении («поэтическом ряде») как, во-первых, отличном от «практического ряда», от привычных представлений и способов высказывания об окружающей действительности, а, во-вторых, опирающемся на них. Для ранних работ Опояза характерен интерес к соотношению искусства и не-искусства, к тому, зачем и как первое создается из второго. В ряде статей В. Шкловского (собраны в книге «О теории прозы», 1929 г.) мысль о различии между вещами в искусстве и вне его является центральной. Этому различию придается принципиальное значение, основополагающее для науки о литературе. И хотя очевидно, что вещи в искусстве действительно организованы и сопоставлены в каком-то смысле иначе, чем в будничной жизни, и потому их сцепление производит эффект и способно «о многом говорить», тем не менее именно эта мысль вызывала обвинения в противопоставлении искусства жизни, «черством формализме», идеализме и проч. Формалисты, в том числе Шкловский, часто обращались к бессодержательной (заумной) поэзии и объявляли содержание переменной величиной, не имеющей значения¹. Между тем очевидно, что для теоретиков ОПОЯЗа эти лозунги означали лишь поиск наиболее общих «конструктивных принципов» строения «поэтического ряда», остающихся верными для любого содержания и даже при «нулевом» содержании.

Мысль о различии практического и поэтического рядов подробно изложена в статье Шкловского «Искусство как прием» (1917 г.). Разбирая загадки, сказки, каламбуры, а также и некоторые тексты из «большой» литературы, Шкловский предлагает следующее понимание целей и средств искусства. Смысл искусства (по Шкловскому) в том, что оно «расшевеливает» вещи, заставляет снова пережить их. В последневной жизни человек не видит вещей, их фактуры, обращается с ними автоматически: «Автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны ... И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, чтобы сделать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающей трудность и долготу восприятия»² ...

Шкловский приводит много примеров необычного обращения с вещами, в результате которого они предстают неожиданными, осязаемыми и «странными». Становится очевидной случайность, неединственность привычного отношения к вещам, возможность подойти к ним иначе. Шкловский считает, что к остранению (вроде описания оперы в «Войне и мире» Л. Толстого или его же описания имущественных отношений людей с точки зрения лошади в «Холстомере») в принципе сводимы художественные приемы любого уровня. Сам Шкловский приводит примеры повторов, ретардаций, ступенчатого построения, непривычного и окольного описания предмета (в загадке) и проч.

Статья «Искусство как прием» активизировала исследования по поэтике, предложив удачный научный образ, который вел к простому и единообразному пониманию всех уровней литературного произведения. В ней присутствует (раздражая одних и радуя других) одна принципиально важная черта: готовность значительно упростить, схематизировать картину ради ее большей

¹ Ср., например, В. Шкловский в ст. «Литература вне сюжета»: «Шутливые, трагические, мировые, комнатные произведения, противопоставления мира миру или кошки камню — равны между собой». (О теории прозы, М., 1929 г.).

² В. Шкловский, О теории прозы, М., 1929, стр. 13.

универсальности и скорейшего перехода к практическому, пусть грубому осмыслению целых произведений.

Очевидно, что в идее «остранения» нет ничего общего с отрывом формы от содержания или пренебрежением к последнему: Шкловский рассматривает искусство на самом общем уровне, как одно произведение, и находит, что его приемом («формой») является остраненная подача вещей, а целью («содержанием») — обновление видения мира. Ограниченность же идеи остранения — не в мифическом «формализме», а в том, что преобразование практического ряда в поэтический предстает как чисто негативное действие (разрушение первого), взгляд, достаточный в основном лишь для анализа простейших примеров. (О более совершенной формулировке того же вопроса Эйзенштейном см. в п. 7).

3. Тынянов — Учение о стихотворном языке. Теоретики Опояза пытались сформулировать специфические свойства отдельных типов поэтических рядов (ср. понятие «сказа» как конструктивного принципа целого класса прозаических произведений). В книге Ю. Н. Тынянова «Проблема стихотворного языка» конкретизируется конструктивный принцип стиха — ритм. Наличие ритма признается везде, где текст разбит на стихотворные строчки (в том числе в *vers libre*). «Ритмическими факторами, — пишет Тынянов, — являются: 1) фактор единства стихового ряда; 2) фактор тесноты его; 3) фактор динамизации речевого материала, и 4) фактор сукцессивности речевого материала в стихе»³.

Под «сукцессивностью» понимается намеренно последовательная, продленная подача слов в стихе, в отличие от принципиальной «симультанности» обычной речи (что соответствует мысли Шкловского «о затрудненности»). Под действием факторов единства и тесноты вступают в активное и направленное взаимодействие («динамизация») смысловые признаки слова (основной признак значения, второстепенные и коллобирующие признаки, лексическая окраска, значение аффиксов слова и т. п.). Понимаемая таким образом структура поэтического текста организует и формирует его содержание.

Среди других примеров Тынянов разбирает конец баллады Жуковского «Аллонзо»:

Там в стране преображенных
Ищет он свою земную,
До него с земли на небо
Улетевшую подругу ...

Небеса кругом сияют
Безмятежны и прекрасны ...
И надеждой обольщенный,
Их блаженства пролетая,

Кличет там он: Изолина!
И спокойно раздается:
Изолина! Изолина!
Там, в блаженствах безответных.

Тынянов обращает внимание на деформацию слова «блаженства», которое выступает здесь в неожиданных контекстах:

Их блаженства пролетая ...
Там в блаженствах безответных ...

Тынянов пишет:

«С некоторым удивлением мы замечаем, что слово «блаженства» имеет здесь значение чего-то пространственного. Слово поработила группа: их (небес) блаженства пролетая. С одной стороны здесь прогрессивно влияет

³ Ю. Н. Тынянов, Проблема стихотворного языка, Л., 1924, стр. 47.

значение слова и х, которое связано с предыдущим (небес), с другой стороны регрессивно влияет слово пролетая. В этом явлении сказывается теснота связей в стихотворном ряде ... Слово и х ведет нас назад, через две строки к первой:

Небеса кругом сияют.

Это слово в свою очередь ведет еще выше, через 2 строки, ко второй строке предыдущей строфы:

До него с земли на небо ...

Перед нами постепенное нарастание пространственной окраски, «действие на расстоянии»: В 1-й строке: там в стране; во 2-й приобретающее пространственную окраску ищет; в 3-й — с земли на небо; в 1-й строке II строфы — небеса кругом; наконец, в 4-й строке: их блаженства пролетая. В 1-й строке III строфы — там; во 2-й строке раздается, а в 4-й строке блаженства, уже окрашенное пространственностью, употреблено как в 1-й строке I строфы;

Там в стране преображенных ...

Там в блаженствах безответных ...

... Итак, в последней строке колеблющийся признак пространственности в значении слова блаженства закреплен... Среди факторов, способствующих такой перемене значения, едва ли не главную роль сыграл формальный элемент слова⁴, так как суффикс -ство легко ассоциируется с идеей пространственности (ср. само слово пространство, а также такие слова, как княжество, аббатство, лесничество и т. п.).

Приведенный анализ, демонстрирующий работу смыслового механизма стиха, выведение эффекта из взаимодействия исходных семантических признаков слов, превосходит идеи С. М. Эйзенштейна, ставящие в центр внимания проблему темы.

4. Шкловский, Эйхенбаум — Содержание и форма.

Одним из существенных нововведений ОПОЯЗа был отказ от дуализма «форма — содержание» в пользу более научного взгляда, в общем соответствующего современному представлению о структуре как иерархии уровней. По словам Шкловского, «в понятии содержание при анализе произведения искусства... надобности не встречается... Форму же надо понимать как закон построения предмета»⁵. Наряду с дерзостью и элементом эпатажа⁶, свойственными культурной атмосфере послереволюционных лет, здесь ощущается решимость покончить с явным или скрытым признанием того, что в литературе будто бы есть, помимо подающейся анализу «формы», неуловимое «содержание», которое структурно никак не оформлено и потому ускользает от научного описания. В качестве общей методологической установки это положение (об отсутствии содержания вне структуры, о «материале», который сам формален и не выходит за пределы формы, о «форме, понимаемой как самое содержание» и т. п.) — бесспорно, и вторит известному положению Ленина: «Форма существенна, сущность формирована». Только такой угол зрения нацеливает на полное описание произведения искусства (как и всякой семиотической системы) снизу доверху и не позволяет удовлетворяться отдельными проникновенными наблюдениями и полустинами.

Исходя из этого, формалисты отказывались буквально понимать художественное произведение, в особенности поэтическое. Они считали неправиль-

Ю. Н. Тынянов, Проблема стихотворного языка, стр. 88—89.

⁵ В. Шкловский, О теории прозы, стр. 60.

⁶ Ср. Б. Эйхенбаум, Литература, Л., 1927, стр. 132: «Говоря о формальном методе и его эволюции, надо все время иметь в виду, что многие принципы, выдвинутые формалистами в годы напряженной борьбы с противниками, имели значение не только научных принципов, но и лозунгов, парадоксально заостряемых в целях пропаганды и противопоставления».

ным принимать те или иные «лирические отступления» автора или высказывания персонажей за личные мысли автора и судить на этом основании о его мировоззрении. Формалисты искали в каждой изучаемой ими вещи прежде всего «конструктивный принцип», общее направление «деформации» материала. Они считали принципиально неоправданным говорить сразу об идейном содержании и делать тем самым скачок в высшие области структуры. (Однако с современной точки зрения представляется сомнительной установка на поиски каких-либо иных «деформирующих принципов», нежели те, которые вытекают из «идейного содержания»; ср. п. 7).

Статья Эйхенбаума «Как сделана «Шинель» Гоголя» (1918) направлена против наивных историков литературы, сводивших весь смысл повести Гоголя к, так называемому, «гуманному месту». Высмеивая этих литературоведов, Эйхенбаум пишет: «Ни одна фраза художественного произведения не может быть сама по себе простым «отражением» личных чувств автора, а всегда есть построение...»⁷. В соответствии с этим Эйхенбаум указывает, в какой плоскости (отличной от плана простого изображения жизни неудачливого чиновника), следует искать существенные, по его мнению, черты повести Гоголя. Выдвигая тезис о «деформированности» всего мира «Шинели», он старается показать, как этот особый замкнутый и гротескный мир чиновника строится в повести Гоголя, как он возникает в результате применения приемов, реализующих единый «конструктивный принцип» на ряде уровней: в сюжете, в строении предложений, в структуре собственных имен и фамилий и т. п.

Нельзя сказать, что в конкретном анализе текстов формалисты достигли той полноты описания, которую делал в принципе возможной их научный подход к проблеме формы и содержания. Они описывали в основном общее, бросающееся в глаза и в то же время наименее конкретные в смысловом отношении уровни формально-содержательной структуры, например, приемы создания необычного мира средствами сказа (Эйхенбаум) или приемы нагнетания и разрешения тайны (Шкловский).

Говоря о Шкловском, мы здесь имеем в виду его статью «Новелла тайн». Бесспорная заслуга автора — в стремлении рассматривать все новеллы Конан Дойла о Шерлоке Холмсе, как «одну» новеллу, т. е. как единый типовой сюжет, складывающийся из ряда «важнейших моментов», каждый из которых в конкретных новеллах может быть представлен различными вариантами, иногда весьма несходными по своему «абсолютному» содержанию⁸. Шкловский выделил девять таких «моментов», составляющих общую схему новеллы («ожидание», «появление клиента»; «улики», «неверное толкование», «выезд на место» и т. д.). На скрещении важнейших сюжетных моментов находятся персонажи, предстающие тем самым как «пучки» функций. Вот, например, функции, приходящиеся на долю доктора Уотсона: «Во-первых, он рассказывает нам о Шерлоке Холмсе и должен передавать нам свое ожидание его решения <...> Уотсон, таким образом, тормозит действие, обращает струю события в отдельные куски. Его можно было бы заменить в этом случае особенным развитием рассказа на главы. Во-вторых, Уотсон нужен, как «постоянный дурак» <...> и разделяет в этом случае участь официального сыщика Лестреда <...> Уотсон неправильно понимает значение улики и этим дает возможность Шерлоку Холмсу поправить его. Уотсон — мотивировка

⁷ Б. Эйхенбаум, Литература, стр. 61.

⁸ Вообще, среди работ Опояза статьи и книги Шкловского выделяются прежде всего тенденцией к отождествлению функционально одних и тех же приемов на разном материале и в пределах разных уровней вещи: ср. сопоставление повтора в песне с удвоением персонажа в «Ревизоре» — Бобчинский и Добчинский; ср. также многочисленные аналогии, проводимые им между приемами в сюжете и словесными фигурами, вплоть до замечаний о «сюжетном тропе» в недавней статье «Как летит красный шар?» («Искусство кино», № 8, 1957, стр. 116).

ложной разгадки. Третья роль Ватсона состоит в том, что он ведет речь, подает реплики, т. е. как бы служит мальчиком, подающим Шерлоку Холмсу мяч для игры»⁹.

Верно, что схема Шкловского затрагивает лишь контуры вещи с точностью до «синтаксического» уровня детективного рассказа вообще и не может объяснить специфического обаяния новелл Конан Дойла, схематизация которого требует дополнения анализа новыми уровнями. И хотя содержание новелл не совсем игнорируется, оно сведено лишь к спортивной стороне — созданию и разрешению тайны («В новелле нет ничего, кроме преступления и следствия»).

Эти недостатки компенсируются приоритетом статьи Шкловского в представлении ряда сходных новелл как одной новеллы, а персонажа (Уотсон) — как точки пересечения функций. Особенно важно второе, поскольку отсюда явствует, что при анализе литературного произведения разложению на простейшие элементы (функции) подлежит не только такая явно составная конструкция, как сюжет, но также люди и даже предметы, какими бы простыми и неразложимыми они ни казались в пределах практического ряда.

Шкловский был, по-видимому, первым из литературоведов, заговорившим о функциях. Однако, он вряд ли подозревал о том, что разложение вещей на функции, предпринятое им, в конечном счете ведет к построению автомата, способного порождать все возможные тексты, изоморфные уже описанным.

5. Пропп — Структурная грамматика жанра.

Функциональному анализу сказки посвящена вышедшая в 1928 году книга В. Я. Проппа «Морфология сказки», а также (в диахроническом плане) его же статья «Трансформации волшебной сказки»¹⁰. Морфологическая роспись жанра по функциям, конспективно намеченная Шкловским, со своей серьезностью проведена Проппом, создавшим для этого развитый технический аппарат. Однако книга Проппа существенно отличается от работ Опояза начала 20-х годов. Если формалистам Опояза, как уже говорилось, свойственна концепция «искусства как приема», как построения, апеллирующего так или иначе к психологии читательской массы (ср. хотя бы такие статьи, как «Роман тайн» или «Литература вне сюжета» Шкловского, «О литературном факте» Тынянова, «О. Генри и теория новеллы» Эйхенбаума), то книга Проппа — пример чисто дескриптивной грамматики, терминам которой сознательно не дается никакой эстетической интерпретации. Сказка разбирается так, как если бы она была не художественным текстом, а чем-то вроде растения (ср. предисловие к книге).

Пропп считает, что «все волшебные сказки однотипны по своему строению» (стр. 33) и старается представить 100 сказок из сборника Афанасьева как одну сказку. Удаётся подобрать такие «общие слова», в которых с достаточной подробностью пересказывается любая сказка. Автор выделяет 31 сюжетную функцию («под функцией понимается поступок действующего лица, определенный с точки зрения его значимости для хода действия» — стр. 30). Таким функциям даются символические индексы и названия, например, «отлучка», «выведывание», «пособничество», «снабжение», «необоснованные притязания», «трансфигурация» и т. п. Эти типовые моменты действия постоянны «независимо от того, кем и как они выполняются» (стр. 31). Например, функции № 8 («вредительство») может осуществляться очень многими способами, в том числе она может представить как: а) «похищение человека», б) «похищение дневного света», в) «телесное повреждение», г) «ночное мучительство», д) объявление войны и т. п. (см. стр. 40—44). Функция № 19 («ликвидация недостачи») имеет место, когда: а) «объект поисков похищается» (у вредителя), б) «околдованный расколдовывается», в) «пленный освобождается» и т. п. (стр. 61—64).

⁹ В. Шкловский, О теории прозы, 1929, стр. 129.

¹⁰ В кн.: Поэтика. Временник отдела словесных искусств, IV, Л., 1928.

Манифестации единой функции могут так сильно различаться, что, например, одно и то же (функционально) действие может выполняться человеком, животным, вещью или свойством (например, Иван получает волшебного коня, из которого сыплется золото, или Иван получает способность харкать золотом). С другой стороны, внешнего сходства двух действий недостаточно для подведения их под одну функцию:

«Если Иван женится на царевне, то это совершенно иное, чем брак отца на вдове с двумя дочерьми <...> Если в одном случае герой получает от отца 100 рублей и покупает себе впоследствии на эти деньги вещью кошку, а в другом случае герой награждается деньгами за совершенное геройство и сказка на этом кончается, то перед нами, несмотря на одинаковость действий (передача денег), морфологически разные элементы»¹¹.

Таким образом, морфология сказки строится как система инвариантов. Формулируются также нетривиальные правила следования функций, основные из которых — неизменность их общего порядка и правила их опускания (напр., «запрет» требует «нарушения», но «нарушение» может быть и без «запрета»). Кроме набора функций и синтаксических правил, зафиксировано постоянство персонажей («вредитель», «отправитель», «герой» и т. п.). Эти типовые персонажи определяются их поведением в терминах функций (мотивов), т. е. каждый персонаж по существу является названием для определенного идеального круга действий. Например, круг действий «вредителя» включает «выведывание», «подвох», «вредительство», «борьбу», «преследование» и некоторые другие. Но идеальные «круги действия» (например, группа функций, связанных с враждебным отношением к герою) могут по-разному распределяться между персонажами конкретных сказок (так, в сказке может быть несколько разных «вредителей», которые делают между собой функции идеального «вредителя»). Бывают и другие логически возможные случаи несоответствия между персонажами сказки и кругами действий.

Порождение цепочки синтаксических функций — основное содержание книги. Однако, Пропп делает указания и о дальнейших этапах развертывания его схемы в текст. При замене символов функций конкретными действиями героев обнаруживается существование еще одного уровня синтаксических операций. Так, две функции, совершенно разные на уровне описанных выше инвариантов, могут на следующем, непосредственно повествовательном уровне реализоваться в одном и том же действии: «Княгиня выходит в сад. Этим она соглашается на уговоры вредителя (д¹), одновременно нарушая запрет (в¹). Таким образом выход княгини из дома имеет двойное морфологическое значение. Другой, более сложный пример, имеем в сказке № 105... Здесь трудная задача З (поцеловать с разлета на коне царевну) перенесена к началу сказки. Она вызывает отправку (В) героя... Трудная задача исползовна как В, оставаясь одновременно З»¹².

Последний пример, указывающий на связь «операций развертывания схемы в текст» с построением занимательного сюжета, а также замечания в главе V об изменчивых «вспомогательных элементах для связи функций между собой» (вроде момента **узнавания**, связывающего самые различные функции и оформляемого каждый раз по-разному), подразумевающие необходимость особых правил согласования единиц событийного уровня (готовых кусков сказки) друг с другом в соответствии с требованиями здравого смысла — все это заставляет взглянуть на книгу Проппа как на еще далеко не исчерпанный источник идей о структуре порождающих грамматик для литературы.

В связи с чисто дескриптивным («несмысловым») описанием сказки у Проппа следует указать, что более глубокое и перспективное понимание

¹¹ В. Пропп, Морфология сказки, Л., 1928, стр. 30.

¹² В. Пропп, Морфология сказки, стр. 77—78.

автомата, порождающего сюжет, было предложено К. Леви-Строссом в применении к мифологии¹³. В своем показательном анализе истории Эдипа он разлагает миф на ситуативные единицы, каждая из которых представляет собой факт (Эдип убивает отца, Эдип разгадывает загадки сфинкса, Эдип женится на матери и т. п.). Такие мотивы Леви-Стросс называет «крупными составляющими единицами» («grosses unités constitutives»); их выделение является лишь первым шагом анализа. Далее все эти мотивы оказываются ситуациями, реализующими то или иное решение проблемы, лежащей в основе мифа: происходит ли человек из земли или от союза отца и матери. С этой точки зрения, разрешение загадок сфинкса — это торжество человека над хтоническим чудовищем и тем самым опровержение хтонической версии; убийство отца и женитьба на матери — это соответственно «недооценка» и «переоценка» родственных связей, т. е. утверждение сначала хтонического, а затем человеческого происхождения.

Рассматривая в этом свете постоянные мотивы Проппа, Леви-Стросс замечает, что многие мотивы, фиксируемые Проппом в качестве совершенно различных, могут быть представлены как результат определенных операций над небольшим числом исходных функций (так, «нарушение» есть обращение «запрета», то же верно относительно «недостачи» и «ликвидации недостатка», «отправки» и «возвращения», «поисков» и «погоны» и т. п.).

Аналогичным образом, по Леви-Строссу, персонажи сказок и их атрибуты не являются ни «произвольными», ни неделимыми: они могут быть представлены в виде «пучков дифференциальных признаков», причем эти признаки не сводятся к способности выполнять те или иные из функций (см. выше о «кругах действия»), а связываются со смысловой стороной мифа или сказки. Пространство смысловых признаков мотивов и персонажей образует «мир сказки» («univers du conte»).

Формалисты видели, что «фабула слагается из переходов от одной ситуации к другой». (Томашевский). Теперь видно, что каждая из этих ситуаций является совмещением ряда функций, проходящих через всю вещь и идентичных с ее содержанием; сюжет со всеми его узловыми моментами предстает как единый для этого ряда функций.

Значительный интерес представляет небольшая статья Проппа «Трансформации волшебной сказки», где дается исчисление возможных изменений, которым подвергаются в ходе эволюции различные элементы сказки. Эти изменения сводятся к обозримому числу типов (около 20). Таким образом, эта статья Проппа является первым опытом диахронической поэтики на основе анализа по функциям.

6. С. М. Эйзенштейн. В статьях и лекциях С. М. Эйзенштейна рассматриваются проблемы и излагаются идеи, в какой-то мере уже предвосхищенные в работах теоретиков ОПОЯЗа. При этом у Эйзенштейна взгляд на искусство как на средство выражения мыслей и «усиления эмоций» уникально сочетается с неуклонным прослеживанием того, как вещь построена снизу доверху и как «образ темы» рождается из свойств предметов, участвующих в построении, что, как мы полагаем, делает их высшим достижением современной поэтики.

В вопросе о функции искусства Эйзенштейн дает не только негативную часть формулировки (притом пользуясь в ней почти теми же образами, что и Шкловский: «разбить в себе заданное, аморфное, нейтральное «бытие явления»», «взорвать косность бездумного порядка вещей»), но и конструктивную — создание нового, нужного автору поэтического ряда («собрать явление

¹³ Подробнее об этом см. Lévi-Strauss, „L'analyse morphologique des contes russes” в „International Journal of Slavic Linguistics and Poetics”, № 3, 1960; он же, „Anthropologie Structurale”, глава „La structure des mythes”.

вновь, согласно тому взгляду на него, который диктует мне мое к нему отношение») ¹⁴.

В работах Эйзенштейна много образов структурной поэтики в действии: убедительных разборов прозы, поэзии, живописи, кино. Например, рассматривая портрет М. Н. Ермоловой работы Серова, Эйзенштейн формулирует основную идею образа как «вырастание» фигуры и показывает, что это впечатление достигается путем комбинации на одном полотне как бы ряда монтажных планов: «обрезы» рамы, линии пола, зеркала и, наконец, угла лепного потолка, отраженного в зеркале, дают последовательность укрупнений фигуры и углублений фона по мере приближения к голове актрисы. Одновременное изменение ракурса изображения заставляет зрителя вместе с тем постепенно переходить от точки зрения сверху (на ноги) к точке зрения снизу (на голову); таким образом, в целом у зрителя создается ощущение «коленипреклонения» перед актрисой, или «вырастания» ее фигуры ¹⁵.

Мы находим у Эйзенштейна и другие блестящие анализы того, как идея, или отношение к теме, «вписывается» в ее изображение. Задача литературоведа, по Эйзенштейну, в том, чтобы в разбираемом тексте увидеть реализацию какой-то единой мысли или основного мотива, в свете которого можно понять функции всех частных мотивов и деталей текста ¹⁶: описаний, диалогов, эпитетов, ремарок и т. п.: «Я прошу указать такое место, из которого может исходить композиционное осмысление всего эпизода, понимая концепцию не как «наоборот» деталей, а прежде всего как выражение каких-то мыслей, проходящих через весь эпизод ¹⁷.

На примере отрывка из военной повести советского писателя Эйзенштейн: 1) обнаруживает тему («неодолимость и упорство защитников города»), 2) показывает, как, исходя из такой формулировки темы, можно было бы более эффективно переписать эти страницы повести заново, правильно поставив в ней все акценты и устранив лишнее. Последнее означает уже переход к построению порождающей поэтики, контуры которой действительно можно

¹⁴ С. М. Эйзенштейн, Цветовое кино, Избранные произведения в шести томах, т. 3, стр. 584. Ср. далее: «Строго говоря, звукозрительное кино, как особая область выразительности в искусстве начинается с того момента, когда скрип сапога был отделен от изображения скрипучего сапога и приставлен не к сапогу, а к человеческому лицу, которое в тревоге прислушивается к скрипу. Во-первых, размыается пассивно-бытовая связь между предметом и его звучанием. Во-вторых, устанавливается новая связь, отвечающая уже не просто «порядку вещей», но той теме, которую я в данном случае нахожу нужным выразить. Мне важно не то, что сапог имеет обыкновенное скрипеть. Мне важно другое, — мне важна реакция на этот скрип со стороны моего героя, или злодея, или персонажа» ... (Там же, стр. 585).

¹⁵ С. М. Эйзенштейн, «Ермолова», Избранные произведения в шести томах, Том 2, стр. 376 сл.

¹⁶ Однако, мы, вероятно, не ошибемся, заметив, что при всей подкупающей стройности описания некоторых фильмов и полотен, данного Эйзенштейном, настойчивое желание привязать любую деталь к теме иногда заставляет его вносить в анализируемую вещь больше порядка, чем естественно предположить на самом деле (ср. напр., мысль о роли «золотого сечения» для подчеркивания речи боярыни Морозовой в картине Сурикова («Искусство кино», № 6, 1939, стр. 29). Стремление не оставить ни одной частности, не выводимой непосредственно из элементов темы — даже когда маловероятно, что это как-нибудь будет уловлено зрителем, видно, например, в следующем режиссерском указании Эйзенштейна: «Я хочу, чтобы вы поняли, что отказ от лобовой точки съемки для нашей сцены продиктован <...> соображениями трактовыми, ибо съемка «несколько сверху» пластически подходит характеру данного отрывка и теме Достоевского про «униженных и оскорбленных» (В. Нижний. На уроках режиссуры С. Эйзенштейна. М., 1958, стр. 120. из стенограммы семинара по «Преступлению и наказанию»).

¹⁷ С. М. Эйзенштейн. Вопросы композиции.

обнаружить в ряде работ С. М. Эйзенштейна и которая, по-видимому, является самым ценным в его наследии. Примером работы «автомата», порождающего художественный текст, могут служить записи режиссерских занятий во ВГИКе¹⁸. Краткое изложение фабулы какого-то события плюс заданное идейное отношение к этому событию разворачиваются в подробную и эффектную мизансцену, а затем и в последовательность кадров под действием «операторов», представляющих собой как-бы абстрактную систему приемов выразительности. Шаг за шагом можно видеть, как все новые детали, предметы, персонажи, постуки и их конфигурации подбираются по функциям, которых требует наиболее ударное выражение темы. Здесь находят свое место идеи Шкловского, Проппа и Леви-Стросса о предметах (персонажах, ситуациях) как пересечениях необходимых функций.

При этом перевод темы в последовательность событий (такой, что события и мысль о них даются нераздельно) оказывается возможным благодаря тому, что у предметов и вне искусства имеются смысловые признаки, позволяющие для каждого факта «выскать» такое сцепление его элементов, которое, сохраняя самый факт, содержит одновременно и некую фигуру, называющую зрителю отношение автора к этому факту (т. е. тему)¹⁹.

Иначе говоря, Эйзенштейн предлагает рациональные, в принципе формализуемые операции для того наиболее ответственного участка порождения художественного текста, каковым является грань между «декларативно» задаваемой темой и ее образным эквивалентом, т. е. как бы между «живой» и «неживой» материей в искусстве.

Важнейшее место в порождающей поэтике, намеченной Эйзенштейном, занимает его общая теория выразительности. Незадолго до смерти С. М. Эйзенштейн составил конспект курса лекций по психологии выразительности, для чтения которого он был приглашен в МГУ²⁰. Судя по его опубликованным работам, имеется в виду вся система приемов выразительности, находящихся в самых различных по содержанию и жанру художественных произведениях (типа сюжетной цензуры, повтора, усиленного повтора, нагнетания напряжения, золотого сечения, контраста, осмещения функций, проведения одной темы через разные линии, постепенного сплетения тем, внезапного поворота событий и т. п.), функция которых — в наиболее эффективной организации восприятия вещи²¹.

7. Заключение.

В настоящем обзоре мы старались выделить ту традицию структурной поэтики, которая является общей для теоретиков 20-х годов и С. М. Эйзенштейна и которая представляется наиболее актуальной сейчас. Основными результатами работы ученых 20-х годов нам кажутся два: 1) рассмотрение приема как средства выражения идеи — на материале искусства в целом и на отдельных примерах; 2) деталь-

¹⁸ См. В. Нижний, На уроках режиссуры С. Эйзенштейна, «Искусство», 1958.

¹⁹ В статье о собственном фильме Эйзенштейн показывает, что «Броненосец Потемкин» выглядит, как хроника событий, а действует как драма, благодаря тому, что изложение фактов строится в нем по открытой Эйзенштейном «экстатической формуле»: в фильме в целом и в каждом из его пяти актов «действие как бы выходит из себя», перебрасываясь по всем измерениям в свою противоположность. (С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, М., 1956, стр. 244).

²⁰ Об этом сообщил А. Р. Лурия в своем выступлении на вечере памяти С. М. Эйзенштейна в МГУ 19 февраля 1962 г.

²¹ Такое обилие приемов, не зависящих от темы и материала, не должно настораживать, так как речь, по-видимому, идет об области, пограничной между искусствоведением и общей психологией восприятия. Интересно, что этих приемов касаются и Л. С. Выготский в своей «Психологии искусства» (М. 1965); ср. его прекрасные разборы басен Крылова с точки зрения одновременного развития противоположных тем (стр. 157—179).

ное описание инвариантной структуры целых групп сходных произведений, хотя и лишь на сюжетном (синтаксическом) уровне, без соотнесения с идейным планом. Выдвинутое ими для этой цели учение о функциях, как представляется, должно стать основным содержанием поэтики наших дней. Его же мы находим в трудах С. М. Эйзенштейна, который обогащает это учение последовательно семантическим и операционным подходом. Современная научная поэтика, по-видимому, невозможна без совмещения всех этих установок. Особенно подходящим материалом для работы представляются группы однотипных по форме и содержанию произведений (пьесы одного автора, напр., Мольера, сборники рассказов, басен, сказок и т. п.). При этом можно предположить, что функции, выделяемые в отдельном произведении относительно его темы (т. е. функции в смысле Эйзенштейна), ввиду идентичности содержания окажутся инвариантными для всей группы однотипных произведений, т. е. совпадут с функциями в смысле Проппа. Тогда следует ожидать появления литературоведческих работ, в которых «грамматика» инвариантных функций (мотивов) будет иметь объясняющую силу для идейной стороны (Пропп, «помноженный» на Эйзенштейна).

Поскольку мы говорим о необходимости описывать содержание, нельзя не вспомнить о заслугах советского литературоведения 30-х годов. Оно отчетливо и верно осознавало свои задачи и умело вскрывать основные идейные тезисы, мировоззрение автора и общую расстановку содержательных значимостей в произведениях отдельных писателей и школ (ср., например, талантливые работы В. Р. Гриба о Бальзаке, Расине, Прево, Лопе де Вега и др.), что является хорошим приближением к структурному описанию смысла, так как представляет «мир» произведения как систему определенных идейных противопоставлений. Но это литературоведение, как и формальная школа, не доходило до такой конкретности и полноты овладения предметом, при которой идейное содержание выводилось бы из взаимодействия более или менее простых элементов ситуативного типа (например, вроде «функций» Проппа или Леви-Стросса), каждому из которых приписывалась бы определенная «идея» или место в эффекте целого.

Возможность такого рода описания подсказывается авторам статьи не только их личной уверенностью, но и некоторыми существующими образцами; одним из наиболее ранних, по-видимому, является следующий фрагмент из 14-й главы «Поэтики» Аристотеля:

«Так как поэт должен доставлять с помощью художественного изображения удовольствие, вытекающее из сострадания и страха, то... исследуем, какие из событий оказываются страшными и какие — жалкими... Если враг заставляет страдать врага, то он не возбуждает сострадания ни совершая поступок, ни готовясь к нему, разве только в силу самой сущности страдания, точно так же, если так поступают лица, относящиеся друг к другу безразлично. Но когда эти страдания возникают среди друзей, например, если брат убивает брата, или сын — отца... вот чего следует искать поэту». Далее рассматриваются следующие возможности: «необходимо или совершить, или нет, притом сознательно или бессознательно. Из этих случаев самый худший тот, когда кто-либо сознательно или преднамеренно и не совершил, ибо это заключается в себе отвратительное, но не трагическое, так как при этом нет страдания... За этим следует тот случай, когда преступление (при таких условиях) совершается. Лучше же — в неведении совершить, а совершив — узнать, ибо при этом нет отвратительного и узнавание бывает поразительно...»²²

²² Аристотель, Об искусстве поэзии, Перевод В. Г. Апелельрота, М., 1957, стр. 83—85. (ср. эти мысли Аристотеля о соответствии элементарных чувств элементарным ситуациям с высказываниями Эйзенштейна о динамической схеме чувства (в ст. «О строении вещей») и с выразительными возможностями, приписываемыми в музыковедении отдельным звуковысотным интервалам, ритмическим и ладовым фигурами и т. д., см. Л. Мазель, «Строение музыкальных произведений», М., 1958).

П. А. ФЛОРЕНСКИЙ И ЕГО СТАТЬЯ «ОБРАТНАЯ ПЕРСПЕКТИВА»

А. А. ДОРОГОВ, ВЯЧ. ВС. ИВАНОВ, Б. А. УСПЕНСКИЙ

Автор предлагаемой статьи Павел Александрович Флоренский (1882 — 1943) — выдающийся ученый, работавший как исследователь в самых различных областях знания (математика, техника, философия, лингвистика, материаловедение, искусствоведение, литературоведение, фольклористика, энергетика и др.). Его работы (опубликованные в свое время лишь частично) охватывают большое количество теоретических проблем — чрезвычайно актуальных для нашего времени — и представляют собой большую познавательную ценность. Еще в 10-е — 20-е годы П. А. Флоренский пришел ко многим идеям, которые значительно позднее — вновь сформулированные — стали основными в кибернетике и семиотике. Его идеи дискретного и структурного пространства-времени, подкрепляемые глубокими конкретными исследованиями физических полей и различных структур вещества — с применением геометрических (топологических, в частности) и аналитических методов — на широкой экспериментальной базе, его идеи противопоставления энтропии («Логоса») — энтропии («Хаосу»), прямо предвосхищающие мысли Н. Винера о соотношении информации и энтропии, представляют огромный интерес (см. статью «П. А. Флоренский» в Энциклопедическом словаре «Гранат», а также библиографические дополнения редакторов русского перевода кн. А. Моль, Теория информации и эстетическое восприятие, М., 1966). В 30-е годы Флоренский отчетливо формулирует намеченные им в связи с занятиями электротехникой еще в 20-х годах (но опережающие основные кибернетические результаты 40-х годов) идеи моделирования решения математических задач на специализированных электрических устройствах (см. его статью «Физика на службе математики» в журнале «Социалистическая реконструкция и наука», 1932, № 4).

Флоренский по праву должен считаться одним из пионеров семиотики. Его работы в области теории науки, теории языка и теории искусства представляют собой во многом первые опыты структурного изучения явлений культуры на синтаксическом и семантическом уровнях. Пристальное внимание к проблемам языка (сказывающееся, начиная с первых трудов Флоренского, прежде всего в постоянном использовании этимологического анализа слов разных языков для изучения передаваемых ими понятий) сочеталось у него с широким сопоставлением разных систем символов, в том числе математических. Изучение «науки как символического описания» составляло отдельную главу обобщающего научного труда Флоренского «У водоразделов мысли», оставшегося неизданным (см. П. А. Флоренский, Символическое описание, — сб. «Феникс», М., 1922; план неосуществленного издания см. в книге: П. А. Флоренский, Мнимости в геометрии, М., 1922, стр. 68), что предвосхищало идеи логического синтаксиса и семантики. Еще в своих работах 10-х годов Флоренский обращал внимание на значение символического языка математической логики, подчеркивая возможность чисто алго-

ритмического описания, отвлекающегося от интерпретации соответствующих символов, и указывая на важность перевода суждения на этот формализованный язык (П. А. Флоренский, Столп и утверждение истины, М., 1914, стр. 621—622). Исследование символов, т. е. знаков, и позднее остается в центре внимания Флоренского, изучавшего не только знаковые системы различных наук, но и другие моделирующие семиотические системы (в частности, символику мифа и ритуала, ср. такие его сочинения, как: П. Флоренский, Приведение чисел; к математическому обоснованию числовой символики, 1916, и др.).

Публикуемая здесь статья (которая, по замыслу автора, также должна была войти в издание «У водоразделов мысли» в качестве специальной главы) представляет собой одну из первых и до сих пор еще уникальных попыток применения математического аппарата для решения искусствоведческих проблем. Вместе с тем в статье представлен глубокий по мысли анализ сущности живописного произведения, прежде всего его знаковой сущности. Сама проблема работы — проблема обратной перспективы в древней живописи — раскрывается Флоренским как проблема, по существу своему семиотическая (ср. в этой связи близкие по проблематике статьи Л. Ф. Жегина и Б. А. Успенского в предшествующем выпуске «Трудов по знаковым системам»). Действительно, речь идет здесь прежде всего о дешифровке специальной системы передачи характеристик реального мира (в частности, пространственных характеристик) на двумерное пространство картины. Флоренский подходит к перспективным приемам как к специальной «орфографии» — или, может быть, «транскрипции» — живописи (см. стр. 384 наст. изд.), которая обусловлена философией и мировоззрением современного ей общества, специально подчеркивая символический (т. е. знаковый) характер любой перспективной системы (стр. 400). Опираясь на данные истории искусства и психологии детского творчества, Флоренский стремится разрушить миф о естественности и неизбывности канонической прямой перспективы, показывая, что она представляет собой не более, чем особую «орфографию», столь же условную (а в определенных отношениях — и более условную), что и всякая другая. В то же время условности древней живописи, которые с точки зрения современных художественных представлений нам свойственно ныне трактовать как результаты неумения или неграмотности древнего художника, предстают как особая система, как специальный язык художественных приемов.

В плане мировоззрения Флоренский связывает каноническую перспективу с наложением некоторой индивидуальной точки зрения на изображаемую реальность, перспективу же обратную — с непосредственным восприятием реального мира, со стремлением постичь вещи в их данности. Вопрос об обратной перспективе в статье ставится в широкой плоскости изучения двух разных подходов к искусству и связывается с резкой критикой кантианства и учения о неизменности данных категориях. Многие в статье полемически заострено; однако, поскольку настоящее издание рассчитано на квалифицированного читателя, излишне было бы сопровождать статью какими-либо комментариями философского характера.

* *
*

Настоящая статья была набрана для печати, но в свет не вышла.

Текст печатается частично с верстки, частично с гранок (как верстка, так и гранки — неправленные) и частично с машинописного экземпляра с авторской правкой, видимо, наборного; на последнем стоит дата (помеченная не рукой П. А.): 24/III 1922. Некоторые неясные места были восстановлены по более раннему варианту данной работы, называвшемуся «Об обратной перспективе» (машинопись с авторскими исправлениями); не удалось, однако, восстановить отдельные примечания. Работа печатается с небольшими сокращениями.

Орфография статьи в отдельных случаях изменена в соответствии с более современными нормами, так же, как и некоторые условные обозначения; в то же время, мы старались сохранить очень индивидуальную пунктуацию автора.

Пользуемся случаем принести нашу искреннюю благодарность Кириллу Павловичу Флоренскому, благодаря любезности которого мы имели возможность ознакомиться с упомянутой ранней версией статьи и сверить оба варианта.

ОБРАТНАЯ ПЕРСПЕКТИВА¹

П. А. ФЛОРЕНСКИЙ

1. Исторические наблюдения

1

Внимание приступающего впервые к русским иконам XIV и XV веков, а отчасти и XVI, бывает поражено обыкновенно неожиданными перспективными соотношениями, особенно когда дело идет об изображении предметов с плоскими гранями и прямолинейными ребрами, как-то, например, зданий, столов и седалищ, в особенности же книг, собственно евангелий, с которыми обычно изображаются Спаситель и Святители. Эти особенные соотношения стоят вопиющим противоречием с правилами линейной перспективы, и с точки зрения этой последней не могут не рассматриваться как грубые безграмотности рисунка.

При более внимательном разглядывании икон нетрудно бывает подметить, что и тела, ограниченные кривыми поверхностями, тоже переданы в таких ракурсах, которые исключаются правилами перспективного изображения. Как в криволинейных, так и в ограненных телах, на иконе бывают нередко показаны такие части и поверхности, которые не могут быть видны сразу, о чем нетрудно узнать из любого элементарного учебника перспективы. Так, при нормальности луча зрения к фасаду изображаемых зданий, у них бывают показаны совместно обе боковые стены; у евангелия видны сразу три или даже все четыре обреза: лицо — изображается с теменем, висками и ушами, отвернутыми вперед и как бы распластанными на плоскости иконы, с повернутыми к зрителю плоскостями носа и других частей лица, которые не должны были бы быть показаны, да еще при повернутости плоскостей, которым, напротив, естественно было бы быть обращенными вперед; характерны также горбы согбенных фигур деисусного ряда, спина и грудь, одновременно представленные у св. Прохора, пишущего под руководством апостола Иоанна Богослова, и другие аналогичные соединения поверхностей профилей и фаса, спинной и фронтальной плоскостей; и т. д. В связи с этими дополнительными плоскостями линии параллельные и не лежащие в плоскости иконы, которые перспективно должны были бы быть изображены сходящимися к линии горизонта, на иконе бывают изображены, напротив, расходящимися. Одним словом, эти и подобные нарушения перспективного единства того, что изображается на иконе, настолько явны и определены, что на них первым делом укажет самый посредственный ученик, хотя бы лишь мимоходом и из третьих рук отведавший перспективы.

Но, странное дело: эти «безграмотности» рисунка, которые, по-видимому, должны были бы привести в ярость всякого зрителя, понявшего «наглядную несообразность» такого изображения, напротив того, не вызывают никакого досадного чувства и воспринимаются как нечто должное, даже нравятся.

Мало того: когда иконы две или три, приблизительно одного перевода и более или менее одинакового мастерства письма, удается поставить рядом друг с другом, то зритель с полной определенностью усматривает огромное художественное превосходство в той из икон, в которой нарушение правил перспективы наибольшее, тогда как иконы более «правильного» рисунка кажутся холодными, безжизненными и лишенными ближайшей связи с реальностью, на них изображенною. Иконы, для непосредственного художественного восприятия наиболее творческие, всегда оказываются с перспективным «изъяном». А иконы, более удовлетворяющие учебнику перспективы, — бездушны и скучны. Если позволить себе временно просто забыть о формальных требованиях перспективности, то непосредственное художественное чутье ведет каждого к признанию превосходства икон, перспективность нарушающих.

Тут может возникнуть предположение, что нравится собственно не способ изображения, как таковой, а наивность и примитивность искусства, еще детски-беззаботного по части художественной грамотности: бывают же любители, склонные обьявить иконы милым детским лепетом. Но нет: принадлежность икон с сильными нарушениями правил перспективы именно высоким мастерам, тогда как меньшее нарушение этих самых правил свойственно преимущественно мастерам второго и третьего разряда, побуждает обдумать, не наивно ли самое суждение о наивности икон. С другой стороны, эти нарушения правил перспективы так настойчивы и часты, так, я бы сказал, систематичны, и при том упорно систематичны, что невольно рождается мысль о неслучайности этих нарушений, об особой системе изображения и восприятия действительности, на иконах изображаемой.

Как только эта мысль появилась, у наблюдателей икон рождается и постепенно крепнет твердое убеждение, что эти нарушения правил перспективы составляют применение сознательного приема иконописного искусства, и что они, хороши ли, плохи ли, весьма преднамерены и сознательны.

Это впечатление сознательности сказанных нарушений перспективы чрезвычайно усиливается от подчеркнутости обсуждаемых особенных ракурсов, — применением к ним особенных же расцветок или, как говорят иконописцы, *раскрышек*: особенности рисунка тут не только не проскальзывают мимо сознания через применение в соответственных местах каких-нибудь нейтральных красок или смягченные общим цветовым эффектом, но, напротив того, выступают как бы с вызовом, почти крича на общем красочном фоне. Так, например, дополнительные плоскости задний-палат не только прячутся в тени, но, напротив, бывают нередко окрашены в цвета яркие и притом совсем иные, нежели плоскости фасадов. Наиболее же настойчиво заявляет о себе в таких случаях тот предмет, который разнообразными приемами и без того наиболее выдвигается вперед и стремится быть живописным центром иконы — евангелие; обрез его, обычно расписываемый киноварью, является самым ярким местом иконы и тем чрезвычайно резко подчеркивает свои дополнительные плоскости.

Таковы приемы подчеркивания. Эти приемы тем более сознательны, что они стоят, к тому же, в противоречии с обычною расцветкой предметов и, следовательно, не могут быть объяснены натуралистическим подражанием тому, что обычно бывает. Евангелие не имело обычно киноварного обреза, а боковые стены здания не красились в цвета иные, чем фасад, так что в своеобразии их расцветки на иконах нельзя не видеть стремления подчеркнуть дополнительную этих плоскостей и неподчинение их ракурсам линейной перспективности, как таковые.

II

Указанные приемы носят общее название *обратной* или *обращенной перспективы*, а иногда — и *перспективы извращенной* или *ложной*. Но обратная перспектива не исчерпывает многообразных особенностей рисунка, а также — и светотени икон. Как ближайшее распространение приемов обратной перспек-

Так, следует отметить *разноцентренность* в изображениях: рисунок строится так, как если бы на разные части его глаз смотрел, меняя свое место. Тут одни части палат, например, нарисованы более или менее в соответствии с требованиями обычной линейной перспективы, но каждая — с своей особой точки зрения, т. е. со своим особым центром перспективы; а иногда и со своим особым горизонтом, а иные части, кроме того, изображены и с применением перспективы обратной. Эта сложная разработка перспективных ракурсов бывает не только в палатном письме, но и в ликах, хотя она проведена обычно не с очень большою настойчивостью, умеренно и некрикливо, и потому может сойти здесь за «ошибки» рисунок; зато в других случаях все школьные правила опрокидываются с такою смелостью, и столь властно подчеркивается их нарушение, а соответственная икона так много говорит о себе, о своих художественных достижениях, непосредственному художественному вкусу, что не остается никакого сомнения: «неправильные» и взаимно-противоречивые подробности рисунка представляют сложный художественный расчет, который, если угодно, можно называть дерзким, но — никак не наивным. Что скажем мы, например, об иконе Спаса Вседержителя в Лаврской ризнице², на которой голова отвернута вправо, но с правой же стороны имеет дополнительную плоскость, причем ракурс левой стороны носа меньше правого и т. п.³ Плоскость носа настолько явно повернута в сторону, а поверхности темени и висков развернуты, что не было бы затруднительно забраковать такую икону, если бы не — вопреки ее «неправильности» — изумительная выразительность и полнота ее. Это впечатление осознается с полной определенностью, если мы взглянем тут же, в Лаврской ризнице, на другую³, подобную же рисунком, переводом, размерами и красками икону того же наименования, но написанную почти без вышеупомянутых отступлений от правил перспективы и школьно — гораздо более правильную: эта последняя икона, в сравнении с первой представляется бессодержательною, невыразительною, плоскою и лишненною жизнью, так что не остается сомнения, при общем разительном их сходстве, что перспективные правонарушения — не есть терпимая слабость иконописца, а положительная сила его, — именно то, вследствие чего первая из рассмотренных икон неизмеримо выше второй, неправильная выше правильной.

Далее, если обратиться к светотени, то и тут мы находим в иконах своеобразное распределение теней, подчеркивающее и выделяющее несоответствие иконы изображению, требуемому натуралистической живописью. Отсутствие определенного фокуса света, противоречивость освещений в разных местах иконы, стремление выдвинуть массы, которые должны были бы быть затененными, — это опять не случайности и не промахи мастера-примитивиста, но художественные расчеты, дающие максимум художественной изобразительности.

К числу подобных же средств иконописной изобразительности следует отнести еще линии, так называемой *разделки*, делаемые иным цветом, нежели цвет раскраски соответственного места иконы, а чаще всего металлически-блестящими — золотою или очень редко серебряною ассисткой или творенным золотом. Этим подчеркиванием цвета линий *разделки* мы хотим сказать, что иконописец сознательно обращает на нее внимание, хотя она не соответствует ничему физически зримому, т. е. какой-нибудь аналогичной системе линий на одежде или седалище, например, но есть лишь система линий потенциальных, линий строения данного предмета, подобных, например, линиям силы электрического или магнитного поля, или системам эквипотенциальных или изотермических и тому подобных кривых. Линии *разделки* выражают метафизическую схему данного предмета, динамику его, с большею силою, чем видимые его линии, но сами по себе они вовсе невидимы и, будучи начертанными на иконе, составляют, по замыслу иконописца, совокупность заданий созерцающему глазу. Линии заданных глазу движений при созерцании им иконы. Эти линии — схема восстроения в сознании созерцаемого предмета, а если искать физические основы этих линий, то это — силовые линии, линии натяжений, т. е. иными словами — не складки, обра-

зующиеся от натяжения, еще не складки, но складки лишь в возможности, в потенции, — те линии, по которым легли бы складки, если бы стали складываться вообще. Начертанные на дополнительной плоскости линии разделки выявляют сознанию структурный характер этих плоскостей и, следовательно, помогают, не ограничиваясь пассивным созерцанием этих плоскостей, понять функциональное отношение таковых к целому и, значит, дают материал с особенно остротою заметить неподчиненность подобных ракурсов требованиям линейной перспективы.

Мы не будем говорить о других, второстепенных, приемах иконописи, которыми она подчеркивает свою неподсудность законам линейной перспективы и сознательность своих перспективонарушений. Упомянем лишь об описи, обводящей рисунок и потому чрезвычайно подчеркивающей его особенностями, — об *оживках*, *движках* и *отметинах*, а также *пробелах*, выявляющих выпуклости и потому акцентирующих все неровности, которым не следовало бы быть видными, т. д. Можно думать, сказанного достаточно, чтобы напомнить всем, приглядывавшимся к иконам, уже имеющийся запас впечатлений о неслучайности отступлений от правил перспективы и, мало того, об эстетической плодотворности таких нарушений.

III

И теперь, после такого напоминания, перед нами встает вопрос о смысле и о правомерности этих нарушений. Т. е., другими словами, перед нами встает сродный вопрос о границах применения и о смысле перспективы. В самом ли деле, перспектива, как на то притязают ее сторонники, выражает природу вещей и потому должна всегда и везде быть рассматриваема как безусловная предпосылка художественной правдивости? или же это есть только схема, и притом одна из возможных схем изобразительности, соответствующая не мировосприятию в целом, а лишь одному из возможных истолкований мира, связанному с вполне определенным жизненным и жизнепониманием? Или еще: есть ли перспектива, перспективный образ мира, перспективное истолкование мира — естественный, из существа его вытекающий образ, истинное слово мира, или же это — только особая орфография, одна из многих конструкций, характерная для создавших ее, свойственная веку и жизнепониманию, придумавших ее, и выражающая собственный и х стиль, — но вовсе не исключающая иных орфографий, иных систем транскрипций, соответствующих жизнепониманию и стилю иных веков? и притом, может быть, транскрипций более связанных с существом дела, — во всяком случае так, что нарушение этой, перспективной, хотя бы столь же мало мешает художественной истине изображений, как грамматические ошибки в письме святого человека, — жизненной правде излагаемого им опыта?

Чтобы ответить на наш вопрос, дадим прежде всего историческую справку, а именно: уясним себе исторически, насколько, в самом деле, изобразительность и перспектива между собою неразрывны.

Вавилонские и египетские плоские рельефы не обнаруживают признаков перспективы, как не обнаруживают они, впрочем, и того, что в собственном смысле следует называть обратной перспективою; разноцентренность же египетских изображений, как известно, чрезвычайно велика и канонична в египетском искусстве; всем памятна профильность лица и ног при повороте плечей и груди египетских рельефов и росписей. Но во всяком случае в них нет прямой перспективы⁴, между тем поразительная правдивость портретных и жанровых египетских скульптур показывает огромную наблюдательность египетских художников и, если правила перспективы в самом деле так существенно входят в правду мира, как о том твердят их сторонники, то было бы совершенно непонятно, почему не заметил перспективы и как мог не заметить ее изощренный глаз египетского мастера. С другой стороны, известный историк математики Мориц Кантор отмечает, что египтяне обладали уже геометрическими предусловиями перспективных изоб-

ражений. Знали они, в частности, геометрическую пропорциональность и притом подвинулись в этом отношении так далеко, что умели, где требуется, применять увеличенный или уменьшенный масштаб. «Едва ли поэтому не покажется поразительным, что египтяне не сделали дальнейшего шага и не открыли перспективы. Как известно, в египетской живописи нет никакого следа ее и, хотя можно признавать религиозные или иные основания тому, но остается заверенным геометрический факт, что египтяне не пользовались приемом мыслить расписную стену, как вставленную между смотрящим глазом и изображаемым предметом, и соединять посредством линий точки пересечения этой плоскости с лучами, направленными к тому предмету»⁵.

Мимоходом оброненное замечание Морица Кантора о религиозных основаниях бесперспективности египетских изображений весьма достойным вниманием. В самом деле, египетское искусство, насчитывающее тысячелетия в своем прошлом, получило строго канонический характер и отлилось в непреложные иератические формулы, может быть, по внутреннему смыслу своему не слишком далекие от иероглифических надписей, как и надписи, в свой черед, не слишком отошли еще от метафизической изобразительности. Разумеется, египетское искусство не нуждалось ни в каких новшествах и постепенно все более замыкалось в себя. Перспективные соотношения, если бы они и были подмечены, не могли быть допущены в замкнутый круг канонов египетского искусства. Отсутствие прямой перспективы у египтян, как, хотя и в другом смысле, и у китайцев, доказывает скорее зрелость и даже старческую перезрелость их искусства, нежели младенческую его неопытность, — освобождение от перспективы или изначальное непризнание ее власти <...> — ради религиозной объективности и сверхличной метафизичности. Напротив, когда разлагается религиозная устойчивость мировоззрения, и священная метафизика общего народного сознания разъедается индивидуальным усмотрением отдельного лица с его отдельной точкою зрения, и притом с отдельною точкою зрения в этот именно данный момент, — тогда появляется и характерная для отъединенного сознания перспективность; но притом — все же сперва не в искусстве чистом, которое по самому существу своему всегда более или менее метафизично, а в искусстве прикладном, как момент декоративности, имеющий своим заданием не истинность бытия, а правдоподобие казания.

Замечательно, что именно Анаксагору <...> Витрувий приписывает изобретение перспективы и притом в так называемой древними скинографии, т. е. в росписи театральных декораций. По сообщению Витрувия⁶, когда, приблизительно около 470 года до н. э., Эсхил ставил в Афинах свои трагедии, а известный Агафарх устроил ему декорации и написал о них трактат, «Соптепагиус», то именно по этому поводу Анаксагор и Демокрит получили побуждение выяснить этот самый предмет — писание декораций — научно. Вопрос, поставленный ими, заключался в том, как должны быть проведены на плоскости линии, чтобы при принятии известного центра, лучи, проведенные к ним из глаза, соответствовали лучам, проведенным из глаза, находящегося на том же месте, к соответственным точкам самого здания, — так, чтобы изображение на ретине от предмета подлинного, выражаясь по-современному, вполне совпадало с таковым же от декорации, представляющей этот предмет.

IV

Итак, перспектива возникает не в чистом искусстве и выражает, по самому первоначальному своему заданию, отнюдь не живое художественное восприятие действительности, а придумывается в области искусства прикладного, точнее говоря, в области театральной техники, привлекающей на свою службу живопись и подчиняющей ее своим задачам. Соответствуют ли эти задачи задачам чистой живописи — этот вопрос не нуждается в ответе. Ведь живопись имеет задачей не дублировать действительность, а дать наиболее глубокое постижение ее архитектоники, ее материала, ее

смысла; и постижение этого смысла, этого материала действительности, архитектурники ее — созерцающему глазу художника дается в *живом соприкосновении* с реальностью, вживанием и вчувствованием в реальность. Между тем, театральная декорация хочет, насколько возможно, заменить действительность — ее видимость: эстетичность этой видимости есть внутренняя связь ее элементов, но вовсе не символическое знаменование перзо-образа чрез образ, воплощенный средствами художественной техники. Декорация есть *обман*, хотя бы и красивый, чистая же живопись есть, или, по крайней мере, хочет быть, прежде всего *правдою* жизни, жизнь не подменяющею, но лишь символически знаменующую в ее глубочайшей реальности. Декорация есть ширма, заставляющая свет бытия, а чистая живопись есть открытое настешь окно в реальность. Для рационалистического ума Анаксагора и Демокрита, — изобразительного искусства, как символа реальности, не могло быть, да и не требовалось: как для всякого «передвижничества» мысли, <...> им требовалась не правда жизни, дающая постижение, а внешнее подобие, прагматически полезное для ближайших жизненных действий, — творческие основы жизни, а имитация жизненной поверхности. До того, греческая сцена лишь ознаменовывалась «картинами и тканями»⁷; теперь стала чувствоваться нужда в иллюзии. И вот, предполагая, что зритель или декоратор-художник прикован, воистину, как узник Платоновской пещеры, к театральной скамье и не может, а равно и не должен, иметь непосредственного, жизненного отношения к реальности, — как бы стеклянной пещеродкой отделен от сцены и есть один только неподвижный смотрящий глаз, без проникновения в самое существо жизни и, главное, с парализованною волею, ибо самое существо <...> театра требует безвольного смотрения на сцену, как на некоторое «не вправду», «не на самом деле», как на некоторый пустой обман, — эти первые теоретики перспективы, говорю, дают правила наивящего обмана театрального зрителя. Анаксагор и Демокрит живого человека подменяют зрителем, отравленные курарэ, и уясняют правила обмана такого зрителя. Сейчас нам нет надобности оспаривать; временно согласимся: для зрительной иллюзии такого больного, лишенного большей части общечеловеческой жизни, эти приемы перспективного изображения действительно имеют свой смысл.

Следовательно, мы должны признать установленным, что, по крайней мере, в Греции в V веке до н. э., перспектива была известна, и, если в том или другом случае, она все же не применялась, то, явное дело, это происходило вовсе не от неизвестности ее начал, а по каким-то иным, более глубоким побуждениям, и именно побуждениям, исходящим из *высших требований <...> искусства*. Да и было бы крайне невероятным и несоответствующим состоянию математических наук и высокой геометрической наблюдательности изощренного глаза древних — предположить, что они не заметили, якобы присущей нормальному зрению, перспективности образа мира или не сумели вывести соответственных простых применений из элементарных теорем геометрии: было бы очень трудно усомниться в том, что, когда они не применяли правил перспективы, то это делалось потому, что они просто не хотели их применять, считали излишними и антихудожественными.

V

В самом деле, Птоломей в своей «Географии»⁸, относящейся ко II веку до н. э., рассматривает картографическую теорию проекции сферы на плоскость, а в своем «Планисферие» обсуждает разные способы проекций, преимущественно же — проекцию из полюса на экваториальную плоскость, т. е. ту проекцию, которую в 1613 г. Эгилльон назвал *стереографической*, а также решает другие трудные проективные задачи⁹. Возможно ли предположить, что при таком состоянии знаний были неизвестны простые приемы линейной перспективы? И, в самом деле, там, где мы имеем дело <...> с декоративными иллюзиями, применяемыми для обманчивого расширения

пространства театральной сцены или для разрушения плоскости домашней стены, мы неизменно наталкиваемся на соответствующее поставленной цели пользование линейной перспективой.

В особенности это наблюдается в тех случаях, когда жизнь, удаляясь от глубинных истоков своих, течет мелкими водами легкого эпикуреизма, в атмосфере легковесной буржуазности греческих человечков, — *graeculorum*, как их называли современные им римляне, человечков, лишившихся ноуменальной глубины греческого гения и не успевших приобрести величественного размаха, вселенской по объему, морально-политической мысли римского народа. Здесь разумеются изящно-пустые росписи домов в Помпеях, архитектурные стенные декорации помпейских вилл¹⁰. Занесенные в Рим, главным образом, из Александрии и других центров эллинистической культуры в I и II веке, это барокко древнего мира задавалось чисто-иллюзионистическими задачами и стремилось именно *обмануть* зрителя, который предполагался, следовательно, более-менее неподвижным. Архитектурные и ландшафтные росписи такого рода бывают, может быть, нелепы, в смысле невозможности их осуществления в действительности¹¹, но тем не менее они хотят обмануть, как бы играют и дразнят зрителя. Иные подробности переданы с таким натурализмом, что зритель лишь ощупью убеждается в оптическом обмане: этому впечатлению способствует мастерская светотень, расположенная в зависимости от того источника света — окна, отверстия в потолке, двери, — который освещал комнату¹². Достойн величайшего внимания тот замечательный факт, что и от этого иллюзионистического пейзажа опять протягиваются связывающие нити к архитектуре греко-римской *сцены*¹³. Корень перспективы — театр, не по той только историко-технической причине, что театру впервые потребовалась перспектива, но и в силу побуждения более глубокого: театральности перспективного изображения *мира*. В том ведь и состоит нетрудовое, лишенное чувства реальности и сознания ответственности, мирочувствие, что для него жизнь есть только зрелище, и ничуть не подвиг. И потому — возвращаемся к Помпеям, — трудно искать в этих росписях подлинные произведения <...> искусства. Действительно, техническая бойкость этих домашних декораций все же не заставляет забывать историков искусства¹⁴, что в них мы имеем перед собою «лишь произведения виртуозов ремесленников, а не настоящих одухотворенных художников». Точно так же — и относительно пейзажных фонов на сюжетных картинах, написанных «всегда очень приблизительно», быстро и умело набросанных. «Так ли были написаны фоны на знаменитых картинах классиков — это еще вопрос»¹⁵. Эти памятники страдают приблизительно в разрешении перспективных задач, к которым художники подходили как будто исключительно опытным путем, — говорит Бенуа. — Все же вопрос большой: значат ли эти черты, что законы перспективы действительно не были известны древним. Не видим ли мы, — спрашивает Бенуа, — «в настоящее время такое же забвение перспективы, как науки? Совершенно недалеко то время, когда и мы дойдем в этой области до «византийских» нелепостей и оставим за собой неумение и приблизительность поздней классической живописи. Можно ли будет на этом основании отрицать знание законов перспективы в поколении художников, нам предшествовавшем? . . . »¹⁶

Действительно, можно отчасти видеть в этой полуточности перспективных осуществлений начатки того развала перспективы, который вскоре начинается в Восточном и в Западном Средневековье. Но, мне думается, эти неточности перспективы есть компромисс между задачами собственно декоративными — иллюзионистической живописи — и задачами синтетическими — живописи чистой: ведь нельзя забывать, что жилой дом, хотя бы и очень нетрудовой, все-таки не есть театр, и что обитатель дома вовсе не так прикован к своему месту и не так ущемлен в своей жизни, как зритель театра. Если бы стенная роспись какого-нибудь дома Виттнев в точности подчинялась правилам перспективы, то она, притязая на обман или на игривую шутку, достигала бы такого только при неподвижности зрителя и притом находящегося в строго определенном месте комнаты; напротив, всякое движение его или, тем

более, перемена места производила бы отвратительное чувство неудавшегося обмана или разоблаченного трюка. Вот, именно, чтобы избежать грубых нарушений иллюзий, декоратор отказывается от ее безусловной навязчивости для каждой отдельной точки зрения и дает поэтому некоторую синтетическую перспективу, некоторое приближительное, для каждой отдельной точки зрения, решение задачи, но зато распространяющееся на пространство *всей* комнаты: образно говоря, прибегает к темперированному строю клавирного инструмента, в пределах требуемой точности — достаточному. А еще, говоря иначе, он отчасти отказывается от искусства подобий и вступает на некоторый, хотя и в весьма малой степени, путь синтетического изображения мира, т. е. из декоратора делается несколько художником. Но, повторяю, художника в нем можно видеть не потому, что он отчасти, и от очень большой части, держится правил перспективы, а потому и постольку, что он от них отступает.

VI

Начиная с IV века н. э. — иллюзионизм разлагается, и перспективная пространственность в живописи исчезает: обнаруживается явное непризнание правил перспективы, необращение внимания на пропорциональные соотношения отдельных предметов и даже, иногда, их отдельных частей. Это разрушение поздне-классической, в существе своей перспективной, живописи идет с чрезвычайной быстротой, а затем с каждым веком углубляется, включительно до времени Раннего Возрождения. У мастеров Средневековья «нет никакого представления о сведении линий к одной точке или о значении горизонта. Позднее римские и византийские художники как будто никогда не видели зданий в натуре, а имели дело лишь с плоскими игрушечными вырезками. О пропорциях они заботятся столь же мало и, с течением времени, все меньше и меньше. Никакого отношения между ростом фигур и зданий, для этих фигур назначенных, не существует. К этому надо еще прибавить, что с веками, даже в деталях, замечается все возрастающее удаление от действительности. Еще кое-какие параллели между действительной архитектурой и архитектурной живописью можно установить в произведениях VI, VIII и даже X и XI веков, но дальше утверждается в византийском искусстве тот странный тип «палатной живописи», в котором все — произвол и условность»¹⁷.

Эта характеристика средневековой живописи взята нами из «Истории Живописи» А. Бенуа, но отсюда — потому лишь, что книга была под рукою; в соображениях Бенуа нетрудно расслышать давно-давно надоевшие охуления средневекового искусства, в особенности за «неведение» перспективы, которые можно прочесть в любой книжке по истории искусства, с обычным указанием на изображение домов «на три фронта», как рисуют дети, на «условность» раскрасок, на расхождение к горизонту параллелей, на непропорциональность и вообще всякое перспективное и прочее пространственное невежество. Для полноты такой характеристики Средневековья нужно добавить, что и на Западе, с той же самой точки зрения, обстояло дело не лучше, но даже значительно хуже: «Если мы сопоставим то, что приблизительно в X веке творилось в Западной Европе, с тем, что происходило в то же время в Византии, то последнее покажется верхом художественной утонченности и технического великолепия»¹⁸. При таком понимании Византии само собою разумеется и резюме, у Бенуа ли, или у большинства других, — не все ли равно, так уже прискучило оно бесчисленными повторениями, рука об руку с еще более надоевшими выкриками историков культуры о «мраке» Средневековья, — резюме, гласящее:

«История Византийской живописи со всеми ее колебаниями и временными подъемами есть история упадка, одичания и омертвения. Образцы Византийцев все более удаляются от жизни, их техника становится все более рабски-традиционной и ремесленной»¹⁹.

Схема истории искусств и истории просвещения вообще, как известно, начиная с эпохи Возрождения и почти до наших дней, неизменно одна и та же, и притом чрезвычайно простая. В основе ее лежит непоколебимая вера в безусловную ценность, в окончательную завершенность и, так сказать, канонизированность, вознесенность почти в область метафизическую, буржуазной цивилизации второй половины XIX века, т. е. кантовская, хотя бы и не прямо от Канта берущаяся, ориентировка. Поистине, если где можно говорить об идеологических надстройках над экономическими формами жизни, так это здесь, у историков культуры XIX века, слепо уверовавших в абсолютность мелкой буржуазности и расценивающих всемирную историю по степени близости ее явлений к явлениям второй половины XIX века. Так и в истории искусства: все то, что похоже на искусство этого времени или движется к нему, признается положительным, остальное же все — падением, невежеством, дикостью. При такой оценке делается понятной восторженная похвала, нередко срывающаяся с уст почтенных историков: «совсем по-современному», «лучше не могли бы сделать и тогда-то», причем указывается какой-нибудь год, близкий ко времени самого историка. Действительно, для них, уверовавших в современность, неизбежно и полное доверие к своим современникам, подобно тому, как провинциалы науки глубоко убеждены, что окончательную истину в науке «признана» (— как будто есть какой-то вселенский собор для формлирования догматов в науке —) та или другая книжка. И тогда понятно, что античное искусство, переходящее от святых архаиков через посредство прекрасного к чувственному и, наконец, к иллюзионистическому, таким историкам кажется развивающимся. Средневековье, решительно обрывающее с задачами иллюзионизма и ставящее своею целью не созидание подобий, а символы реальности, кажется падающим. И, наконец, искусство Нового Времени, начинающееся Возрождением, и тут же, по молчаливому перемигиванию, по какому-то току взаимного соглашения, решившее подменить созидание символов — построением подобий, это искусство, широкой дорогой приведшее к XIX веку, кажется историкам бесспорно совершенствующимся. «Как же это может быть плохо, если непреложною внутренней логикой это привело к вам, ко мне?» — такова истинная мысль наших историков, если выразить без жеманства.

И они глубоко правы в сознании прямой связи, и притом — не внешне-исторической только, а внутренне-логической, трансцендентальной связи между посылками Времени Возрождения и жизнепониманием самого недавнего прошлого, точно так же, как они глубочайше правы в своем ощущении полной несоединимости предпосылок средневековых и мировоззрения только что указанного. Если просуммировать все то, что говорится в формальном отношении против искусства Средневековья, то оно сводится к упреку: «Нет понимания пространства», а этот упрек, в раскрытом виде, означает, что нет пространственного единства, нет схемы эвридо-кантовского пространства, сводящейся, в пределах живописи, — к линейной перспективе, и пропорциональности, а точнее говоря, — к одной перспективе, ибо пропорциональность — лишь ее частность.

При этом предполагается (и — что самое опасное — бессознательно) предполагается само собою разумеющимся или где-то и кем-то абсолютно доказанным, что никаких форм в природе не существует, — не существует, как живущих каждая своим мирком, — ибо вообще не существует никаких реальностей, имеющих в себе центр и потому подлежащих своим законам, что посему все зримое и воспринимаемое есть только простой материал для заполнения некоторой общей, извне на него накладываемой схемы упорядочения, каковую служит канто-евклидовское пространство, и что, следовательно, все формы природы суть только кажущиеся формы, накладываемые на безличный и безразличный материал схемою научного мышления, т. е. суть как бы клетки разграфления жизни, — и не более. И, наконец, предпосылка логически первая — о качественной однородности, бесконечности и беспредельности пространства, о его, так сказать, бесформенности и неиндивидуальности. Не трудно видеть, что эти предпосылки отрицают и природу

и человека зараз, хотя и коренятся, по насмешке истории, в лозунгах, которые назывались «натурализм» и «гуманизм», а завершились формальным провозглашением прав человека и природы.

Сейчас не место устанавливать или даже разяснять связь возрожденских клатких корней с кантовскими горькими плодами. Достаточно известно, что платианство, по пафосу своему, есть именно углубленное гуманитарно-натуралистическое жизнепонимание Возрождения, а по обхвату и глубине — самосознание того исторического фона, который называет себя «новым европейским просвещением» и не без права кичился еще недавно своим фактическим господством. Но в новейшее время мы уже научаемся понимать мнимую окончательность этого просвещения и узнали, как научно-философски, так и исторически, а в особенности художественно, что все те пугала, которыми нас отпугивали от Средневековья, выдуманы самими же историками, что в Средневековье течет полноводная и содержательная река истинной культуры, со своею наукою, со своим искусством, со своею государственною, вообще со всем, что принадлежит культуре, но именно, со своим, и притом примыкающим к истинной античности. И предпосылки, которые считаются непреложными в жизнепонимании Нового Времени, тут, как и в древности (— да, как и в древности! —), не только считаются непреложными, а отвергаются, не по малой сознательности, а по существу устремления воли. Пафос нового человека — избавиться от всякой реальности, чтобы «хочу» законодательствовало вновь строящейся действительностью, фантазмагоричной, хотя и заключенной в разграфленные клетки. Напротив, пафос античного человека, как и человека средневекового, — это приятие, благодарное признание и утверждение всяческой реальности, как блага, ибо бытие — благо, а благо — бытие; пафос средневекового человека — утверждение реальности в себе и вне себя, и потому — объективности. Субъективизму нового человека свойствен иллюзионизм: напротив, нет ничего столь далекого от намерений и мыслей человека средневекового (— а корни его в античности —), как творчество подобий, и жизнь среди подобий. Для нового человека, — возьмем откровенное его признание устами марбургской школы, — действительность существует лишь тогда и постольку, когда и поскольку она, как с благоволит разрешить ей существовать, выдав свое разрешение в виде сочиненной схемы, схема же эта должна быть решением юридического казуса, почему данное явление может считаться всецело входящим в заготовленное разграфление жизни и потому допустимым. Утверждается же патент на действительность — только в канцелярии Г. Когена, и без его подписи и печати недействителен.

То, что у марбуржцев высказывается откровенно, — составляет дух возрожденской мысли, и вся история просвещения в значительной мере занята войною с жизнью, чтобы всецело ее придушить системою схем. Но достойно внимания и глубочайшего внутреннего смеха, что это искажение, эту порчу естественного человеческого способа мыслить и чувствовать, это перевоспитание в духе нигилизма, новый человек усилленно выдает за возвращение к естественности и за снятие каких-то и кем-то якобы наложенных на него пут, причем, поистине, стараясь выскрести с человеческой души письма истории, продырявливает самую душу.

Древний и средневековый человек, напротив, прежде всего знает, что для того, чтобы хотеть — надо быть, быть реальностью и притом среди реальностей, на которые надо опираться: он — глубоко-реалистичен и твердо стоит на земле, не в пример человеку новому, считающему лишь со своими хотениями и, по необходимости, с ближайшими средствами их осуществления и удовлетворения. Понятно отсюда, что предпосылками реалистического жизнепонимания были и всегда будут: есть реальности, т. е. есть центры бытия, некоторые густки бытия, подлежащие своим законам, и потому имеющие каждый свою форму; поему, ничто существующее не может рассматриваться как безразличный и пассивный материал для заполнения каких бы то ни было схем, а тем более считаться со схемой эвклидово-кантовского пространства; и потому формы должны постигаться по своей жизни, через

себя изображаться, согласно постижению, а не в ракурсах заранее распределенной перспективы. И, наконец, самое пространство — не одно только равномерное бесструктурное место, не простая графа, а само — своеобразная реальность, насквозь организованная, нигде не безразличная, имеющая внутреннюю упорядоченность и строение.

VII

Итак: перспективность или неперспективность живописи целого исторического периода отнюдь не может рассматриваться, как нечто равносильное умелости или неумелости, а лежит гораздо глубже в определениях коренной воли, имеющей творческий импульс в ту или другую сторону. Наш тезис — и мы еще неоднократно будем возвращаться к нему — состоит в том, что в те исторические периоды художественного творчества, когда не наблюдается пользования перспективой, творцы изобразительных искусств не «не умеют», а не хотят ею пользоваться, или точнее сказать, хотят пользоваться иным принципом изобразительности, нежели перспектива, а хотят к тому, что гений времени понимает и чувствует мир способом, имманентно включающим в себя и этот прием изобразительности. Напрогив, в другие периоды забывают смысл и значение неперспективной изобразительности, решительно утрачивают чутье к ней, потому что жизнепонимание времени, сделавшись совсем иным, ведет к перспективной картине мира. И в том и в другом есть своя внутренняя последовательность, своя принудительная логичность, в существе дела очень элементарная, и, если она не вступает в полную силу чрезвычайно быстро, то это происходит не от сложности этой логики, а от двусмысленного колебания духа времени между двумя взаимно исключаящими самоопределениями.

Ведь есть, в конечном итоге, только два опыта мира — опыт общечеловеческий и опыт «научный», т. е. кантовский, как есть только два отношения к жизни — *внутреннее* и *внешнее*, как есть два типа культуры — созерцательно-творческая и хищнически-механическая. Все дело сводится к выбору того или другого пути — средневековой ночи или просветительного дня культуры; а далее — все определяется, как по писаному, с полной последовательностью. Но, чередующиеся в истории, эти полосы культуры — вовсе не сразу отделяются друг от друга, — по неопределенности состояния в соответственные времена самого духа, уже наскучившего одним и еще не отживающегося на другое.

Не забегая сейчас в смысл нарушений перспективы, — чтобы с большей психологической убедительностью вернуться к обсуждению этого вопроса впоследствии, — напомним тот факт средневековой живописи, что нарушения перспективы вовсе не появляются здесь по временам, то так, то этак, а подчинены определенной системе: уходящие параллели *всегда* расходятся к горизонту и притом тем заметнее, чем больше требуется выделить предмет, ими ограниченный. Если в особенностях египетских рельефов мы видим не случайности неведения, а художественный метод, ибо эти особенности встречаются не раз или два, а тысячи, десятки тысяч раз, и, следовательно, преднамеренны, то как раз по аналогичной причине нельзя не признать в своеобразии нарушения перспективы искусством средневековым — тоже именно метода. Да и психологически невозможно представить себе, чтобы, в течение многих веков, сильные и глубокие люди, строители своеобразной культуры, не сумели бы заметить такого элементарного, такого непреложного и, можно сказать, вопиющего о себе факта, как схождение параллелей к горизонту.

Но, если этого кажется мало, то вот еще доказательство: рисунки детей, в отношении неперспективности, и именно обратной перспективы, живо напоминают рисунки средневековые, несмотря на старание педагогов внушить детям правила линейной перспективы; и только с утерей непосредственного отношения к миру, дети утрачивают обратную перспективу и подчиняются чаще им схеме. Так, независимо друг от друга, поступают все дети.

И, значит, это — не есть простая случайность, и не произвольная выдумка какого-то византийствующего из них, а метод изобразительности, вытекающий из характера восприимчивого синтеза мира. Так как детское мышление — это не слабое мышление, а особый тип мышления²⁰, и притом могущий иметь какие угодно степени совершенства, включительно до гениальности, и даже преимущественно сродный гениальности, то следует признать, что и обратная перспектива в изображении мира — вовсе не есть просто неудавшаяся, недопонятая, недоизученная перспектива линейная, а есть именно своеобразный охват мира, с которым должно считаться, как с зрелым и самостоятельным приемом изобразительности, может быть — ненавидеть его, как прием враждебный, но, во всяком случае, о котором не приходится говорить с соболезнованием или с покровительственным снисхождением.

VIII

Действительно, новое миропонимание озаменовано в XIV веке на и новым отношением к перспективе.

Как известно, первые тончайшие испарения натурализма, гумани реформации поднимаются от невинной «овечки божией» — Франсиска Лоренского, канонизированного, ради иммунизации, по той простой причине, что вовремя не спохватились его сжечь. А первым проявлением францисканства в области искусства был джоттизм.

С творчеством Джотто привычно объединяется в мысли представлено Средневековье, — однако, ошибочно. Джотто смотрит в иную сторону. Он «веселый и счастливый, на итальянский манер, гений», плодовитый и легкий, был склонен к по-возрожденчески неглубокому взгляду на жизнь. «Он был очень изобразителен, — говорит Вазари, — очень приятен в общении и большой мастер говорить острые слова, память о которых еще жива в этом городе». <...>

«Он был очень любознателен, — говорит Вазари о Джотто, — ходил вечно погруженный в размышления о новых вещах и старался приблизиться к природе, почему он заслуживает быть названным учеником природы, а не кого-либо другого.

Он рисовал разнообразнейшие пейзажи, полные скал и деревьев, что представляло новизну в его время»²¹. <...>

Отец современного пейзажа, Джотто выступает с приемом писаной, «обманывающей зрение», архитектуры и на глаз, с удивительной для своего времени удачей, решает смелые перспективные задачи. В знании Джотто правил перспективы историки искусства сомневаются: если это правильно, то вот, следовательно, доказательство, что, когда глаз стал руководиться внутренним исканием перспективы, то он тут же почти нашел её, хотя и не в отчеканенной форме. Джотто не только не делает грубых нарушений перспективы, но, напротив, как бы играет с нею, ставя себе сложные перспективные проблемы и разрешая их пронизательно и полно; в частности, уходящие параллели сходятся к горизонту в одну точку. Мало того, во фресках верхней церкви святого Франсиска в Ассизи, Джотто начинает с того, что стенопись имеет у него «значение чего-то самостоятельного и как бы даже соперничающего с архитектурой». Фреска — «не стеной узор с сюжетом», а «вид через стену на всякие действия»²². Достоинно внимания, что позже Джотто редко прибегал к этому слишком смелому для того времени приему, и редко прибегают к нему все ближайшие его последователи, тогда как в XV веке удобная архитектура становится общим правилом, а в XVI, XVII — как приводит к фокусному обогащению архитектурной живописи совершенно плоские и простые помещения, лишённые какого бы то ни было реального архитектурного убранства²³. Следовательно, если впоследствии отец современной живописи не прибегает к подобному же приему, то не потому, чтобы он не знал его, а потому, что окрепший художественный гений, т. е. осознанный себя в сфере чистого художества, отчуждился от обманной перспе

тivity, по крайней мере, от ее навязчивости, как, по-видимому, смягчился у него впоследствии и его рационалистический гуманизм.

IX

Но тогда, от чего же отправлялся Джотто? Или, иными словами, откуда же появилось у него умение пользоваться перспективой? <...>

Естественно думать, что привычку и вкус к перспективному обману зрения Джотто развил в себе на *театральной декорации*: прецедент подобного рода мы уже видели в сообщении Витрувия о постановке эсхилоских трагедий в ней Анаксагора. Тем переходом от феургии к светскому зрению, каковым были в древней Греции последовательно уводящие от мистической и, определеннее, мистерияльной реальности трагедии — Эсхила, затем Софокла и, наконец, Эврипида, в развитии театра Нового Времени явились мистерии, давшие в итоге выветривания новую драму. Историкам искусства представляется вероятным, что пейзаж Джотто в самом деле возник из декораций, что тогда называлось «мистериями», и потому не мог, скажем от себя, подчиниться началу иллюзионистической декоративности, т. е. перспективе. Чтобы не казаться голословными, подтвердим свои соображения мнением чужеродного по образу мысли историка искусства: «Какова была зависимость пейзажа Джотто от декораций мистерий? — спрашивает себя А. Бенуа, чтобы дать ответ: — Местами эта зависимость сказывается в столь сильной степени (в виде крошечных «бутафорских» домиков и павильонов, в виде кулисообразных, плоских, точно из картона вырезанных скал), что сомневаться в воздействии постановок духовных спектаклей на его живопись просто невозможно: мы, вероятно, видим в некоторых фресках прямо зафиксированные сцены этих зрелищ. Однако нужно сказать, что как раз в картинах, принадлежащих, несомненно, Джотто, зависимость эта сказывается меньше и каждый раз — в сильно переработанной, согласно условиям монументальной живописи, форме»²⁴.

Другими словами, Джотто, созревая как чистый художник, постепенно отходит от декораций, которые к тому же, как дело артели, едва ли были совсем единоличными. Новшество Джотто было, следовательно, — не в перспективности, как таковой, а в живописном использовании этого приема, заимствованного из прикладной и простонародной отрасли искусства, подобно тому, как Петраркою и Данте был перенесен в поэзию простонародный язык. В итоге возникает вывод, что знание или, по крайней мере, умение пользоваться приемами перспективы, в качестве «тайной науки о перспективе»²⁵, по выражению А. Дюрера, уже существовало, а может быть, и всегда существовало среди мастеров, расписывавших декорации к мистериям, хотя строгая живопись этих приемов и чуждалась. А могла ли она их не знать? — Трудно себе представить обратное, коль давно были известны эвклидовские «Элементы Геометрии». Уже Дюрер, в своем «Наставлении в способах измерения»²⁶, вышедшем в 1525 году и содержащем учение о перспективе, начинает первую книгу трактата словами, ясно показывающими малую новизну теории перспективы в сравнении с элементарной геометрией, — малую новизну, по сознанию людей того времени: «Глубокомысленнейший Эвклид изложил основания геометрии, — пишет Дюрер, — и тому, кто хорошо уже знаком с ними, написанное здесь будет излишним»²⁷.

Итак: элементарная перспектива была давно известна, — была известна, хотя и не имела доступа в высокое искусство далее прихожей.

Но, по мере того, как секуляризуется религиозное мировоззрение Средневековья, чистое религиозное действо перерождается в политеатральные мистерии, а икона — в так называемую религиозную живопись, в которой религиозный сюжет все более и более становится только предлогом для изображения тела и пейзажа. Из Флоренции распространяется волна омирщения; во Флоренции же джоттистами были найдены, а затем распространены, как художественные прописи, начала натуралистической живописи.

Сам Джотто, а от него Джовани да Милано, и особенно Альтиериери и

Авансо, делают смелые перспективные построения. Естественно, что эти художественные опыты, равно и традиции, отчасти почерпнутые из трудов Витрувия и Евклида, ложатся в основу теоретической системы, в которой учению о перспективе предлежало быть изложено полно и обоснованно. Те научные основания, которые после столетия разработки дали «искусство Леонардо и Микель Анджело», были найдены и выработаны во Флоренции. До нас не дошли сочинения двух теоретиков того времени: Паоло дель Аббако (1356 г.) и более позднего — Биаджо де Парма. Но возможно, что главным образом они-то и подготовили почву, на которой с начала XV века работали главные теоретики учения о перспективе²⁸, Филиппо Брунеллески (1377—1446) и Паоло Учелло (1397—1475), затем Леон Альберти, Пиеро деи Франчески (около 1420—1492) и, наконец, ряд скульпторов, из которых в особенности следует отметить Донателло (1380—1466). Сила влияний этих исследователей обуславливалась тем, что они не только теоретически разрабатывали правила перспективы, но и осуществляли свои достижения в живописи. Таковы стенописи в виде памятников, изображенных с огромным знанием перспективы на стенах Флорентийского дуомо, написанные в 1436 году Учелло и в 1435 году Кастаньи; такова же декорация-фреска Андреа дель Кастаньо (1390—1457) в Сант-Аполлонии во Франции. «Весь строгий убор ее: шашки на полу, кессоны в потолке, розетки и панели по стенам — изображены с навязчивою отчетливостью для того, чтобы достичь полного впечатления глубины (мы бы сказали: «стереоскопичности»). И это впечатление достигнуто настолько, что вся сцена в ее застылости имеет вид какой-то группы из паноптикума, — разумеется из «гениального паноптикума»²⁹, — по недоразумению едко замечает сторонник перспективы и Ренессанса. Пиеро тоже оставляет руководство по перспективе, под заглавием «De perspectiva pingendi». Леон Баттиста Альберти (1404—1472), в своем трехтомном сочинении «О живописи», написанном до 1446 года и напечатанном в Нюрнберге в 1511 году, развивает основы новой науки и иллюстрирует их применением в архитектурной живописи. Мазаччио (1401—1429) и его ученики Беночцо Гоццолли (1420—1498) и Фра Филиппо Липпи (1406—1469) стремятся воспользоваться в живописи тою же наукою перспективы, пока, наконец, не берется за те же проблемы теоретически и практически Леонардо да Винчи (1452—1519), и не завершают развитие перспективы Рафаэль Санти (1483—1520) и Микель Анджело Буонаротти (1475—1562).

X

Не будем далее отмечать этапы теоретического и живописного развития перспективы в бывший непосредственно перед нашим фон истории, тем более, что изучение ее перешло преимущественно в руки математиков и уже стало далеким от непосредственных интересов искусства: немного, слегка намеченное здесь, имело задачей не сообщение общеизвестных исторических сведений, как таковых, а нечто совсем иное, — именно напомнить о сложности и длительности этого развития, завершеного только в XVIII веке, Ламбертом, и далее, в качестве одного из отделов начертательной геометрии, трудами Лориа, Аскиери, Энрикеса в Италии, Шаля и Понселэ во Франции, Штаудта, Фидлера, Винера, Купфера, Бурместера в Германии, Вильсона в Америке и других, влившейся в общее русло чрезвычайно важной и обширной математической дисциплины — проективной геометрии³⁰.

Отсюда вытекает, что как бы мы ни оценивали перспективу по существу, мы не имеем никакого права разуместь в ней некий простой, естественный, непосредственно-свойственный человеческому глазу, как таковому, способ видеть мир. Необходимость выковать учение о перспективе целому ряду больших умов и опытейших живописцев в течение нескольких веков, с участием первоклассных математиков, и притом уже заведомо *после* того, как подмечены были основные признаки перспективной проекции мира, заставляет думать, что историческое дело выработки перспективы шло вовсе не о простой систематизации уже присущего человеческой *психо-физиологии*, а о на-

сильственном перевоспитании этой психо-физиологии в смысле отвлеченных требований нового миропонимания <...>.

Но душа Возрождения, душа вообще Нового Времени, — нецельная, расколотая душа, двоящаяся в мыслях своих. В этом отношении искусство оказалось в выгоде. По счастью, живое творчество все же не подчинялось требованиям рассудка, и искусство на самом деле шло далеко не теми путями, какие возвещались в отвлеченных декларациях. Обстоятельство достойное внимания и смеха: даже сами художники, теоретики перспективы, как только они не рассказывали предписываемых ими же правил перспективы и отдавались, хотя уже зная ее секреты, непосредственному художественному чутью при изображении мира, — они делали грубые «промахи» и «ошибки» против ее требований — все, все! Но изучение соответственных картин обнаруживает, что сила их — именно в этих «ошибках», в этих «промахах». Вот уже когда, действительно,

Und predigen öffentlich Wasser.

Сейчас нет времени входить в подробный анализ художественных произведений, и придется удовлетвориться лишь немногими типическими примерами их, доказывая высказанную мысль, и притом брать их поверхностно, без разъяснений, что именно значит эстетически их несоответствие перспективной схеме. Но, ради полной отчетливости, напомним, и притом чужими словами, что есть задача перспективистов — пресловутое «перспективное единство».

В расцвет перспективости и перспективопочитания, в семидесятых годах XIX века, был составлен Гвидо Шрейбером учебник перспективы, во втором издании просмотренный архитектором и преподавателем перспективы в Лейпцигской Академии Художества И. Ф. Фивегером и снабженный предисловием профессора и директора той же Академии — Лудвига Нипера³¹. Кажется, солидно и высокоавторитетно! Так вот, в этом учебнике, в главе о «перспективном единстве» стоит нижеследующее:

«... всякий рисунок, притязающий на перспективное действие, должен положить в основу определенное место рисовальщика или зрителя. Рисунок должен таким образом иметь только одну точку зрения, только один горизонт, только один масштаб. По этой *одной* точке зрения должно быть, между прочим, направлено ухождение всех перпендикулярно уходящих линий, которые бегут вглубь изображений. На этом *одном* горизонте должны, равным образом, лежать точки исчезновения всех других перпендикулярных линий; правильное *соотношение величин* — должно господствовать во всем изображении. Это есть то, что надлежало бы разуместь под *перспективным единством*. Если рисуется картина с натуры, то требуется только небольшая внимательность к этим положениям, и все будет дано до известной степени само собою»³².

Итак, значит:

Нарушение единственности точки зрения, единственности горизонта и единственности масштаба есть нарушение перспективного единства изображения.

Теперь:

Если кто перспективист, то это, конечно, Леонардо. Его «Тайная Вечера», художественный фермент позднейших богословских «Жизней Иисуса», имеет задачей снять пространственное разграничение того мира, евангельского, и этого, житейского, показать Христа как имеющего только *ценность* особую, но не особую *реальность*. То, что на фреске, — постановка сценическая, но не особое, несравнимое с нашим пространством. И эта сцена есть не более, как продолжение пространства комнаты; наш взор, а за ним и все наше существо, втягивается этою уходящую перспективу, приводящую к первому глазу главного лица. Мы видим не реальность, а имеем зрительный феномен; и мы подглядываем, словно в щель, холодно и любопытно, не имея ни благоговения, ни жалости, ни, тем более, пафоса отдаления. На этой сцене царят законы кантовского пространства и ньютоновской механики. Да. Но если бы только так, то ведь окончательно не полу-

чилось бы никакой вечери. И Леонардо ознаменовывает особливую ценность совершающегося, — нарушением единственности масштаба. Простой промер легко покажет, что горница еле имеет в высоту удвоенный человеческий рост, при ширине трикратной, так что помещение несколько не соответствует ни количеству находящихся в нем людей, ни величию события. Однако потолок не представляется давящим, и малость горницы дает картине драматическую насыщенность и заполненность. Незаметно, но верно, мастер прибегнул к перспективонарушению³³, хорошо известному со времен египетских: применял разные единицы измерения к действующим лицам и к обстановке и, умалив меру последней, притом различно по разным направлениям, тем самым возвеличил людей и придал скромному прощальному ужину значимость всемирно-исторического события и, более того, центра истории. Единство перспективное нарушено, двойственность ренессансовой души проявилась, но зато картина приобрела убедительность эстетическую.

Известно, какое величественное впечатление производит архитектура на Рафаэлевской «Афинской школе»³⁴. Если на память охарактеризовать впечатление от этих сводов, то их хочется сравнить, например, с московским храмом Христа Спасителя: своды, кажется, равняются по высоте церковным. Но промер показывает высоту столбов лишь немногим больше удвоенного роста фигур, так что целое здание, по-видимому, столь пышное, было бы весьма ничтожным, — незначительным, если бы его построить на самом деле. Прием художника — в данном случае тоже весьма несложен. «Он принял две точки зрения, расположенные на двух горизонтах. Из верхней точки зрения нарисован пол и вся группа, лиц, из нижней — своды и вообще вся верхняя часть картины. Если бы фигуры людей имели общую точку схода с линиями потолка, то головы людей, находящихся в глубине картины, опустились бы ниже, и были бы закрыты людьми, стоящими впереди, что повредило бы картине. — Точка схода линий потолка находится в правой руке центральной фигуры (Аристотеля), который в левой руке держит книгу, а правой указывает как бы на землю. Если провести к этой точке линию от головы Александра, первой фигуры, находящейся по правую сторону Платона (с поднятой рукой), то нетрудно заметить, насколько должна была бы уменьшиться последняя фигура этой группы. То же самое относится и к группам, находящимся по правую сторону зрителя. Чтобы скрыть эту перспективную погрешность, Рафаэль и поставил в глубине картины действующих лиц и тем замаскировал линии пола, идущие к горизонту»³⁵.

Из других картин Рафаэля упомянем хотя бы «Видение Иезекииля». Тут — несколько точек зрения и несколько горизонтов: пространство видения не координировано с пространством дальнего мира, и сделать это было решительно необходимо, ибо в противном случае сидящий на херувимах показался бы лишь человеком, вопреки механике не падающим с высоты. (В этой картине, как и во многих других у Рафаэля — равновесие двух начал, перспективного и неперспективного, соответствующее спокойному сосуществованию двух миров, двух пространств. Это — не потрясает, но умиляет. — подобно тому, как если бы бесшумно раздернулась перед нами завеса иного мира, и нашим глазам предстала бы — не сцена, не иллюзия в этом мире, а подлинная, хотя и не вторгающаяся сюда, иная реальность. Намек на такое свойство своей пространственности Рафаэль дает в Сикстинской — завесами раздвинутыми).

В качестве прямой противоположности «Видению Иезекииля» можно указать, например, находящуюся в Венецианской Академии картину Тинторетто — «Апостол Марк освобождает раба от мученической смерти». Видение св. Марка представлено в том же пространстве, что и все действующие лица, и небесное видение кажется телесной массой, имеющей вот-вот упасть на головы свидетелей чуда. Тут не уклониться от воспоминания о натуралистических приемах работы Тинторетто, подвешивавшего восковые фигурки к потолку, чтобы натуралистически точно передать их ракурсы. И — небесное видение оказалось, действительно, не более как восковой отливкой на под-

весе, наподобие елочных херувимов. Такова художественная неудача при слиянии пространств разнородных.

Но и пользование двумя пространствами зараз, перспективным и неперспективным, встречается тоже, — и весьма нередко, особенно при изображении видений и чудесных явлений; таковы некоторые произведения Рембрандта, хотя о перспективности и частей их можно говорить лишь со многими оговорками. Этот прием составляет характерную особенность Доменико Теотокопуло, по прозванию El Greco, «Сон Филиппа II», «Погребение графа Оргазе», «Сошествие св. Духа», «Вид Толедо» и другие его произведения явно распадаются, — каждое на несколько, не менее двух, пространств, причем пространство духовной реальности определенно не смешивается с пространством реальности чувственной. Это-то и придает картинам Эль-Греко особую убедительность.

Однако было бы ошибкой думать, что лишь мистические сюжеты требуют перспективонарушений. Возьмем для примера «Фламандский пейзаж» Рубенса из галереи Уффици: средняя часть его приблизительно перспективна, и пространство ее втягивает, тогда как боковые — обратно-перспективны, и пространства их выбрасывают на себя апперцепирующее зрение. В результате получается два мощных зрительных водоворота, изумительно наполняющих прозаический сюжет.

Таково же равновесие двух начал пространственности в «Обращении апостола Павла» у Микель Анджело. Но совсем иная пространственность в «Страшном Суде» этого последнего. Фреска представляет некоторый склон: чем выше на картине некоторая точка, тем далее от зрителя точка, ею изображаемая. Следовательно, по мере поднятия взора, глаз должен был бы встречать фигуры все меньшие, в силу перспективного сокращения. Это, между прочим, видно из того, что нижние фигуры загораживают собою верхние. Но что касается до размеров их, то величина фигур *возрастает* по мере их повышения на фреске, т. е., значит, по мере их удаления от зрителя. Таково свойство того духовного пространства: чем дальше в нем нечто, тем больше, и чем ближе, — тем меньше. Это — обратная перспектива. Усмотрев ее, и притом столь последовательно проведенную, мы начинаем ощущать полную свою несоизмеримость с пространством фрески. Мы не втягиваемся в это пространство; мало того, оно нас выталкивает на себя, как выталкивало бы наше тело ртутное море. Хотя и видимое, оно трансцендентно нам, мыслящим по Канту и Евклиду. Живший в Барокко, Микель Анджело был, однако, не то в прошлом, не то в будущем Средневековья, — современник и совсем не современник Леонардо.

XI

Когда на отступления от правил перспективы наталкиваются впервые, то в отсутствии перспективного единства усматривают случайный промах художника, некоторую болезнь его труда. Но самое небольшое внимание быстро открывает такую погрешность почти в каждом произведении, и перспективность начинает оцениваться теперь уже не как патология, но как физиология изобразительного искусства.

Тут неизбежен вопрос: да может ли оно обойтись без преобразования перспективы? Ведь задача его — дать некоторую пространственную цельность, особый, в себе замкнутый мир, но механический, но внутренними силами сдерживаемый в пределах рамы. А между тем вырезок из природного пространства, фотография, — как кусок пространства, — самым существом дела не может не выводить за свои границы, за пределы своей рамки, потому что есть часть, механически отделенная от большего. Следовательно, художнику первым требованием стоит переорганизовать выделяемый им в качестве материала вырезок пространства в самозамкнутое целое, т. е. отменить перспективные соотношения, основная функция каковых есть кантовское единство целокупного опыта, выражающееся в необходимости от каждого опыта переходить к другим и в невозможности встретиться с областью самодовлеющею.

Есть ли в опыте перспектива на самом деле — это другой вопрос, и не здесь его решать. Но есть ли она, или ее нет, а назначение ее — определенное, и это назначение существенно противоречит делу живописи, раз только эта последняя не продала себя иным деятельности, нуждающимся в «искусстве подобий», в иллюзиях мнимого продолжения чувственного опыта, когда его нет вправду.

Имея в виду сказанное, мы теперь уже не удивимся, усмотрев две точки зрения и два горизонта в «Пире у Симона» Паоло Веронезе, по меньшей мере два горизонта в его же «Лепантской победе», несколько точек зрения, расположенных вдоль одного горизонта, на картине Горацио Верне «Взятие Смалы Абд-Эль-Кадера», многочисленные перспективные неувязки в пейзаже Шванефельдта, а также Рубенса и т. д. и т. д., и во многих других картинах, и поймем, почему в умных руководствах перспективы даже даются советы, как нарушать перспективное единство, чтобы это не слишком было заметно (— очевидно, ревнителям такового? —), и в каких случаях прибегнуть к такому «беззаконно» необходимо³⁶. В частности, рекомендуется располагать точки схода перпендикуляров к картинной плоскости — по некоторой кривой, например, по обертке нормалей к некоторому эллипсу³⁷. И художники, даже весьма далекие от задач, ставимых себе искусством подлинно-сущего, издавна применяли подобные отступления от перспективного единства.

Такова, например, в Лувре знаменитая картина Паоло Веронезе (1528—1588) «Брак в Кане»: по указанию специалистов, в этой картине имеется семь точек зрения и пять горизонтов³⁸. Фр. Боссюэ пытался дать набросок архитектуры этой картины, «исправленным», т. е. строго перспективным изображением, и нашел, что он сохраняет в существенном «тот же порядок и ту же красоту»³⁹. Хорошо представление о первоклассных произведениях искусства, которые так легко можно «исправлять»! И не правильнее ли было бы свои эстетические воззрения проверить и исправить по существующим историческим предметам искусства? Если же, в самом деле, строгое подчинение перспективе неперспективной картины само по себе нарушает ее красоты, то не значит ли это, что, как перспектива, так и отсутствие ее, эстетически по меньшей мере, вовсе не так важно, как то думают сторонники перспективы?

Припоминается, что Альбрехт Дюрер кинулся в конце 1506 года из Флоренции в Болонью — разведать там «тайное искусство перспективы». Но секреты перспективы ревниво охранялись, и, посетовав на несообщительность болонцев, Дюрер вынужден был уехать, узнав весьма немного, — чтобы затем у себя дома заняться самостоятельно открытием тех же приемов и написать о них трактат (— каковой, впрочем, не помешал самому ему впасть в перспективные «погрешности»).

Не входя в обсуждение его творчества вообще, припомним его совершеннейшее произведение, о котором Ф. Куглер⁴⁰, в своем отзыве (признаваемом специалистом по Дюреру за «наиболее полную и удачную характеристику»⁴¹ этого произведения), говорит, что «художнику, окончившему такое произведение, можно было расстаться с миром, ибо цель его в искусстве была достигнута: произведение это бесспорно ставит его на одну линию с величайшими мастерами, которыми справедливо гордится история искусства». Здесь, конечно, имеется в виду диптих, известный под названием «Четырех апостолов», написанный в 1526 году, т. е. уже после выхода в свет «Наставления к промерам» и за два года до кончины (Дюрер умер в 1528 г.). Так вот: в этом диптихе головы двух позади стоящих фигур больше, нежели у стоящих спереди, вследствие чего сохраняется основная плоскость греческого рельефа, хотя фигуры и не расставлены в этой плоскости. По справедливому замечанию искусствоведа, «очевидно, мы имеем тут дело с так называемой «обратной перспективой», согласно которой задние предметы изображаются больше передних»⁴².

Разумеется, эта обратная перспективность «Апостолов» — не промах, а мужество гения, опрокидывающего своим чутьем самые рациональные теории.

даже собственные, поскольку они требовали вполне сознательного иллюзионизма. В самом деле, что может быть определеннее его наставлений в светотени, начинающихся: «Если ты хочешь писать картины настолько рельефно, чтобы само зрение могло быть обмануто...»⁴³. Такова его иллюзионистическая теория; но не иллюзионистично его творчество. Противоречие же (— характерное противоречие людей переходного времени! —) между теорией и творчеством в Дюрере преуказывалось общою склонностью его к средневековому стилю и средневековым укладом основ его духа, при новом строе мысли.

XII

Как бы то ни было, а даже теоретики перспективы не соблюдали и не считали нужным соблюдать «перспективное единство изображения». Как же, после этого, можно говорить об естественности перспективного образа мира? Что это за естественность, которую нужно подслушивать, чтобы затем, при величайших усилиях и при постоянно напряженной сознательности, не делать ошибок против разузнанных правил? Не напоминают ли эти правила скорее условного, предпринятого во имя теоретических замыслов, заговора против естественного мировосприятия, фиктивной картины мира, которую требуется видеть, но которой, несмотря на всю дрессировку, человеческий глаз вовсе не видит, а художник проговаривается о своем невидении, лишь только от геометрических построений переходит к тому, что действительно воспринимает.

До какой степени перспективный рисунок не есть нечто непосредственно разумемое, а, напротив, — продукт многих сложных искусственных условий, видно с особенною убедительностью из приборов того же А. Дюрера, прекрасно изображенных им на ксилографиях в его «Наставлении к промерам». Но, насколько хороши самые гравюры, с их замкнутым, сжатым в себя пространством, настолько же антихудожествен смысл наставлений, ими даваемых.

Назначение приборов — дать возможность воспроизвести всякий предмет самому неискусному рисовальщику, чисто механически, т. е. без акта зрительного синтеза, а в одном случае — и вовсе без глаза. Чистосердечный Дюрер без обиняков разъясняет своими приборами, что перспектива есть дело чего угодно, — но не зрения.

Один из этих приборов таков. На конце стола, имеющего вид удлиненного прямоугольника, укрепляется, перпендикулярно к его плоскости, прямоугольная рама со стеклом. На противоположной, узкой, стороне стола, параллельно раме, укрепляется на столе деревянный брусок, середина которого выдолблена и содержит длинный винт. Помощью этого винта передвигается перпендикулярный к плоскости стола брусок, а в этом последнем ходит, способный при помощи зубцов закрепляться на разных высотах, деревянный стержень, имеющий на верхнем конце дощечку с небольшим отверстием. Понятное дело, таким приспособлением дается, до известной степени, модель перспективной проекции из отверстия в дощечке на плоскость стеклянного листа, и, смотря на предмет через означенную дырочку, можно прорисовать его проекцию на стекле.

В другом приборе точка зрения устанавливается неподвижно, тоже помощью особой стойки, а плоскость проекции осуществляется сеткою пересекающихся под прямыми углами нитей, причем рисунок наносится на разграфленную клетками же бумагу, лежащую между стойкою и вертикальною сеткою, тут же на столе. Измеряя по клеткам координаты точек проекции, можно соответственные точки отыскать и на разграфленной бумаге.

Третий прибор Дюрера уже совсем не имеет отношения к зрению: центр проекции осуществляется тут не глазом, хотя бы и искусственно приведенным к неподвижности, а некоторой точкою стены, в каковой точке укреплено колечко с привязанною к нему длинною нитью. Эта последняя почти достает до рамы со стеклом, вертикально стоящей на столе. Нить натягивается, и к

ней прикладывается визирная трубка, направляющая «луч зрения» в точку предмета, проектируемой из места закрепления нити. Тогда нетрудно отметить пером или кистью на стекле соответственную проектируемой точку проекции. Последовательно визируя различные точки предмета, рисовальщик спроектирует его на стекло, но не «с точки зрения», а с «точки стены»; зрение же несет при этом должность вспомогательную.

Наконец, при четвертом рисовальном приборе в зрении вовсе нет надобности, ибо достаточно и осзания. Устроен же он так: в стену комнаты, в которой делается съемка какого-либо предмета, вбивается большая игла с широким ушком. Через ушко продевается длинная, крепкая нить, и там же, у стены, подвешивается на нити грузик. Против стены помещается стол с вертикально стоящею на нем прямоугольною рамой. К одной из боковых сторон этой рамы приделывается дверца, которая может открываться и закрываться; в рамочном отверстии натягивается нитяное перекрестие. Изображаемый предмет помещается на столе, перед рамою. Вышеупомянутая нить пропускается сквозь раму, а к концу ее привязывается гвоздь. Таков прибор. Прямляется же этот аппарат следующим образом. Помощнику дается в руку гвоздь, натягивающий длинную нить, с поручением прикасаться его головкою последовательно ко всем важнейшим точкам изображаемого предмета. Тогда «художник» передвигает перекрещивающиеся нити рамы до совпадения их с длинною нитью и отмечает воском точку их пересечения. После этого помощник ослабляет длинную нить, а «художник», притворив дверцу рамы, обозначает на дверце место, где пересекаются нити. Поступая так многократно, можно на означенной дверце наметить основные точки требуемой проекции.

Есть ли нужда, после этих приборов, в еще большем доказательстве, что перспективный образ мира — ничуть не естественный способ созерцания? Потребовалось более пятисот лет социального воспитания, чтобы приучить глаз и руку к перспективе; но ни глаз, ни рука ребенка, а также и взрослого, без нарочитого обучения не подчиняются этой тренировке и не считаются с правилами перспективного единства. Люди же и со специальным обучением впадают в грубые ошибки, лишь только остаются без вспомогательного геометрического чертежа и доверяются своему зрению, совести своих глаз. И, наконец, целые группы художников сознательно выражают свой протест против покорности перспективе.

После этого неудачного опыта полутысячелетней истории остается только признать, что **перспективная картина мира не есть факт восприятия, а — лишь требование, во имя каких-то, может быть, и очень сильных, но решительно отвлеченных соображений.**

А если обратиться к данным психофизиологическим, то с необходимостью должно признать, что художники не только не имеют основания, но и не смеют изображать мир в схеме перспективной, коль скоро задачу их признается верность восприятию.

2. Теоретические посылки

XIII

В только что изложенном сопоставлен ряд исторических разъяснений. Пора подвести итоги и высказаться уже более по существу, хотя разработку соответственных вопросов, в связи с анализом пространства в изображениях, автор и отлагает до другой книги.

Итак, историки живописи, как и теоретики изобразительных искусств, стремятся, или, по крайней мере, еще недавно стремились уверить прислушивающихся к ним, будто перспективное изображение мира есть единственное правильное, как одно только соответствующее подлинному восприятию, ибо естественное восприятие якобы перспективно. Сообразно с такою посылкою, отступление от перспективного единства расценивается, затем, как измена правде восприятия, т. е. искажение самой реальности, по

причине графической безграмотности художника, или ради подчинения рисунка сознательным задачам — орнаментальным, декоративным или, в лучшем случае, композиционным. Так или иначе, а отступление от норм перспективного единства оказывается, по означенной оценке, ирреализмом.

Однако, и слово и понятие *реальность* — слишком увесисты, чтобы приверженцам того или иного миропонимания было безразлично, останется ли оно за ними или отойдет противнику. Не мало надлежит подумать, прежде чем сделать такую уступку, если бы она оказалась неизбежной. И то же — относительно слова *естественный*. Кому же не лестно свое счастье реальным и естественным, т. е. вытекающим без нарочитого вмешательства — из самой реальности. <...>

Как выяснено ранее, чтобы рисовать и писать «естественно», т. е. перспективно, — необходимо тому учиться, как целым народам и культурам, так и вновь всякий раз — отдельным людям. Ребенок не рисует перспективно; не рисует перспективно и впервые берущийся за карандаш взрослый, пока не вышколен на определенных шаблонах. Но и учившийся, даже много учившийся, легко впадает в погрешности, а точнее сказать, — искренностью непосредственности кое-где преодолевает чопорные приличия перспективного единства. В частности, мало кто пойдет на изображении шара эллиптическим очерком или уходящей, параллельно плоскости картины, колоннады — последовательно расширяющимися столбами, хотя именно этого требует перспективная проекция⁴⁴. Разве редко услышать обвинения и больших художников в перспективных ошибках. Такие погрешности возможны всегда, особенно в сложных рисунках по композиции, и действительно избегаются тогда лишь, когда рисование подменено черчением, с проведенными вспомогательными линиями, т. е. другими словами, изображает не то, что видит вне себя или в себе — воображение, но, однако, наглядные, а не отвлеченно мыслимые, образы — а то, чего требует *расчет* геометрических конструкций, по его мнению, опирающемуся на слишком ограниченное значение геометрии, — единственный допустимый расчет. Можно ли назвать естественными те приемы образности, владеть которыми без геометрически чертежных костылей не выучиваются даже те, кто многие годы сурово тренировал на них свой глаз и свое понимание мира. И не указывают ли так ошибки перспективы порою не слабость художника, а, напротив, — его силу, силу его подлинного восприятия, разрывающего пути социального внушения. Обучение перспективе есть именно дрессировка. Даже тогда, когда начинающий рисовать добровольно тщится подчинить свой рисунок ее правилам, это далеко не всегда значит, что он понял смысл, т. е. художественно-изобразительный смысл перспективных требований: обратившись ко временам своего детства, не припомнят ли многие, как перспективность рисунка признавалась ими за непонятную, хотя и почему-то общепринудительную условность, за *usus tyrannicus*, которому подчиняются вовсе не в силу его правды, а потому что

все так же поступают.

Непонятная, зачастую нелепая условность — вот что такое перспектива в понимании ребенка. «Вам кажется пустяком рассмотреть картину и уловить ее перспективу», — говорит Эрнст Мах⁴⁵. И, однако же, прошли тысячелетия, прежде чем человечество научилось этому пустяку, да и многие из нас дошли до этого лишь под влиянием воспитания. — «Я хорошо помню, — продолжает Мах, — что в возрасте около трех лет рисунки, в которых соблюдается перспектива, казались мне искаженными изображениями предметов. Я не мог понять, почему живописец изобразил стол на одной стороне таким широким, а на другой — таким узким. Действительный стол казался мне на далеком конце столь же широким, как и на ближайшем, так как мой глаз производил свои вычисления без моего содействия. Что на изображение стола на плоскости нельзя смотреть как на покрытую красками плоскость, что оно означает стол и должно быть представлено продолжающимся вглубь — это был пустяк, которого я не понимал. Я утешаю себя тем, что и целые народы его не понимали.»

Таково свидетельство позитивиста из позитивистов, кажется, уж никак не могущего быть заподозренным в пристрастии к «мистике».

Таким образом, все дело — в том, что изображение предмета не есть в качестве изображения тоже предмет, не есть копия вещи, не удваивает уголка мира, но указывает на подлинник как его символ. Натурализм в смысле внешней правдивости, как подражание действительности, как изготовление двойников вещей, как приведение мира, не только не нужен, по слову Гете о собачке возлюбленной и изображении собачки, но и просто невозможен. Перспективная правдивость, если она есть, если вообще она есть правдивость, такова не по внешнему сходству, но по отступлению от него, т. е. по внутреннему смыслу, — поскольку она символична. Да и о каком «сходстве», например, стола и его перспективного изображения может быть речь, коль скоро заведомо параллельные очертания изображаются линиями сходящимися, прямые углы — острыми и тупыми, отрезки и углы, равные между собою, — величинами не равными, а не равные величины — равными. Изображение есть символ, всегда, всякое изображение и перспективное и неперспективное, какое бы оно ни было, и образы искусств изобразительных отличаются друг от друга не тем, что одни — символичны, другие же якобы натуралистичны, а тем, что, будучи равно не натуралистичными, они суть символы разных сторон вещи, разных мировосприятий, разных степеней синтетичности. Различные способы изображения отличаются друг от друга не так, как вещь от ее изображения, — а в плоскости символической. Одни более, другие менее общечеловечны. Но природа всех — символична.

И перспективность изображений отнюдь не есть свойство вещей, как мыслится в вульгарном натурализме, а лишь прием символической выразительности, один из возможных символических стилей, художественная ценность коего подлежит особому обсуждению, но именно как таковая, вне страшных слов о своей правдивости и притязаний на запатентованный «реализм». Следовательно, обсуждая вопрос о перспективе, прямой или обратной, одно- или многоцентричной, обязательно с самого начала отправляться от символических заданий живописи и прочих изобразительных искусств, с тем чтобы уяснить себе, какое место в ряду других символических приемов занимает перспективность, что именно она означает и к каким духовным достижениям приводит. Задачей перспективы, наряду с другими средствами искусства, может быть только известное духовное возбуждение, толчок, пробуждающий внимание к самой реальности. Иначе говоря, и перспектива, если она стоит чего-нибудь, должна быть языком, свидетельницей реальности.

В каком же отношении символические задания живописи — к геометрическим предпосылкам ее возможности? Живопись и прочие изобразительные искусства необходимо подчиняются геометрии, поскольку имеют дело с протяженными образами и протяженными символами. Значит, и тут вопрос — не о загодя приемлемой прямой перспективе, путем легкого умозаключения:

Если геометрия верна, то перспектива неоспорима.

Геометрия верна.

Следовательно, перспектива неоспорима, —

в котором обе посылки возбуждают миллион раздумий, а в каких-то разграничениях применимости и каких-то разъяснениях действия ее необходимо точно установить геометрические предпосылки живописи, если хотим, чтобы законность, внутренний смысл и границы применения того или другого приема и средства изобразительности могли получить почву к установке.

Отлага рассматривание более глубокое до специальной книги, пока заметим лишь следующее о геометрических предпосылках живописи: в расположении живописца имеется некоторый вырезок плоскости — холст, доска, стена, бумага и т. д. — и краски, т. е. возможность придавать различным точкам означенной поверхности различную цветность. Эта

последняя, в порядке значимости, может не иметь чувственного смысла и должна пониматься абстрактно; так, например, в гравюре чернота типографских чернил не понимается как черный цвет, но есть лишь знак энергии резчика, или, напротив отсутствия таковой. Но психофизиологически, т. е. в основе восприятия эстетического, это есть цвет. Ради простоты рассуждения мы можем представить себе, что есть только одна краска, черная, или карандаш. Задача же живописца — изобразить на указанной плоскости указанными красками воспринимаемую им, или воображаемую как воспринимаемую, реальность.

Что же, геометрически говоря, значит изобразить некоторую реальность?

Это значит провести точки воспринимаемого пространства в соответствии с точками некоторого другого пространства, в данном случае — плоскости. Но действительность по меньшей мере трехмерна, даже если забыть о четвертом измерении, времени, без которого нет художества, плоскость только двухмерна. Возможно ли такое соответствие? Возможно ли четырехмерный или, скажем для простоты, трехмерный образ отобразить на двухмерном протяжении, хватит ли в последнем точек, соответственных точкам первого, или, математически говоря: мощность образа трехмерного и таковая же двухмерного могут ли быть сравнимы? — Ответ, естественно напрашивающийся на ум — «Конечно, нет», — «Конечно, нет, ибо в трехмерном образе — бесконечное множество двухмерных разрезов, и, следовательно, мощность его бесконечно больше мощности каждого отдельного разреза». Но внимательное обследование поставленного вопроса в теории точечных множеств показывает, что он не так-то прост, как это представляется с первого взгляда, и более того, что данный выше ответ, по-видимому, естественный, не может быть признан правильным. Определеннее: мощность всякого трех- и даже многомерного образа точно такая же, как и мощность любого двух- и даже одномерного образа. Изобразить четырех- или трехмерную действительность на плоскости можно, и можно даже не только на плоскости, но и на любом отрезке прямой или кривой линии. При этом такое отображение возможно установить бесчисленным множеством, как арифметическим или аналитическим, так и геометрических соответствий. Типом первого может служить прием Георга Кантора, а вторых — кривая Пеано или кривая Гильберта⁴⁶.

Чтобы пояснить суть этих исследований с их неожиданными результатами возможно проще, ограничимся случаем изображения квадрата со стороны в одну единицу длины на прямолинейном отрезке, равном стороне вышеозначенного квадрата, т. е. случаем изображения всего квадрата на его собственной стороне; все другие случаи довольно легко могут быть рассмотрены по образцу этого. Так вот, Георг Кантор указал аналитический прием при помощи которого устанавливается соответствие между каждой точкой квадрата и каждой точкой его стороны; это значит, что если нам определено, двумя координатами x и y , местоположение в любой точке квадрата, то некоторым единообразным приемом мы отыщем координату z , определяющую некоторую точку стороны квадрата, изображение вышеозначенной точки самого квадрата; и, наоборот, если указана произвольная точка на отрезке — изображении квадрата, то отыщется и изображаемая этой точкою точка самого квадрата. Таким образом, ни одна точка квадрата не остается неотображенной и ни одна точка изображения не будет пустой, ничему не соответствующей: квадрат будет отображен на своей стороне. Подобно может быть изображен на стороне квадрата или на самом квадрате — куб, гиперкуб, и вообще квадративидное геометрическое образование (полиэдронд, многоэчейник) любого и даже бесконечно большого числа измерений. А говоря общее: любое непрерывное образование любого числа измерений и с любым ограничением, может быть отображено на другом любом образовании, тоже с любым числом измерений и тоже с любым ограничением; все что угодно в геометрии может быть отображено на всем что угодно.

С другой стороны, различные геометрические кривые могут быть построены таким образом, что кривая проходит через всякую заданную наудачу точку квадрата, — если вернуться к нашему начальному случаю, — и таким образом устанавливается соответствие точек квадрата и точек кривой геометрически; привести же в соответствие точки этой последней с точками стороны квадрата, как пространств одномерных, уже совсем нетрудно, чем эти точки квадрата будут отображены на его стороне. Кривая Пэано и кривая Гильберта пред бесчисленным множеством других кривых того же свойства (например, пред траекторией бильярдного шара, пущенного под углом к борту, несоизмеримым с прямым; — незамыкающимися эпициклоидами, когда несоизмеримы радиусы обеих окружностей; — кривыми Лиссажу, — родоноями и т. д. и т. д.), имеют одно существенное преимущество: соответствие точек двумерного образа и одномерного ими осуществляется практически, так что соответствующие точки легко находятся, тогда как другими кривыми соответствие устанавливается лишь в принципе, но найти на самом деле, какая именно точка соответствует какой, было бы затруднительно. Не входя в технические подробности кривых Пэано, Гильберта и других, заметим лишь, что своими извилами в духе меандров, такая кривая заполняет всю поверхность квадрата, и всякая точка квадрата, при том или другом конечном числе меандризации этой кривой, систематически накопляемых, т. е. согласно определенному единообразному приему, — будет непременно задела извилами кривой. Аналогичные процессы применимы для отображения, как это разъяснено выше, чего угодно, на чем угодно.

Итак, непрерывные множества между собою все равномогущи. Но, обладая одинаковой мощностью, они не имеют одних и тех же «умопостигаемых» или «идеальных» чисел в смысле Г. Кантора, т. е. не «подобны» между собою. Иначе говоря, нельзя отображать их друг в друга, не затрагивая их строения. При установке соответствия нарушается либо непрерывность изображаемого образа (это когда хотят соблюсти взаимную однозначность изображаемого и изображения), либо — взаимная однозначность того и другого (когда сохраняется непрерывность изображаемого).

Приемом Кантора образ передается точка в точку, так что любой точке образа соответствует только одна точка изображения, и наоборот, каждая точка этого последнего отображает только одну точку изображаемого. В этом смысле канторовское соответствие удовлетворяет привычному представлению об изображении. Но другим своим свойствам оно чрезвычайно далеко от последнего: оно, как и все другие, взаимнооднозначные соответствия не сохраняет отношений соседства между точками, не шадит их порядка и связей, т. е. не может быть непрерывным. Если мы двигаемся весьма мало внутри квадрата, то изображение проходимо нами пути уже не может быть само непрерывным, и изображающая точка скачет по всей области изображения. Невозможность дать соответствие точек квадрата и его стороны взаимно однозначное и вместе непрерывное было доказано Томэ Нетто, Г. Кантором, но вследствие некоторых возражений Люрота в 1878 году, Э. Юргенсом⁴⁸ было доказано заново. Этот последний опирается на «предположение о промежуточном значении». «Пусть точки P квадрата и P' прямолинейного отрезка соответствуют друг другу; тогда некоторой линии AB квадрата, содержащей точку P , должен отвечать целый, содержащий точку P' , связный отрезок на прямолинейном отрезке: следовательно, в силу предположенной однозначности соответствия остальных точек квадрата, им, в окрестности точки P , не может уже соответствовать никакой точки на линии в соседстве с точкою P' , откуда ясно и очевидно вытекает невозможность однозначного и непрерывного отображения между точками линии и квадратом». Таково доказательство Юргенса. С другой стороны, соответствие Пэано, Гильберта и т. п. не может быть, как это доказано Люротом, Юргенсом и другими, взаимнооднозначным, так что точка линии изображается не всегда одной единственной точкой квадрата, да и вдобавок это соответствие и не вполне непрерывно. Иначе говоря, изображение квадрата на линии, или объема на поверхности передает все точки.

но неспособно передать форму изображаемого, как целого, как внутренне определенного в своем строении предмета: передается содержание пространства, но не его организация. Чтобы изобразить некоторое пространство со всем его точечным содержанием, необходимо, образно говоря, или столочь его в бесконечно тонкий порошок и, тщательно размешав его, рассыпать по изобразительной плоскости, так, чтобы от первоначальной организации его не осталось и помину, или же разрезать на множество слоев, так что нечто от формы останется, но расположить эти слои с повторениями одних и тех же элементов формы, а с другой стороны, с взаимным проникновением этих элементов друг через друга, следствием чего оказывается волощенность нескольких элементов формы в одних и тех же точках изображения. Нетрудно за вышеизложенными математическими соображениями услышать найденные, независимо от математики, левыми течениями искусства «принципы» дивизионизма, комплементаризма и т. п., при помощи которых левое искусство разрушало формы и организацию пространства, принося их в жертву объему и вещности.

В итоге: изобразить пространство на плоскости возможно, но не иначе как разрушая форму изображаемого. А между тем именно форма, и только форма занимает изобразительное искусство. И, следовательно, тем самым над живописью, вообще над изобразительным искусством, поскольку оно притязает давать подобие действительности, произносится окончательный приговор: натурализма есть навсегда невозможность.

Тогда мы сразу вступаем на путь символизма и отрешаемся ото всего трикратно протяженного точечного содержания, так сказать, от начинки образов действительности. Мы отрешаемся одним ударом от самой пространственной сути вещей и сосредотачиваемся, — поскольку речь идет о точечной передаче пространства, — на одной их коже; теперь под вещами мы разумеем отнюдь не самые вещи, а лишь поверхности, разграничивающие области пространства. В порядке натуралистического это, конечно, есть решительная измена лозунгу правдивости: мы подменили действительность ее шелухой, имеющей только символическую значимость, только намекающей на пространство, но нисколько не дающей его непосредственно, точка в точку. Возможно ли теперь такие «вещи» или, точнее, кожи вещей, изобразить на плоскости? — Ответ утвердительный или отрицательный будет зависеть от того, что разумеется под словом *изобразить*. Возможно установить взаимнооднозначное соответствие между точками образа и точками изображения, так что при этом непрерывность того и другого будет, в о о б щ е говоря, соблюдена; но — только вообще говоря, т. е. для «большинства точек», — о точном смысле такового выражения здесь входить в подробности было бы едва ли уместно. Но при этом соответствии, как бы оно ни было придумываемо, неизбежны некоторые разрывы и некоторые нарушения взаимной однозначности связи, в отдельно стоящих или образующих некоторые непрерывные образования точках. Иными словами, последовательность и соотношения большинства точек образа на изображении соблюдены будут. Но это еще далеко не означает неизменности всех свойств, даже геометрических, изображаемого при перенесении его, чрез соответствие, на плоскость. Правда, оба пространства, изображаемое как и изображающее, двумерны, и в этом отношении сходны между собою; но кривизна их различна, к тому же у изображаемого она и непостоянна, меняясь от точки к точке; невозможно наложить одно на другое, даже разгибая одно из них, и попытка такого наложения непременно приведет к разрывам и складкам одной из поверхностей. Яичную скорлупу, или хотя бы обломок ее, никак не приложить к плоскости мраморного стола, — для этого надо было бы обесформить ее, раздавив до мельчайшего порошка; по той же самой причине нельзя изобразить, в точном смысле слова, яйцо на бумаге или холсте.

Соответствие точек на пространствах разной кривизны непременно предполагает пожертвование какими-то свойствами изображаемого. Конечно,

здесь речь идет только о геометрических свойствах, ради передачи на изображении каких-то: вся совокупность геометрических признаков изображаемого быть наличною у изображения никак не может, и, будучи кое в чем сходно со своим оригиналом, изображение его неизбежно расхожится с ним в очень многом прочем. Изображение всегда скорее не похоже на подлинник, нежели похоже. Даже случай простейший, изображение сферы на плоскости, представляющий геометрическую схему на плоскости, представляющий геометрическую схему картографии, оказывается чрезвычайно сложным и дал повод изобрести много десятков разнообразнейших приемов как проекционных, при помощи прямолинейных лучей, исходящих из некоторой точки, так и не проекционных, осуществляемых более сложными построениями или опирающихся на числовые выкладки. И однако, каждый из этих приемов, имея в виду передать на карте некоторое свойство снимаемой территории, с ее начертаниями географических объектов, упускает и искажает множество других, нисколько не менее важных. Каждый прием хорош применительно к строго определенной цели и негоден, коль скоро ставятся другие задачи. Иначе говоря, географическая карта и есть изображение и не есть таковое, — не заменяет собою подлинный образ земли, хотя бы в геометрической абстракции, а лишь служит к указанию некоторого его признака. Она изображает, поскольку чрез нее и посредством ее мы обращаемся духовно к самому изображаемому, и не изображает, если не выводит нас за пределы себя самого, но задерживает на себе, как на некоторой лжереальности, как на подобии действительности, и притязает на самодовлеяемую значимость.

Тут говорилось о случае простейшем. Но формы действительности бесконечно многообразнее и сложнее, нежели сфера, и соответственно бесконечны могут быть приемы изображения каждой из этих форм. Если же принять во внимание сложность и многообразность организации той или другой пространственной области в действительном мире, то решительно теряется ум в бесчисленных возможностях при передаче этой области изображением, — теряется в пучине собственной свободы. Математически нормализовать приемы изображения мира — это задача самонадеянности безумной. А когда такая нормализация, притягивающая к тому же на якобы математическую доказанность, мало того — на единственность, на исключительность, приурочивается без дальнейших рассматриваний к одному, частному из частных, случаев соответствия, тогда кажется, не сделано ли это на смех. Перспективный образ мира есть не более как один из способов черчения. Если его угодно защищать кому-либо в интересах композиционных или каких-либо иных чистоэстетических смыслах, то разговор будет особый; хотя, кстати сказать, именно в этом направлении о попытках защищать перспективу что-то не слышно.

Но ни на геометрию, ни на психофизиологию сослаться при этой защите нечего; кроме опровержения перспективы тут ничего не найти.

XIV

Итак, изображение, по какому бы принципу ни устанавливалось соответствие точек изображаемого и точек изображения, неминуемо только означает, указывает, намекает, наводит на представление подлинника, но ничуть не дает этот образ в какой-то копии или модели. От действительности — к картине, в смысле сходства, нет места: здесь зияние, перескакиваемое первый раз — творящим разумом художника, а потом — разумом, сотворчески воспроизводящим в себе картину.

Эта последняя, повторяем, не только не есть удвоение действительности, в ее полноте, но неспособна даже дать геометрическое подобие вещи: она есть необходимо символ символа. <...> От картины созерцатель идет к коже вещи, а от кожи — к самой вещи.

Но при этом открывается живописи, принципиально взятой, безграничное поле возможностей. Эта широта размаха зависит от свободы устанавливать

соответствие точек поверхности вещей с точками полотна на весьма различных основаниях. Ни один принцип соответствия не дает изображения хотя бы геометрически адекватного изображаемому: и, следовательно, различные принципы, не имея ни один единственного возможного преимущества — быть принципом адекватности, — каждый по-своему применим, со своими выгодами и своими недостатками. В зависимости от внутренней потребности души, однако, отнюдь не под принудительным давлением извне, избирается эпохой, или даже индивидуальным творчеством, в соответствии с задачами данного произведения, известный принцип соответствия, — и тогда автоматически вытекают из него все его особенности, как положительные, так и отрицательные. Совокупность этих особенностей напластовывает первую формацию того, что называем мы в искусстве стилем и манерою. В выборе принципов соответствия сказывается первичный характер, которым определяется отношение творящего художника к миру, и потому — самая глубина его миропонимания и жизненности.

Перспективное изображение мира есть один из бесчисленных возможных способов установки означенного соответствия, и притом способ крайне узкий, крайне ущемленный, стесненный множеством добавочных условий, которыми определяется его возможность и границы его применимости.

Чтобы понять ту жизненную ориентировку, из которой с необходимостью следует и перспективность изобразительных искусств, надлежит расчленинно высказать предпосылки художника-перспективиста, молчаливо подразумеваемые при каждом движении его карандаша. Это суть:

Во-первых: вера в то, что пространство реального мира есть пространство евклидовское, т. е. изотропное, гомогенное, бесконечное и безграничное (в смысле Римановского различия), нулевой кривизны, трехмерное, предоставляющее возможность чрез любую точку свою провести параллель любой прямой линии, и при том только одну единственную. Художник-перспективист убежден, что все построения геометрии, изученной им в детстве (и с тех пор благополучно забытой), суть не только отвлеченные схемы, и притом одни из многих возможных, но жизненно осуществляемые конструкции физического мира, и притом не только так сущие, но и так наблюдаемые. Художник обсуждаемого склада верит в прямизну лучей, идущих пучком из глаза к контурам предмета, — представление, к стати сказать, ведущееся из древнейшего воззрения, согласно которому свет идет не от предмета в глаз, а из глаза к предмету; он верит также в неизменность измерительного жезла, при перенесении его в пространстве с места на место и при поворачивании его от направления к направлению и т. д. и т. д. Короче, он верит в устройство мира по Евклиду и в восприятие этого мира, — по Канту. Это — во-первых.

Во-вторых: он, уже вопреки логике и Евклиду, но в духе кантовского миропонимания, с царящим над призрачным миром субъективности, — тем хуже, что принудительно, — трансцендентальным субъектом, мыслит среди всех, абсолютно равноправных, у Эвклида, точек бесконечного пространства, одну и с к л ю ч и т е л ь н у ю, единственную, особливую по ценности, так сказать монархическую точку, но единственным определением этой точки служит то, что она есть местопребывание самого художника, или, точнее, его правого глаза, — оптического центра его правого глаза. Все места пространства, при таком понимании, суть места бескачественные и равно бесцветные, кроме этого одного абсолютно главенствующего — очастливленного в качестве резиденции оптического центра правого глаза художника. Это место объявляется центром мира: оно притязает отобразить пространственно кантовскую абсолютную гносеологическую значимость художника. Воистину он смотрит на жизнь «с точки зрения», но без дальнейшего определения, ибо эта возведенная в абсолют точка решительно ничем не отличается от всех прочих точек пространства, и ее превознесение над прочими не только не мотивировано, но и по сути всего рассматриваемого мировоззрения не мотивировано.

В-третьих: этот царь и законодатель, «с своей точки зрения», природы — мыслится одноглазым как циклоп, ибо второй глаз, соперничая с первым, нарушает единственность, а следовательно, абсолютность точки зрения, и тем

самым изобличает обманность перспективной картины. В сущности, весь мир относится не к созерцающему художнику даже, а только к его правому глазу, да к тому же представленному единственно своею точкою — оптическим центром. Этот-то центр законодательствует мирозданием.

В-четвертых: вышеозначенный законодатель мыслится навеки и неразрывно прикованным к своему престолу; если он сойдет с этого абсолютизированного места или даже пошевельнется на нем, то сейчас же разрушается все единство перспективных построений и вся перспективность рассыпается. Иначе говоря, смотрящий глаз есть, в этом понимании, не орган живого существа, живущего в мире и трудящегося, а стеклянная чечевица камер-обскуры.

В-пятых: весь мир мыслится совершенно недвижимым и вполне неизменным. Ни истории, ни роста, ни изменений, ни движений, ни биографии, ни развития драматического действия, ни игры эмоции в мире, подлежащем перспективному изображению, быть не может и не должно. Иначе — опять-таки распадается перспективное единство картины. Это — мир мертвый, или охваченный вечным сном, — неизменно одна и та же оцепенелая картина в своей замороженной неподвижности.

В-шестых: исключаются все психофизиологические процессы акта зрения. Глаз глядит недвижно и бесстрастно, наподобие оптической чечевицы. Он сам не шелохнется — не может, не имеет права шелохнуться, вопреки основному условию зрения — активности, активного восприятия действительности в зрении, как деятельности живого существа. Кроме того, это глядение не сопровождается ни воспоминаниями, ни духовными усилиями, ни распознаванием. Это — процесс внешне-механический, в крайнем случае физико-химический, но отнюдь не то, что называется зрением. Весь психический момент зрения и даже физиологический, решительно отсутствует.

И вот, если соблюдены означенные шесть условий, то тогда и только тогда возможно то соответствие кожных точек мира и точек изображения, которое хочет дать перспективная картина. Если же не соблюдено в полной мере хотя бы одно из вышеперечисленных шести условий, то этот вид соответствия становится невозможен, и перспектива тогда неизбежно будет в большей или меньшей степени разрушена. Картина приближается к перспективности постольку и в той мере, поскольку и в какой мере соблюдаются вышеозначенные условия. А если они не соблюдены хотя бы частично, если допускается законность хотя бы местного их нарушения, то тем самым и перспективность перестает быть безусловным требованием, висящим на художнике, и становится лишь приближительным приемом передачи действительности, одним наряду со многими другими, причем степень применения его и место применения на данном произведении определяется специальными задачами данного произведения и данного его места, но отнюдь не вообще для всякого произведения, как такового, и во всех отношениях.

Но допустим временно: условия перспективности удовлетворены всецело, а следовательно, — и в произведении осуществлено в точности перспективное единство. Образ мира, данный при таких условиях, походил бы на фотографический снимок, мгновенно запечатлевший данное соотношение светочувствительной пластинки объектива и действительности. Отвлекаясь от вопроса о свойствах самого пространства и о психофизических процессах зрения, мы можем сказать, что в отношении к действительному созерцанию действительной жизни этот мгновенный снимок есть дифференциал, и притом дифференциал высшего, по меньшей мере, второго порядка. Чтобы по нему получить подлинную картину мира, необходимо несколько-кратно интегрировать его, по переменному времени, от которого зависят и изменения самой действительности, и процессы созерцания, и по другим переменным, — изменчивой апперцептивной массе и т. д. Однако, если бы и это все было сделано, то тем не менее полученный интегральный образ не совпал бы с истинно-художественным вследствие несоответствия подразумеваемого в нем понима-

ния пространства, с пространством художественного произведения, организуемым как самозамкнутое, целостное единство.

Нетрудно узнать в таком художнике-перспективисте олицетворение *пассивной* и обреченной на всяческую пассивность мысли, мгновенно, словно украдкой, воровски подглядывающей мир в скважину субъективных граней, безжизненной и неподвижной, неспособной охватить движение и притязающей на божескую безусловность именно своего места и своего мгновения выглядывания. Это — наблюдатель, который от себя ничего не вносит в мир, даже не может синтезировать разрозненные впечатления свои, который, не приходя с миром в живое соприкосновение и не живя в нем, не сознает и своей собственной реальности, хотя и мнит себя в своем горделивом уединении от мира, последней инстанцией и по этому своему воровскому опыту конструирует всю действительность, всю ее под предлогом объективности, втискивая наблюдаемый ее же дифференциал. Так именно возникает на возрожденской почве мировоззрение Леонардо — Декарта — Канта; так же возникает и изобразительный художественный эквивалент этого мировоззрения — перспектива. Художественные символы должны быть здесь перспективны потому, что это есть такой способ объединить все представления о мире, при котором мир понимается как единая, нерасторжимая и непроницаемая сеть канто-евклидовских отношений, имеющих средоточие в Я созерцателя мира, но так, чтобы это Я было само бездейственным и зеркальным, неким мнимым фокусом мира. Иными словами, *перспективность есть прием, с необходимостью вытекающий из такого мировоззрения, в котором истинною основою полуреальных вещей-представлений признается некоторая субъективность, сама лишенная реальности.* Перспективность есть выражение меонизма и имперсонализма. <...>

XV

Но, спрашивается, в какой мере возможно сомневаться в основательности перечисленных выше шести предпосылок перспективности, т. е. в самом ли деле перспективное изображение, хотя и одно из многих отвлеченно-возможных способов изображать мир, есть на деле единственный, по жизненному наличию выставленных условий его возможности. Иначе говоря, жизненно ли возрожденское кантовское миропонимание? Если бы оказалось, что условия перспективности в действительном опыте нарушаются, то тем самым и жизненная значимость этого понимания была бы опровергнута.

Итак, рассмотрим шаг за шагом выставленные нам условия.

Во-первых: по вопросу о пространстве мира должно сказать, что в самом понятии пространства различаются три, далеко не тождественные между собою слоя. Это именно: пространство абстрактное или геометрическое, пространство физическое и пространство физиологическое, причем в этом последнем, своим чередом, различаются пространство зрительное, пространство осязательное, пространство слуховое, пространство обонятельное, пространство вкусовое, пространство общего органического чувства и т. д., с их дальнейшими более тонкими подразделениями. По каждому из намеченных делений пространства, крупных и мелких, можно, отвлеченно говоря, мыслить весьма различно. Вообразить, будто целая серия чрезвычайно сложных вопросов может быть отведена простою ссылкой на геометрическое учение о подобии фигур в трехмерном евклидовском пространстве — значило бы даже не прикоснуться к трудностям поставленной проблемы. Прежде всего, должно быть отмечено, что по разным пунктам выставленного вопроса о пространстве ответы, весьма естественно, выходят весьма различные. Отвлеченно геометрически пространство евклидовское есть лишь частный случай различных, весьма разнообразных, пространств, со свойствами самыми неожиданными в элементарном преподавании геометрии, но непосредственному отношению к миру объясняющими многое. Геометрия Евклида есть одна из бесчисленных геометрий, и сказать, что физическое пространство, пространство физических процессов, есть пространство

именно евклидовское — мы оснований не имеем. Это — лишь постулат, требование так мыслить о мире и сообразовать с этим требованием все прочие представления. Требование же самое вытекает из преддешенной их в еры в физико-математическое естествознание определенного склада, т. е. с принципом непрерывности, с абсолютным временем, с абсолютно твердыми телами и т. д.

Но допустим временно, что на самом деле физическое пространство удовлетворяет геометрии Евклида. Отсюда еще ничего не следует, будто таковым же воспринимает его непосредственный наблюдатель мира. Как бы ни хотел думать о физическом пространстве живущий в нем, как бы он ни считал необходимым все прочие свои представления строить согласно основному — об евклидовском сложении внешнего пространства, подводя физиологическое пространство под евклидовскую схему, тем не менее физиологическое пространство в нее не входит. Не говоря уже о пространствах обонятельном, вкусовом, термическом, слуховом и осязательном, которые не имеют ничего общего с пространством Евклида, так что даже не подлежат обсуждению в этом смысле, нельзя миновать и того факта, что даже зрительное пространство, наименее далекое от евклидовского, при внимании к нему оказывается глубоко от него отличным; а оно-то и лежит в основе живописи и графики, хотя в различных случаях оно может подчиняться и другим видам физиологического пространства, — и тогда картина будет зрительной транспозицией незрительных восприятий. <...>

Зрительное же пространство предельно и конечно и даже, как это показывает созерцание приплюснутого «небесного свода», имеет неравное во всех направлениях протяжение. Уменьшение размеров тел при удалении, а равно и увеличение их при приближении, сближают зрительное пространство скорее с некоторыми представлениями метагеометров, чем с пространством Евклида. Разница между «верхом» и «низом», «передом» и «задом» — если быть точным — «правым» и «левым» — существует как для осязаемого пространства, так и для зрительного. Для пространства же геометрического такой разницы нет. — Пространство физиологическое не однородно, но изотропно — это сказывается в различной оценке угловых расстояний в различных расстояниях от горизонта, в различной оценке длин, подразделенных и неподразделенных, в различной тонкости восприятия различными местами ретины и т. д. и т. д.

Итак, можно и должно сомневаться, чтобы наш мир был в евклидовском пространстве. Но если бы это сомнение и устранить, то тем не менее мы наверное не видим и вообще не воспринимаем евклидо-кантовского мира, — мы о нем лишь рассуждаем по требованиям теории, как о видимом. Между тем дело художника писать не отвлеченные трактаты, а картины, — т. е. изображать то, что он действительно видит. Видит же он, по самому устройству зрительного органа, отнюдь не кантовский мир, и следовательно, изображать должен нечто отнюдь не подчиняющееся законам Евклидовой геометрии.

Во-вторых: ни один человек, суший в здравом уме, не считает свою точку зрения единственной и признает каждое место, каждую точку зрения за ценность, дающую особый аспект мира, не исключающий, а утверждающий другие аспекты. Одни точки зрения более содержательны и характерны, другие менее, притом каждая в своем отношении, но нет точки зрения абсолютной. Следовательно, художник старается посмотреть на изображаемый им предмет с разных точек зрения, обогащая свое созерцание новыми аспектами действительности и признавая их более или менее равнозначительными.

В-третьих: имея второй глаз, т. е. имея сразу по меньшей мере две различных точки зрения, художник владеет постоянным коррективом иллюзионизма, ибо второй глаз всегда подсказывает, что перспективность есть обман, и притом обман неудавшийся. А, кроме того, художник видит двумя глазами больше, чем мог бы видеть одним, и притом каждым глазом по-особому, так что в его сознании зрительный образ слагается синтетически, как бинокулярный, и во всяком случае есть психический синтез, но никак не может уподоб-

ляться монокулярной, однообъективной фотографии на сетине. И не защитникам перспективы и сторонникам гельмгольцевской теории зрения ссылаться на незначительность разницы обеих картин, даваемых тем и другим глазом: этой разницы, по их же теории, как раз достаточно для ощущения глубины, и без нее эта последняя не создалась бы; следовательно, замечая разницу между изображениями в правом и левом глазах, они уничтожают причину, по которой пространство воспринимается трехмерным.

Впрочем, эта разница вовсе не так мала, как это могло бы показаться на первый взгляд. Для примера мною сделан расчет того случая, когда шар в 20 см поперечником рассматривается на расстоянии полуметра, причем расстояние между зрачками принято в 6 см. Тогда тот добавок экваториальной дуги шара, предполагая центр шара на уровне глаз, который дается левым глазом, равен приблизительно одной трети дуги того же экватора, видимой правым глазом. При более близком рассматривании шара, отношение того, что видит левый глаз, добавочно к видимому правым, будет еще более, нежели одна треть. Это величины, с которыми приходится иметь дело при обыкновенных условиях зрения, например, при рассматривании человеческого лица, и даже при самых малых степенях точности они не могут быть оцениваемы как величины, которыми можно было бы пренебречь.

Вообще же, если главное расстояние обозначить через s , радиус рассматриваемого шара через r , а расстояние центра того шара до середины междуглазного расстояния через l , то отношение x добавочной экваториальной дуги, прибавляемой к такой же дуге правого глаза левым глазом, к дуге, видимой правым глазом, выражается достаточно точно равенством:

$$x = \frac{s}{2l \arccos \frac{r}{l}}$$

В-четвертых: художник, даже сидящий на месте, непрестанно двигается, двигает глазами, головою, корпусом, и его точка зрения непрестанно меняется, что должно называться зрительным художественным образом. То есть психический синтез бесконечно-многих зрительных восприятий с разных точек зрения, и притом всякий раз двойных, это — интеграл таких двуединых образов. Мыслить о нем как о чисто физическом явлении — значит, ничего не смыслить в процессах зрения и смешивать *quadrata rotundis* — механическое с духовным. Еще и не приступал к теории зрения, тем более — художественного зрения, тот, кто не усвоил себе как аксиомы духовно-синтетической природы зрительных образов.

С другой стороны, *в-пятых*, вещи меняются, движутся, поворачиваются к зрителю разными сторонами, растут и уменьшаются, мир есть жизнь, а не оледенелая недвижность. И, следовательно, тут опять творческий дух художника должен синтезировать, образуя интегралы частных аспектов действительности, мгновенных ее разрезов по координате времени. Художник изображает не вещь, а жизнь вещи по своему впечатлению от нее. И потому, вообще говоря, большой предрассудок думать, будто созерцать должно в неподвижности и при неподвижности созерцаемой вещи. Ведь дело в том, какое именно восприятие вещи требуется изобразить в том или другом данном случае, — из щели в тюремной стене или с автомобиля. Сам же по себе ни один способ отношения к действительности не может быть загодя отвергнут. Восприятие определяется жизненным отношением к вещи, действительности, и если художник хочет изобразить то восприятие, которое получается, когда и он сам и вещь взаимно двигаются, то надо суммировать впечатления при движении. Между тем, это именно есть наиболее обычное и наиболее жизненное восприятие действительности — *пóходя*, и оно-то именно дает наиболее глубокое познание действительности. Живописное выражение такого познания — естественная задача художника. Возможна ли она?

Мы знаем, что передается движение, хотя бы скачущей лошади, игра чувств на лице, развивающееся действие событий. Следовательно, нет осно-

ваний и то жизненное восприятие действительности признавать неизобразимым. Разница от более обычного случая — в том, что чаще изображают движущиеся предметы при сравнительно малой подвижности художника, тогда как тут и движение художника предполагается значительным, самая же действительность может быть и почти недвижимой или даже совсем недвижимой. Тогда получаются на изображениях дома о трех и о четырех фасадах, дополнительные поверхности головы и тому подобные явления, известные нам по древнему искусству. Такое изображение действительности будет соответствовать недвижимой монументальности и онтологической массивности мира, при активности познающего духа, живущего и трудящегося в этих твердых онтологиях.

Дети не синтезируют и мгновенного образа человека, размещая глаза, нос, рот и пр. порознь, некоординированными на листе бумаги; художник-перспективист не умеет синтезировать ряды мгновенных впечатлений и некоординированно размещает их на разных страницах своего альбома. Но и то и другое свидетельствует лишь о неактивности мысли, расплывающейся на элементарные впечатления и неспособной охватить единым актом созерцания, а следовательно — и соответствующей ему единой форме, сколь угодно сложное восприятие, и кинематографически разлагающей его на мгновения и моменты. Однако, есть случаи, когда такой синтез нельзя не произвести, и тогда самый рьяный перспективист отказывается тут от своих позиций. Вертящийся волчок, колесо пробегающего поезда или скользящего велосипеда, водопад или фонтан ни один натуралист-художник не оставит на своем изображении, но передаст суммарно восприятие от игры сливающихся и переходящих друг в друга впечатлений. Однако, мгновенная фотография или зрение при освещении этих процессов электрической искрой, покажет совсем другое, нежели чем изобразил художник, и тут обнаружится, что единичное впечатление останавливает процесс, дает его дифференциал, общее же восприятие эти дифференциалы интегрирует. Но если всякий согласится с равнозначущего и в иных случаях, когда скорость процесса несколько менее?

И, наконец, *в-шестых*: защитники перспективы забывают, что зрение художественное есть весьма сложный психический процесс слияния психических элементов, сопровождаемый психическими обертонами: на восстраиваемом в духе образе нарастают воспоминания, эмоциональные отклики на внутренние движения, и около пылинок данного чувственно, кристаллизуется на личное психическое содержание личности художника. Этот сгусток растет и имеет свой ритм — последним и выражается отклик художника на изображаемую им действительность.

Чтобы видеть и рассмотреть предмет, а не только глядеть на него, необходимо последовательно *переводить* его изображение на ретине отдельными участками к чувствительному пятну ее. Это значит, зрительный образ вовсе не дан сознанию, как нечто простое, без труда и усилия, но строится, складывается из последовательно подшиваемых друг к другу частей, причем каждая из них воспринимается, более или менее, со своей точки зрения. Далее, грань синтетически прибавляется к грани, особым актом психики, и вообще зрительный образ последовательно образуется, но не дается готовым. В восприятии зрительный образ не созерцается с одной точки зрения, но по существу зрения есть образ многоцентральной перспективы. Присоединяя сюда еще дополнительные поверхности, пристраиваемые к образу правого глаза — левым, мы должны признать сходство всякого зрительного образа с иконными палатами, и отныне спор может быть о мере и желательной степени этой разноцентренности, но уже не об ее принципиальном допущении. Далее начинается или требование еще большей подвижности глаза, ради усиленно сгущенной синтетичности, либо требование, по возможности, закрепления глаза, — когда ищется зрение разлагающее, причем перспектива стоит на пути зрительного анализа. Но человек, откуда жив, вполне вписаться в перспективную схему не может, и самый акт зрения с неподвижно-закрепленным глазом (— забываем о левом глазе —) психологически невозможен.

Скажут: «Но ведь нельзя все же видеть сразу трех стен у дома!» — Если бы это возражение и было правильно, то надо продолжить его и быть последовательным. Сразу нельзя видеть не только трех, но и двух стен дома, и даже одной. Сразу — мы видим только ничтожно малый кусочек стены, да и его не видим сразу, а сразу — буквально ничего не видим. Но несразу — мы обязательно получаем образ дома о трех и о четырех стенах, таким дом себе представляем. В живом представлении происходит непрерывное струение, перетекание, изменение, борьба; оно непрерывно играет, искрится, пульсирует, но никогда не останавливается во внутреннем созерцании мертвою схемою вещи. И таким именно, с внутренним биением, лучением, игрою живет в нашем представлении дом. Художник же должен и может изобразить свое представление дома, а вовсе не самый дом перенести на полотно. Эту жизнь своего представления, дома ли, или человеческого лица, схватывает он тем, что от разных частей представления берет наиболее яркое, наиболее выразительное, и вместо длящегося во времени психического фейерверка дает неподвижную мозаику отдельных, наиболее разительных его моментов. При созерцании же картины глаз зрителя, последовательно проходя по этим характерным чертам, воспроизводит в духе уже временно-длительный образ играющего и пульсирующего представления, но теперь более интенсивного и более сплоченного, нежели образ от самой вещи, ибо тут яркие одновременно наблюдаемые моменты даны в чистом виде, уже уплотненно, и не требуют затраты психических усилий, на выплавку из них шлаков. Как по напетому валуку фонографа, скользит острее ясного зрения вдоль линий и поверхностей картины с их зарубками и в каждом месте ее у зрителя возбуждаются соответственные вибрации. Эти-то вибрации и составляют цель художественного произведения.

Вот примерный мысленный путь от предюсылок натурализма к перспективным особенностям иконописи. Может быть совсем иное, чем в натурализме, понимание искусства, исходящее из коренной заповеди о духовной самостоятельности: автору лично — ближе это последнее. Но на почве его — вопроса о перспективе вообще не подымается, и она остается столь же далекой творческого сознания, как и прочие виды и приемы черчения. В настоящем же рассмотрении требовалось изнутри преодолеть ограниченность натурализма и показать, как *fata volentem ducunt, nolentem trahunt* — к освобождению и духовности.

[П Р И М Е Ч А Н И Я]

¹ Настоящая статья была написана в октябре месяце 1919 г. в качестве доклада Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой Лавры, но по разным внешним обстоятельствам заслушана не в Комиссии, а в заседании Византийской секции М.И.Х.И.М. (Московский Институт Историко-Художественный Изысканий и Музееведения при Российской Академии Истории Материальной Культуры Наркомпроса) 29 октября 1920 года. Прения по докладу очень затянулись; сколько помню, принимали в них участие: П. П. Муратов, Б. А. Куфтин, П. И. Романов, А. А. Сидоров, Н. А. Африканов, Н. М. Шокотов, М. И. Фабрикант и Н. Д. Ланге. Оживленность обсуждений еще раз подтвердила мне, что вопрос о пространстве есть один из первоосновных в искусстве и, скажу более, — в миропонимании вообще. Но этот вопрос, — пространство в изобразительном искусстве, — в настоящей статье не рассматривается и составляет предмет готовящихся к печати моих лекций по анализу перспективы, читанных в 1921-м—1923-м годах в Московских Высших Художественных Мастерских, так называемом Худемасте, на печатно-графическом факультете; а в этой статье дается лишь некоторый конкретно исторический подступ к понятию органической мысли

о мире. Автор ничуть не собирается строить теорию обратной перспективы, но хочет лишь с достаточной энергией отметить факт органической мысли — в одной области. — В заключение этого послесловия мне хочется благодушно помянуть Александру Михайловну Бутягину, ныне покойную, записавшую некогда под мой диктант первую часть этой статьи.

² Икона № 23/328, XV—XVI века; размер ее 32 см × 25,5 см., с 1919 году расчищена. Вклад Никиты Дмитриевича Вельяминова по царевне инокине Ольге Борисовне в 1625 году. (См. «Опись икон Троице-Сергиевой Лавры», Сергиев Посад, 1920, издание Комиссии по охране Лавры, стр. 89—90).

³ Икона № 58/160, XVI века, размер 31,5 см × 25,5 см, вклад Ивана Григорьевича Нагова в 1601 году (См. «Опись икон...» (2), стр. 102—103).

⁴ Есть, впрочем, взгляд, согласно которому изображение выступающих друг из-за друга воинов или коней, когда они движутся в одну линию, перпендикулярную к направлению движения, надлежит толковать, как зачаток перспективы. Конечно, это есть некоторая проекция, типа военной, аксонометрической или в таком роде, проекция из бесконечно удаленного центра, и она имеет значение сама по себе, как таковая. Видеть в ней зачаток чего-то другого, т. е. недополнятую перспективу, это значит упускать из виду, что всякое изображение есть соответствие, и многие изображения суть проекции, но не перспективны, и столь же мало суть зачатки перспективы, как и обратной перспективы и многого другого, а перспектива, в свой черед, есть зачаток обратной и пр. Думается, у исследователей в таких случаях просто не хватает надлежащего внимания к математической стороне дела, потому все приёмы — бесчисленные приемы — образительности делятся у них на правильные, перспективные, и неправильные, неперспективные. Между тем, неперспективность вовсе не означает неправильности, — но, в отношении именно египетских изображений требуется особое внимание, ибо там осязательные ощущения преобладали над зрительными. Каким соответствием точек изображаемого и изображения пользуются египтяне, — это вопрос трудный и доселе не получивший себе удовлетворительного разрешения.

⁵ Moritz Cantor, Vorlesungen über Geschichte der Mathematik, Bd. 1, 3-te Auflage, Lpz., 1907, S. 108.

⁶ Vitruvius Pollio, De architectura libri decem, VII, pret. 11.

И то же сообщается в Жизни Эсхила. Но, по указанию Аристотеля в Поэтике, 4, первым подавшим повод к сценографии, был Софокл. Впрочем, известия эти не расходятся, ибо нужно думать, что более Эсхила натуралистичный Софокл стал домогаться и более иллюзорных декораций.

⁷ Г. Михен, Греческий и Римский театр, Пер. И. И. Семенова. Изд. Е. Гербель. М., 1894, стр. 160—161.

⁸ Claudius Ptolemaeus, *Γεωγραφικὴ Σφίρησις*. См. M. Cantor, — id. — (5), Bd. 1, S. 423.

⁹ Н. А. Рынин, Начертательная геометрия. Методы изображения, Петроград, 1916.

¹⁰ Многочисленные воспроизведения, по фотографическим снимкам и по зарисовкам, греко-римского архитектурного пейзажа и археологическое исследование этого пейзажа, можно найти в детальном исследовании:

М. Ростовцев, Эллинистическо-римский архитектурный пейзаж, СПб, 1908 (Из VI тома «Записок Классического Отделения Императорского Русского Археологического Общества», стр. 1—143). XII + 143 стр. и XX таблиц воспроизведений. — Но, к сожалению, труд М. Ростовцева совершенно не касается историко-художественной и искусствоведческой стороны дела и, в частности, нисколько не обсуждает пространственности эллинистическо-римского пейзажа. — Отметим кстати, что на воспроизведенных Ростовцевым пейзажах частью проведена прямая перспектива, хотя и не вполне строго, частью же — иные приёмы проекции, родственные перспективе, вроде аксонометрии, — проекция из бесконечно-удаленной точки. Во всяком случае, общий характер изображений довольно близок к перспективному.

¹¹ Впрочем, «вопрос о греко-римском архитектурном пейзаже, его происхождении и истории, его реальности или фантастичности ни разу до сих

пор в науке серьезно не ставился. Меня лично он занимает уже давно, с первых дней моего знакомства с Помпеями. Мне сразу было ясно, что пределы настоящего фантазирования в помпеянском пейзаже чрезвычайно ограничены и всецело держатся в рамках иллюзионистической передачи частью мотивов окружающей природы, частью пришедших извне пейзажных и архитектурных оригиналов. Фантастическая архитектура вообще термин плохо мне понятный: подробности орнаментального характера могут быть навеяны фантазией, сочетание мотивов может быть произвольным и необычным, но сами мотивы и общий характер непременно будут реальны, если не портретно-типически (перед нами не проекты архитектора и не фотографии), то реально-типически. Исследование с этой точки зрения, казавшихся всецело фантастическими, мотивов архитектуры в так называемом архитектурном стиле декорации стен уже успело дать ряд неожиданных и чрезвычайно важных результатов — выяснилась или выясняется связь этой «фантастической» архитектуры с архитектурой греко-римской сцены, — и дальнейшее исследование, конечно, даст еще больше, особенно теперь, когда один за другим открываются в М. Азин памятники настоящей эллинистической архитектуры. К таким же результатам привело меня многолетнее исследование архитектуры помпеянских пейзажей. Всё здесь, в еще большей мере, чем в архитектурной декорации, оказывается реальным, передает типы реальной эллинистической архитектуры. Для чистой фантазии здесь еще меньше места, чем в архитектуре помпеянских стен». (Ростовцев, *id.* (10), стр. IX—X. Предисловие). Автор связывает этот пейзаж с видами римских вилл, египетскими ландшафтами и пр.

¹² Александр Бенуа, История живописи, СПб., 1912, изд. «Шиповник». Ч. I, вып. I, стр. 41 и др.

¹³ См. (11).

¹⁴ Бенуа, *id.* (12), стр. 45.

¹⁵ *Id.*, стр. 45, 46.

¹⁶ *Id.*, стр. 43, прим. 24.

¹⁷ *Id.*, стр. 70.

¹⁸ *Id.*, стр. 75.

¹⁹ *Id.*, стр. 75.

²⁰ Д. М. Болдуин, Духовное развитие детского индивидуума и человеческого рода, Перевод с 3-го американского издания, «Московское Книгоиздательство», М., 1911.

²¹ И. Тэн, Путешествие в Италию. Перевод П. П. Перцова. Т. 2, М., 1916, стр. 87—88.

²² Бенуа, *id.* (12), I, стр. 100.

²³ *Id.*, I, стр. 100.

²⁴ *Id.*, I, стр. 107—108.

²⁵ Ср. Алексей Мионов, Альбрехт Дюрер, его жизнь и художественная деятельность, М., 1901, стр. 375. (Ученые Записки Императорского Московского Университета. Отдел историко-филологический. Вып. 31).

²⁶ *Underweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit in Linien ebenen und gantzen Corporen durch Albrecht Durer zusamen getzoge und zu nutz alle kunst liebhabenden mit zugehörigen Figuren in truck gebracht im jar. MDXXV. Gedruckt zu Nuremberg im 1525 jar.* — Кроме того, имеется не менее пяти более поздних изданий.

²⁷ Мионов, *id.* (25), стр. 380, прим. 1.

²⁸ На русском языке некоторые из этих трактатов в извлечении имеются в книге Аллеш, — Ренессанс в Италии. Перевод Е. Ю. Григоровича. Изд. М. и С. Сабашниковых. М., 1916.

²⁹ Бенуа, *id.* (12), I, стр. 381.

³⁰ Обширную литературу по этим вопросам можно найти в книге Н. А. Рынина «Методы изображения» (9), стр. 245—264.

³¹ *Guido Schreiber, Lehrbuch der Perspective mit einen Anfang über den Gebrauch geometrischer Grundrisse, 2-te Auflage, Lpz., 1874.* Издание просмотренное А. Ф. Виейегером и с предисловием L. Nierg'a.

³² § 32, S. 51.

³³ § 34, S. 56.

³⁴ § 34, S. 57.

³⁵ Н. А. Рынин, Начертательная геометрия. Перспектива, П., 1918, § 8, стр. 72—73.

³⁶ Рынин, id. (³⁵), § 8, стр. 70—82, 89. G. Schreiber, id. (³¹).

³⁷ Рынин, id. (³⁵), § 8, стр. 75, чертеж 144.

³⁸ Friedrich Schilling, Ueber die Anwendungen der darstellenden Geometrie insbesondere über die Photogrammetrie, Lpz. und Berlin, 1904, SS. 152—153.

Рынин, id. (³⁵); Рынин, id. (⁹).

³⁹ Schilling, id. (³⁸), S. 153, Anm. 1.

⁴⁰ Франц Куглер, Руководство к истории живописи со времени Константина Великого, 3-е издание, М., 1874, стр. 584.

⁴¹ Миронов, — id. (²⁵), стр. 347.

⁴² А. А. Сидоров, «Четыре апостола» Альбрехта Дюрера и связанные с ними спорные вопросы, П., 1915 (отд. оттиск из «Записок Классического Отделения Императорского Русского Археологического Общества»), стр. 15.

⁴³ Одна из рукописей Дюрера, принадлежащих Британскому Музею и представляющих черновые наброски художника для предполагавшихся в будущем печатных произведений его. Опубликовано А. von Zahn'ом в 1868 г. W. M. Soppwey'ем в 1889, переиздана K. Lange und F. Fuchs. Dürers schriftliche Nachlass auf Grund der Original Handschriften und theilweise neu entdeckter alter Abschriften. Halle, 1893, S. 326.

⁴⁴ Рынин, Перспектива (³⁵), § 8, стр. 75—78.

Рынин, Методы изображения (⁹), § 15, стр. 113—117.

⁴⁵ Э. Мах, Для чего человеку два глаза. «Популярно-научные очерки», перевод Г. А. Котляра, «Образование», 1909, стр. 64.

⁴⁶ Элементарное объяснение примененных здесь терминов «учения о множествах» — множество, соответствие, мощность, эквивалентность, подобие или конформность и т. п. — можно найти в статье: П. А. Флоренский, О символах бесконечности, «Новый Путь», 1904 г., сентябрь, стр. 173—235.



ИРЖИ ЛЕВЫЙ

17 января 1967 года в г. Брно скоротечно скончался доцент теории литературы кафедры чешской литературы и литературоведения Университета им. Я. Е. Пуркине доктор Иржи Левый. В известие о его неожиданной кончине трудно поверить: всего за пять дней до этого он был на кафедре, улыбающийся, полный энергии, оптимизма и новых замыслов.

Иржи Левый родился 8 августа 1926 г. в Кошице, в семье школьного учителя. Высшее образование получил на философском факультете брненского университета, где в 1950 году сдал экзамены по чешскому и английскому языкам, еще ранее получив звание доктора философии. В дальнейшем он работал на кафедре английского языка и литературы в Олмуце, а с февраля 1964 г. на философском факультете университета в Брно в качестве доцента теории литературы. В 1957 г. он защитил работу «Основные проблемы теории перевода», а в 1964 — докторскую диссертацию «Проблемы сравнительного стиховедения». В январе 1966 г. он был представлен к званию ординарного профессора.

Печататься Иржи Левый начал с 1947 г. Главной областью его научных интересов была теория перевода и стиховедение, однако, первые его работы были посвящены англистике. Наиболее значительны его историко-литературные исследования о творчестве Уолта Уитмена, Бен-Джонсона и Т. С. Элиота. Но уже в этих ранних работах, равно как и в дипломном сочинении, посвященном английскому стиху (1948), проявлялось тяготение автора к проблемам теории литературы. Иржи Левый был хорошо подготовленным лингвистом, и это отразилось на его исследованиях по теории перевода и стиховедению. Его прирожденный дар исследователя поэзии и стиля в сочетании с тонким пониманием художественной формы сказался, между прочим, и в его собственных опытах в области художественной литературы (журнальные переводы с английского, испанского и французского).

В 1957 г. был опубликован его обширный труд «Чешские теории перевода» (отмечен краевой премией Бедржиха Вацлавека, 1958), расчистивший дорогу к его лучшему труду в области перевода — книге «Искусство перевода», Прага, 1963 (отмечена премией издательства «Чехословацкий писатель», в настоящее время готовятся русский и немецкий переводы). Книга эта сделала Иржи Левого основателем чехословацкой науки о переводе. Его вклад и ведущее положение в этой области науки общепризнаны. Книга получила высокую оценку как в Чехословакии, так и за ее пределами. Кроме названных книг, Левый опубликовал большое количество мелких работ по теории перевода.

Для научного метода Левого в области стиховедения, в первую очередь, характерен интерес к лингвистической проблематике. Как знаток вопросов перевода, он исследовал чешский стих в сравнении с английским, немецким и, частично, русским, что позволило раскрыть те черты, которые легко ускользнули бы при имманентном анализе.

Исходной точкой анализа для Левого была проблема функции слова и речевого такта в стихе. Он исследует эту проблему в стихе английском

(Slovo a mluvní takt v anglickém verši, Sborník VŠPV Olomouci 1957), в стихе чешском (Verš české lidové poezie v jejich ohlasu, «Slavia», 1962, эта работа вызвала живую дискуссию с профессором Горалеком), а также и в общетеоретическом плане (Isochronie taktů a izosylabismus jako činitele básnického rytmu, «Slovo a slovesnost», 1962). Из конкретных форм стиха он изучает с этой точки зрения белый стих (Vývoj českého divadelního blankverše «Česká literatura» 1962; O překládání shakespearovského verše a prózy, «W. Shakespeare», 1963). В сфере своих исследований Левый включает и строфику (On the Relation of Language and Stanza Pattern in the English Sonnet, «Worte und Worte», Berlin, 1961).

Основное значение работ Иржи Левого о стихе заключается в том, что он попытался — собственноручно первым в чехословацком литературоведении — применить современные математические методы и основные принципы теории информации к стиховедению и литературоведческой науке вообще. К подобного рода исследованиям относятся, например, статьи: Teorie informace a literární proces («Česká literatura», 1963), Matematický a experimentální rozbor verše (там же, 1964), Kombinační možnosti verše («Cs. rusistika», 1962). В этих работах он также выходит за рамки чисто метрических исследований и переходит к семантической проблематике — сравни, к примеру, его доклад на брненской стиховедческой конференции 1964 г.: «Preliminaries to an Analysis of the Semantic Function of Verse» (опубликован в сборнике «Теория стиха», I, Брно, 1966). С докладами по вопросам стиховедения Левый выступал также на нескольких отечественных и зарубежных конференциях (Польша, ФРГ).

От теории стиха Левый переходит к более широким литературоведческим штудиям. Он готовился к этому в течение многих лет, изучая западное литературоведение. Плодом этой работы явилась антология «Западное литературоведение и эстетика» (Прага, 1966), которую он снабдил фундаментальной вступительной статьей и библиографией. Книга дает надежную и, вместе с тем, критическую информацию и является для нашей научной общественности совершенно необходимым пособием. Из оригинальных трудов Левого по более общим вопросам хотелось бы отметить хотя бы еще одну статью Strukturá charakteru («Словацкое обозрение», 1966), где он пытается применить новые критерии к изучению тематического построения литературного произведения. Большой интерес представляет статья Левого (Ceskoslovenský strukturalismus a zahraniční kontext, «Struktura a smysl literárního díla», Praha, 1966), освещающая международное значение и место чешского структурализма.

Иржи Левый ушел от нас в расцвете творческих сил. Он принадлежал к числу передовых деятелей науки, активных участников чехословацкого и международного движения, стремящегося преодолеть грань между гуманитарными и точными науками.

Трагично, что он ушел от нас в тот момент, когда его научный облик уже оформился и он готовился к реализации обширных планов, но еще более трагично, что он умер, не успев воспитать преемника.

Проф. Йозеф Грабак (Брно)

СОДЕРЖАНИЕ

Ю. Лотман, <i>От редакции</i>	5
А. М. Пятигорский, Б. А. Успенский, Персонологическая классификация как семиотическая система ✓	7
Ю. М. Лотман, К проблеме типологии культуры ✓	30 ✓
А. Я. Сыркин, К различению «относительного» и «абсолютного» в индуистских текстах	39
И. А. Чернов, О семиотике запретов	45
И. Кулль, Л. Мьяль, К проблеме тетралеммы	60
Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров, К семиотической интерпретации коровая и коровяиных обрядов у белоруссов	64
А. Я. Сыркин, Заметки о «Камасутре»	71
В. Н. Топоров, К реконструкции мифа о мировом яйце	81
Ю. М. Лотман, Об оппозиции «честь» — «слава» в светских текстах Киевского периода	100
У. Мазинг, К социологическому развитию корня <i>ur9</i>	113
Ю. К. Лecomцев, О семиотическом аспекте изобразительного искусства ✓	122 ✓
Ю. М. Лотман, Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем» ✓	130 ✓
А. К. Жолковский, <i>Deus ex machina</i>	146
Вяч. Вс. Иванов, Структура стихотворения Хлебникова «Меня проносят на слоновых...»	156
Ю. К. Щеглов, К некоторым текстам Овидия	172
Т. В. Цивьян, Материалы к поэтике Анны Ахматовой	180
З. Г. Минц, Л. А. Аболдуева, О. А. Шишкина, Частотный словарь «Стихов о Прекрасной Даме» А. Блока и некоторые замечания о структуре цикла	209
Х. Удам, О проблеме значения в суфийских текстах	317
М. Л. Гаспаров, Акцентный стих раннего Маяковского	324
Обзоры и публикации	
Ю. Лотман, <i>О задачах раздела обзоров публикаций</i>	363
А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов, Из предыстории советских работ по структурной поэтике	367
А. А. Дорогов, Вяч. Вс. Иванов, Б. А. Успенский, П. А. Флоренский и его статья «Обратная перспектива»	378
П. А. Флоренский, <i>Обратная перспектива</i> ✓	381
Иозеф Грабак, <u>Иржи Левый (некролог)</u> I	417

SISUKORD

J. Lotman, <i>Toimetusel</i>	
A. Pjatigorski, B. Uspenski, Personoloogiline klassifikatsioon kui semiootiline süsteem	
J. Lotman, Kultuuri tüpoloogია küsimustest	3
A. Sõrkin, «Relatiivse» ja «absoluutse» erinevusest Hinduistlikes tekstides	39
I. Tšernov, «Keeldude» semiootikast	45
I. Kull, L. Mäll, Tetralemma probleemist	60
Vjatš. Ivanov, V. Toporov, «Korovai» semiootiline interpretatsioon ja sellega seotud kombetalitus Valgevenes	
A. Sõrkin, Märkmeid «Kāmasūtrast»	
V. Toporov, «Maailmamuna» müüdi rekonstrueerimisest	
J. Lotman, Opositsioon «au» — «kuulsus» Kievi perioodi ilmalikes tekstides	100
U. Masing, Tüve urd sotsioloogilisest arengust	112
J. Lekomtsev, Kujutava kunsti semiootilisest aspektist	122
J. Lotman, «Kunst mudelleerivate süsteemide seas» probleemi teesid	130
A. Zolkovski, Deus ex machina	146
V. Ivanov, Hlebnikovi luuletuse «Меня проносят на словных...» struktuur	156
J. Štseglov, Mõningatest Ovidiuse tekstidest	172
T. Tsivian, Materjale Anna Ahmatova poeetika kohta	180
Z. Mints, L. Aboldujeva, O. Šiškina, A. Bloki luuletustetsükli «Стихи о Прекрасной Даме» sõnastik	20
H. Udam, Täheenduse probleemist sufi tekstides	31
M. Gasparov, Majakovski varase luule rõhuline värs	32

Ülevaated, publikatsioonid

J. Lotman, Rubriigi «Ülevaated...» ülesannetest	362
A. Zolkovski, J. Štseglov, Ülevaade mõningatest struktuuralse poeetika alastest töödest	367
A. Dorogov, V. Ivanov, B. Uspenski, P. A. Florenski ja tema artikkelei «Ümberpööratud perspektiiv»	378
P. Florenski, <u>Ümberpööratud perspektiiv</u>	381
Josef Grabak, <u>Jrži Levõi (nekroloog)</u>	417

CONTENTS

7. Lotman, <i>Editorial Preface</i>	5
A. Pyatigorski, B. Ouspenski, Personological Classification as a Semiotic Problem	7
06J. Lotman, About the Problem of Cultural Typology	30
A. Syrkin, On the Distinction between "Relative" and "Absolute" Categories in Hindu Texts	39
I. Chernov, Semiotic Aspects of Interdiction	45
I. Kull, L. Mäll, On the Problem of Tetralemma	60
V. Ivanov, V. Toporov, Towards a Semiotic Interpretation of "Korovaj" and "korovaj" rites in Byelorussia	64
A. Syrkin, Notes on "Kāma-sūtra"	71
V. Toporov, Towards the "World Egg" Myth Reconstruction	81
J. Lotman, On the Opposition of "Honour" — "Glory" in Secular Texts of the Kiev Russia Period	100
U. Masing, Zur soziologischen Entwicklung des Stammes <i>urd</i>	113
J. Lekontsev, On the Semiotic Aspects of Painting	122
J. Lotman, The Place of Art among Other Modelling Systems (abstract)	130
A. Zholkovski, Deus ex machina	146
V. Ivanov, Structure of V. Khlebnikov's Poem « <i>Меня проносят на словных</i>»	156
J. Shcheglov, On some of Ovid's Texts	172
T. Tsivian, On the Poetics of A. Akhmatova	180
Z. Mints, L. Aboldujeva, O. Shishkina, Word-Index of A. Blok's « <i>Стихи о Прекрасной Даме</i> »	209
H. Udam, On the Problem of Meaning in the Sufi Texts	317
M. Gasparov, Accentual Verse of Early Mayakovski	324

Reviews and Publications

J. Lotman, <i>About the Tasks of This Section</i>	363
A. Zholkovski, J. Shcheglov, Review of Some Works on Structural Poetics	367
A. Dorogov, V. Ivanov, B. Ouspenski, P. Florenski and his article "Reversed Perspective"	378
P. Florenski, <u>Reversed Perspective</u>	381
Jozef Grabak, <u>Jiří Levý [Obituarvl]</u>	417

ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ
III

На русском языке

Ответственный редактор Ю. М. Лотман
Корректоры З. Г. Минц, Л. А. Аболдуева
Тартуский государственный университет
ЭССР, г. Тарту, ул. Юликооли, 18

Сдано в набор 5/1 1967 г. Подписано к печати
31/VIII 1967 г. Бумага фабрики Кохила, типограф-
ская № 3. 60 × 90, 1/16. Печати. листов 26,5.
Учетно-издат. листов 37,5. Тираж 1000 экз.
Заказ № 170. МВ-05371.

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

Цена 3 руб.