

Per. A-1162
2011
TARTUSKIЙ ГОС. УНИВЕРСИТЕТ



Σημειωτική

ТРУДЫ ПО
ЗНАКОВЫМ
СИСТЕМАМ 17

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI

TOIMETISED

УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ

ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

641

СТРУКТУРА ДИАЛОГА КАК ПРИНЦИП
РАБОТЫ СЕМИОТИЧЕСКОГО
МЕХАНИЗМА

ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ XVII

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS
ALUSTATUD 1893. a. VIINIK 641 ВЫПУСК ОСНОВАНЫ В 1893 г.

**СТРУКТУРА ДИАЛОГА КАК ПРИНЦИП
РАБОТЫ СЕМИОТИЧЕСКОГО
МЕХАНИЗМА**

ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ XVII

Тарту 1984

Редакционная коллегия:

М. Л. Гаспаров, Вяч. Вс. Иванов, Б. Ф. Егоров, З. Г. Минц, М. Б. Плюханова,
Ю. М. Лотман (председатель), П. Х. Тороп, Х. К. Рятсепп, Б. А. Успенский,
И. А. Чернов, С. Г. Барсуков (секретарь).

Ответственный редактор выпуска Ю. М. Лотман

Ученые записки Тартуского государственного университета. Выпуск 641. Структура диалога как принцип работы семиотического механизма. Труды по знаковым системам XVII. На русском языке. Тартуский государственный университет. ЭССР, 202400, г. Тарту, ул. Юликооли, 18. Ответственный редактор Ю. М. Лотман. Корректоры Н. Чикалова, И. Пауска. Сдано в набор 31. 08. 82. Подписано к печати 12. 04. 83. МВ 00773. Формат 60×90/16. Бумага печатная № 2. Высокая печать. Литературная. Учетно-издательских листов 10,0. Печатных листов 10,0. Тираж 1000. Заказ № 2609. Цена 1 руб. 60 коп. Типография им. Х. Хейдеманна, ЭССР, 202400, г. Тарту, ул. Юликооли, 17/19. III.

От редакции

Проблема диалога вполне закономерно оказывается в центре внимания исследований последних десятилетий. После работы Л. П. Якубинского «О диалогической речи» интерес к этому вопросу неизменно рос, и уже в 1929 г. были сказаны слова, намного обгонявшие общее состояние научной мысли тех лет: «Проблема диалога начинает все более и более становиться в центре лингвистических интересов. Это вполне понятно: ведь реальной единицей языка речи (Sprache als Rede), как мы уже знаем, является не изолированное монологическое высказывание, а взаимодействие, по крайней мере двух высказываний, т. е. диалог».¹ В настоящее время весь спектр вопросов от механизмов сознания и построения моделей языка до общения с ЭВМ так или иначе обращает нас к проблеме диалога. Признание того, что, с одной стороны, ситуация диалога является исходной предпосылкой коммуникативного процесса и, в этом отношении, предшествует не только монологической форме высказывания, но и феномену языка как такового, а, с другой, обнаружение, казалось бы, в монологических текстах разнообразных форм скрытого диалога еще более расширяет рамки проблемы.

Следует, однако, отдавать себе отчет, что как в самом понятии «диалог» скрыто два различных по существу значения, так и в любом диалоге на естественном языке присутствуют два аспекта. Первый связан с передачей собеседнику некоторой готовой уже информации, второй — с выработкой в ходе диалогического общения некоторой новой информации. Первая тенденция сводится к передаче команд, и ее идеальным воплощением будет диалог человека с ЭВМ, даже если он ведется на естественном языке.² Эта тенденция требует предельной семиотической упорядоченности и структурного единообразия средств, используемых в процессе приема — передачи. Вторая тенденция связана с про-

¹ Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. Л.: Прибой, 1929, с. 137—138.

² Именно о таком диалоге говорит А. П. Ершов в статье «К методологии построения диалоговых систем: феномен деловой прозы». — Вопросы кибернетики. Общение с ЭВМ на естественном языке. М., 1982.

цессами смыслообразования в ходе коммуникации. Участники диалога выступают не в функции активного передатчика и пассивного адресата готового сообщения, а как соучастники, включенные в механизм создания новой информации. Эта тенденция характеризуется игрой между разноупорядоченными семиотическими системами, ориентированностью на их кодовое несовпадение. Предельным случаем для этой тенденции будет художественный текст, развивающий другую сторону диалога на естественном языке. В пределах художественного текста также выявляется иерархия различных степеней активности передающего и принимающего, перенесения творческого момента на создание или восприятие текста. Объектом художественного моделирования делается сам принцип диалогизма.

Для семиотики культуры наибольший интерес представляет вторая тенденция. В частности, именно здесь устанавливается функциональный изоморфизм между диалогом как коммуникативной моделью, с одной стороны, семиотическом многоязычии как неотъемлемой чертой культуры — с другой — и функциональной асимметрией в работе больших полушарий головного мозга человека, с третьей.

Именно этот круг проблем объединяет различные исследования, включенные в настоящий сборник. Диалог изучается здесь как смысловой генератор. Не только коммуникация, но и мышление диалогично по своей природе. Поэтому любое сознание моделирует себе «другого», собеседника, включенного в систему понимания-непонимания, коммуникативного сотрудничества-борьбы. При этом такие семиотические механизмы, как искусство и — шире — культура, являясь смылопорождающими генераторами, выполняют для социального тела функцию, аналогичную мозгу отдельной личности. В опровержение латинской поговорки *nemo sibi secundus*, диалог есть сведение двух к одному и раздвоение единого. Таким он и предстает в предлагаемом сборнике. Игра своей и чужой точек зрения, выделение в «своей» речи «чужого» и в «чужой» — «своего», установление относительных эквивалентностей между взаимно непереводаемыми текстами, соположение разным способом кодированных реплик и снятие их противопоставления в многослойно кодированном монологе, разложение монолога на «голоса» и вскрытие в нем скрытого диалога — эти и многие другие механизмы диалогического текста рассматриваются в настоящем сборнике.

О СЕМИОСФЕРЕ

Ю. М. Лотман

Памяти Романа Осиповича Якобсона

Современная семиотика переживает процесс пересмотра некоторых основных понятий. Общеизвестно, что у истоков семиотики лежат две научных традиции. Одна из них восходит к Пирсу — Моррису и отправляется от понятия знака как первоэлемента всякой семиотической системы. Вторая основывается на тезисах Соссюра и пражской школы и кладет в основу антиномию языка и речи (текста). Однако при всем отличии этих подходов в них есть существенная общность: за основу берется простейший, атомарный элемент и все последующее рассматривается с точки зрения сходства с ним. Так, в первом случае в основу анализа кладется изолированный знак, а все последующие семиотические феномены рассматриваются как последовательности знаков. Вторая точка зрения, в частности, выразилась в стремлении рассматривать отдельный коммуникативный акт — обмен сообщением между адресантом и адресатом — как первоэлемент и модель всякого семиотического акта. В результате индивидуальный акт знакового обмена стал рассматриваться как модель естественного языка, а модели естественных языков — как универсальные семиотические модели, самое же семиотику стремились истолковывать как распространение лингвистических методов на объекты, не включавшиеся в традиционную лингвистику. Эту точку зрения, восходящую к Соссюру, с предельной четкостью выразил покойный И. И. Ревзин, предложивший в прениях на Второй летней школе в Кяэрику (1966) такое определение: «Предметом семиотики является любой объект, поддающийся средствам лингвистического описания».

Такой подход отвечал известному правилу научного мышления: восходить от простого к сложному — и на первом этапе безусловно себя оправдал. Однако в нем таится и опасность: эври-

стическая целесообразность (удобство анализа) начинает восприниматься как онтологическое свойство объекта, которому приписывается структура, восходящая от простых и четко очерченных атомарных элементов к постепенному их усложнению. Сложный объект сводится к сумме простых.

Пройденный за последние двадцать лет путь семиотических исследований позволяет на многое взглянуть иначе. Как можно теперь предположить, четкие и функционально однозначные системы в реальном функционировании не существуют сами по себе в изолированном виде. Вычленение их обусловлено лишь эвристической необходимостью. Ни одна из них, взятая отдельно, фактически не работоспособна. Они функционируют, лишь будучи погружены в некий семиотический континуум, заполненный разнотипными и находящимися на разном уровне организации семиотическими образованиями. Такой континуум мы, по аналогии с введенным В. И. Вернадским понятием биосферы, называем семиосферой. Следует предупредить против смешения употребляемого В. И. Вернадским термина ноосфера и вводимого нами понятия семиосферы. Ноосфера — определенный этап в развитии биосферы, этап, связанный с разумной деятельностью человека. Биосфера Вернадского — космический механизм, занимающий определенное структурное место в планетарном единстве. Расположенная на поверхности нашей планеты и включающая в себя всю совокупность живого вещества, биосфера перерабатывает лучистую энергию солнца в химическую и физическую, направленную в свою очередь на переработку «косной» неживой материи нашей планеты. Ноосфера образуется, когда в этом процессе доминирующее значение приобретает разум человека.¹ Если ноосфера имеет материально-пространственное бытие, охватывая часть нашей планеты, то пространство семиосферы имеет абстрактный характер. Это, однако, отнюдь не означает, что понятие пространства употребляется здесь в метафорическом смысле. Мы имеем дело с определенной сферой, обладающей теми признаками, которые приписываются замкнутому в себе пространству. Только внутри такого пространства оказывается возможной реализация коммуникативных процессов и выработка новой информации.

Понимание В. И. Вернадским природы биосферы может быть полезно для определения вводимого нами понятия, поэтому на нем следует остановиться подробнее. В. И. Вернадский определял биосферу как пространство, заполненное живым веществом. «Живое вещество, — писал он, — есть совокупность живых орга-

¹ «История научной мысли, научного знания <...> есть одновременно история создания в биосфере новой геологической силы — научной мысли, раньше в биосфере отсутствовавшей» В. И. Вернадский. Размышления натуралиста. Научная мысль как планетарное явление, кн. 2. М., 1977, с. 22.

низмов».² Такое определение, как кажется, дает основание полагать, что за основу берется атомарный факт отдельного живого организма, сумма которых образует биосферу. Однако в действительности это не так. Уже то, что живое вещество рассматривается как органическое единство — пленка на поверхности планеты — и что разнообразие ее внутренней организации отодвигается на второй план перед единством космической функции — быть механизмом переработки энергии, излучаемой солнцем, в химическую и физическую энергию земли, говорит о первичности, в сознании Вернадского, биосферы по отношению к отдельному организму. «Все эти сгущения жизни теснейшим образом между собою связаны. Одно не может существовать без другого. Эта связь между разными живыми пленками и сгущениями, и неизменный их характер есть извечная черта механизма земной коры, проявляющаяся в ней в течение всего геологического времени».³ С особенной определенностью эта мысль выражена в следующей формуле: «Биосфера — имеет совершенно определенное строение, определяющее все без исключения в ней происходящее <...> Человек, как он наблюдается в природе, как и все живые организмы, как всякое живое существо, есть функция биосферы, в определенном ее пространстве-времени».⁴

Аналогичный подход возможен и в вопросах семиотики. Можно рассматривать семиотический универсум как совокупность отдельных текстов и замкнутых по отношению друг к другу языков. Тогда все здание будет выглядеть как составленное из отдельных кирпичиков. Однако более плодотворным представляется противоположный подход: все семиотическое пространство может рассматриваться как единый механизм (если не организм). Тогда первичной окажется не тот или иной кирпичик, а «большая система», именуемая семиосферой. Семиосфера есть то семиотическое пространство, вне которого невозможно само существование семиозиса.

Подобно тому, как склеивая отдельные бифштексы, мы не получим теленка, но разрезая теленка, можем получить бифштексы, суммируя частные семиотические акты, мы не получим семиотического универсума. Напротив, только существование такого универсума — семиосферы — делает отдельный знаковый акт реальностью.

Семиосфера характеризуется рядом признаков.

1. **Отграниченность.** Понятие семиосферы связано с определенной семиотической однородностью и индивидуальностью. Оба эти понятия (однородность и индивидуальность), как мы увидим,

² В. И. Вернадский. Биосфера (избранные труды по биогеохимии). М., 1967, с. 350.

³ В. И. Вернадский. Избранные сочинения, т. 5. М., 1960, с. 101.

⁴ В. И. Вернадский. Размышления натуралиста..., т. 2, с. 32.

трудно определимы формально и зависят от системы описания, но это не отменяет их реальности и хорошей выделяемости на интуитивном уровне. Оба эти понятия подразумевают отграниченность семиосферы от окружающего ее внесемиотического или иносемиотического пространства.

Одним из фундаментальных понятий семиотической отграниченности является понятие границы. Поскольку пространство семиосферы имеет абстрактный характер, границу ее не следует представлять себе средствами конкретного воображения. Подобно тому, как в математике границей называется множество точек, принадлежащее одновременно и внутреннему и внешнему пространству, семиотическая граница — сумма билингвальных переводчиков-«фильтров», переход сквозь которые переводит текст на другой язык (или языки), находящийся вне данной семиосферы. «Замкнутость» семиосферы проявляется в том, что она не может соприкоснуться с иносемиотическими текстами или с не-текстами. Для того, чтобы они для нее получили реальность, ей необходимо перевести их на один из языков ее внутреннего пространства или семиотизировать несемiotические факты. Таким образом, точки границы семиосферы можно уподобить чувственным рецепторам, переводящим внешние раздражители на язык нашей нервной системы, или блокам перевода, адаптирующим данной семиотической сфере внешний для нее мир.

Из сказанного очевидно, что понятие границы соотносительно понятию семиотической индивидуальности. В этом смысле можно сказать, что семиосфера есть «семиотическая личность» и разделяет такое свойство личности, как соединение эмпирической бесспорности и интуитивной очевидности этого понятия с чрезвычайной трудностью его формального определения. Известно, что граница личности как явления историко-культурной семиотики зависит от способа кодирования. Так, например, жена, дети, несвободные слуги, вассалы могут включаться в одних системах в личность мужа, хозяина и патрона, не имея самостоятельной индивидуальности, а в других — рассматриваются как отдельные личности. Это ясно обнаруживается в релятивности юридической семиотики. Когда Иван Грозный казнил вместе с опальным боярином не только семью, но и всех его слуг, это было продиктовано не мнимой боязнью мести (как будто холоп из провинциальной вотчины мог быть опасен царю!), а представлением о том, что юридически все они составляют одно лицо с главой дома и, следовательно, казнь естественно на них распространяется. Русские люди видели «грозу» — жестокость царя — в том, что он широко применял казни к своим людям, но включение в число опальной единицы всех представителей рода было для них естественным. Иностранцы же возмущались тем, что за вину одного человека страдает другой. Еще в 1732 г. жена английского посла леди Рондо (совсем не враждебная русскому двору и описывающая в

своих посланиях доброту и чувствительность Анны Иоанновны и благородство Бирона), сообщая своей европейской корреспондентке о ссылке семьи Долгоруковых, писала: «Вас, может быть, удивит ссылка женщин и детей; но здесь, когда глава семейства попадает в немилость, то все семейство подвергается преследованию».⁵ То же понятие коллективной (в данном случае — родовой), а не индивидуальной личности лежит, например, в основе кровной мести, когда весь род убийцы воспринимается как юридически ответственное лицо. С. М. Соловьев убедительно связал местничество с представлением о коллективной родовой личности: «Понятно, что при такой крепости родового союза, при такой ответственности всех членов рода один за другого, значение отдельного лица необходимо исчезало пред значением рода; одно лицо было немислимо без рода: известный Иван Петров не был мыслим как один Иван Петров, а был мыслим как только Иван Петров с братьями и племянниками. При таком слиянии лица с родом, возвышалось по службе одно лицо — возвышался целый род, с понижением одного члена рода — понижался целый род».⁶

Граница семиотического пространства — не искусственное понятие, а важнейшая функциональная и структурная позиция, определяющая сущность ее семиотического механизма. Граница — билингвиальный механизм, переводящий внешние сообщения на внутренний язык семиосферы и наоборот. Таким образом, только с ее помощью семиосфера может осуществлять контакты с несемиотическим и иносемиотическим пространством. Как только мы переходим к области семантики, нам приходится апеллировать к внесемиотической реальности. Однако не следует забывать, что эта реальность становится для данной семиосферы «для себя реальностью» только в такой мере, в какой она переводима на ее язык (подобно тому, как внешние химические вещества могут усваиваться клеткой, только если переведены в свойственные ей биохимические структуры — оба случая суть частные проявления одного и того же закона).

Функция любой границы и пленки (от мембраны живой клетки до биосферы как — по Вернадскому — пленки, покрывающей нашу планету, и до границы семиосферы) сводится к ограничению проникновения, фильтрации и адаптирующей переработке внешнего во внутреннее. На разных уровнях эта инвариантная функция реализуется различным образом. На уровне семиосферы она означает отделение своего от чужого, фильтрацию внешних сообщений и перевод их на свой язык, равно как и превра-

⁵ Письма леди Рондо, жены английского резидента при русском дворе в царствование имп. Анны Ивановны, ред. и прим. С. Н. Шубинского. Спб., 1874, с. 46.

⁶ Сергей Михайлович Соловьев. История России с древнейших времен. Кн. III. Спб.: Общественная польза, <б. г.>, стб. 679.

щение внешних не-сообщений в сообщения, т. е. семиотизацию поступающего извне и превращение его в информацию.

С этой точки зрения все механизмы перевода, обслуживающие внешние контакты, принадлежат к структуре границы семиосферы. Общая граница семиосферы пересекается границами частных культурных пространств.

В случаях, когда культурное пространство носит территориальный характер, граница обретает пространственный смысл в элементарном значении. Однако смысл буферного механизма, трансформирующего информацию, своеобразного блока перевода, она сохраняет и в этом случае. Так, например, когда семиосфера отождествляется с освоенным «культурным» пространством, а внешний по отношению к ней мир — с царством хаотических, неупорядоченных стихий, то пространственное размещение семиотических образований, в ряде случаев, получает следующий вид: лица, которые в силу особого дарования (колдуны) или типа занятий (кузнец, мельник, палач) принадлежат двум мирам и являются как бы переводчиками, поселяются на территориальной периферии, на границе культурного и мифологического пространства, между тем как святилище «культурных», организующих мир божеств располагается в центре. Ср. в культуре XIX в. социальную структуру «разрушительной» стихии пояса окраин, причем окраина выступает, например, в поэме Цветаевой («Поэма заставы») и как часть города, и как принадлежащая миру, разрушающему город. Природа ее двуязычна.

Все великие империи, граничившие с кочевниками, «степью» или «варварами», селили на своих границах племена тех же кочевников или «варваров», нанятые на службу охраны границы. Эти поселения образовывали зону культурного билингвизма, обеспечивающего семиотические контакты между двумя мирами. Ту же функцию границ семиосферы выполняют районы разнообразных культурных смещений: города, торговые пути и др. области образований койне и креолизованных семиотических структур.

Типичным механизмом границы является ситуация «пограничного романа» типа византийского эпоса о Дигенисе или та, на которую содержится намек в «Слове о полку Игореве». Вообще сюжет типа «Ромео и Джульетта» о любовном союзе, соединяющем два враждебных культурных пространства, ясно вскрывает сущность «пограничного механизма».

Надо иметь, однако, в виду, что, если с точки зрения своего имманентного механизма граница соединяет две сферы семиозиса, то с позиции семиотического самосознания (самоописания на метауровне) данной семиосферы, она их разделяет. Осознать себя в культурно-семиотическом отношении — значит осознать свою специфику, свою противопоставленность другим сферам.

Это заставляет акцентировать абсолютность той черты, которой данная сфера очерчена.

В разные исторические моменты развития семиосферы тот или иной аспект функциональной границы может доминировать, заглушая или полностью подавляя второй.

Граница имеет и другую функцию в семиосфере: она — область ускоренных семиотических процессов, которые всегда более активно протекают на периферии культурной ойкумены, чтобы оттуда устремиться в ядерные структуры и вытеснить их.

На примере истории древнего Рима хорошо иллюстрируется более общая закономерность: некоторое культурное пространство, бурно расширяясь, втягивает в свою орбиту внешние коллективы (структуры) и превращает их в свою периферию. Это стимулирует бурный культурно-семиотический и экономический рост периферии, которая транслирует в центр свои семиотические структуры, поставляет культурных лидеров и, в конечном счете, в прямом смысле завоевывает сферу культурного центра. Это, в свою очередь, стимулирует (как правило, под лозунгом возвращения «к основам») семиотическое развитие культурного ядра, фактически уже являющегося новой структурой, возникшей в ходе исторического развития, но осмысляющей себя в метакатегориях старых структур. *Оппозиция центр/периферия* сменяется оппозицией *вчера/сегодня*.

Поскольку граница — необходимая часть семиосферы, семиосфера нуждается в «неорганизованном» внешнем окружении и конструирует его себе в случае отсутствия. Культура создает не только свою внутреннюю организацию, но и свой тип внешней дезорганизации. Античность конструирует себе «варваров», а «сознание» — «подсознание». При этом безразлично, что эти «варвары», во-первых, могли обладать культурой значительно более древней и, во-вторых, конечно, не представляли единого целого, образуя культурную гамму от высочайших цивилизаций древности до племен, находящихся на весьма примитивной стадии развития. Тем не менее, античная цивилизация могла осознать себя как культурное целое, только сконструировав этот, якобы, единый «варварский» мир, основным признаком которого было отсутствие общего языка с античной культурой. Внешние, расположенные по ту сторону семиотической границы, структуры объявляются не-структурами.

Оценка внутреннего и внешнего пространства не значима. Значимым является *сам факт наличия границы*. Так, в робинзонадах XVIII в. мир «дикарей», находящийся вне семиотики цивилизованного общества (ему могут приравниваться столь же искусственно сконструированные миры животных или детей — по признаку расположенности вне «условностей» культуры, т. е. ее семиотических механизмов), оценивается положительно.

2. **Семиотическая неравномерность.** Из сказанного в первом

пункте видно, что «не-семиотическое» пространство, фактически, может оказаться пространством другой семиотики. То, что с внутренней точки зрения данной культуры выглядит как внешний не-семиотический мир, с позиции внешнего наблюдателя может представиться ее семиотической периферией. Таким образом, то, где проходит граница данной культуры, зависит от позиции наблюдателя.

Вопрос этот осложняется обязательной внутренней неравномерностью как законом организации семиосферы. Семиотическое пространство характеризуется наличием ядерных структур (чаще нескольких) с выявленной организацией и тяготеющего к периферии более аморфного семиотического мира, в который ядерные структуры погружены. Если одна из ядерных структур не только занимает доминирующее положение, но и возвышается до стадии самоописания и, следовательно, выделяет систему метаязыков, с помощью которых она описывает не только самое себя, но и периферийное пространство данной семиосферы, то над неравномерностью реальной семиотической карты надстраивается уровень идеального ее единства. Активное взаимодействие между этими уровнями становится одним из источников динамических процессов внутри семиосферы.

Неравномерность на одном структурном уровне дополняется смещением уровней. В реальности семиосферы иерархия языков и текстов, как правило, нарушается: они сталкиваются как находящиеся на одном уровне. Тексты оказываются погруженными в несоответствующие им языки, а дешифрующие их коды могут вовсе отсутствовать. Представим себе зал музея, где в разных витринах выставлены экспонаты разных веков, надписи на известных и неизвестных языках, инструкции по дешифровке, составленный методистами пояснительный текст к выставке, схемы маршрутов экскурсий и правила поведения посетителей. Если мы поместим сюда еще самих посетителей с их семиотическим миром, то получится нечто напоминающее картину семиосферы.

Структурная неоднородность семиотического пространства образует резервы динамических процессов и является одним из механизмов выработки новой информации внутри сферы. В периферийных участках, менее жестко организованных и обладающих гибкими, «скользящими» конструкциями, динамические процессы встречают меньше сопротивления и, следовательно, развиваются быстрее. Создание метаструктурных самоописаний (грамматик) является фактором, резко увеличивающим жесткость структуры и замедляющим ее развитие. Между тем, участки, не подвергшиеся описанию или описанные в категориях явно неадекватной им «чужой» грамматики, развиваются быстрее. Это подготавливает в будущем перемещение функции структурного ядра на периферию предшествующего этапа и превращение бывшего центра в периферию. Наглядно процесс этот можно просле-

дить на географическом перемещении центров и «окраин» мировых цивилизаций.

Деление на ядро и периферию — закон внутренней организации семиосферы. В ядре располагаются доминирующие семиотические системы. Однако, если факт такого разделения абсолютен, то формы, в которые он облекается, семиотически релятивны и в значительной степени зависят от избранного метаязыка описания, — то есть от того, имеем ли мы дело с самоописанием (описанием с внутренней точки зрения и в терминах, выработанных в процессе саморазвития данной семиосферы) или оно ведется внешним наблюдателем в категориях другой системы.

Периферийные семиотические образования могут быть представлены не замкнутыми структурами (языками), а их фрагментами или даже отдельными текстами. Выступая в качестве «чужих» для данной системы, эти тексты выполняют в целостном механизме семиосферы функцию катализаторов. С одной стороны, граница с чужим текстом всегда является областью усиленного смыслообразования. С другой, любой обломок семиотической структуры или отдельный текст сохраняет механизмы реконструкции всей системы. Именно разрушение этой целостности вызывает ускоренный процесс «воспоминания» — реконструкции семиотического целого по его части. Эта реконструкция утраченного уже языка, в системе которого данный текст приобретал бы осмысленность, всегда практически оказывается созданием нового языка, а не воссозданием старого, как это выглядит с точки зрения самосознания культуры.

Постоянное наличие в культуре определенного запаса текстов с утраченными кодами приводит к тому, что процесс создания новых кодов часто субъективно воспринимается как реконструкция («припоминание») старых.

Структурная неравномерность внутренней организации семиосферы определяется, в частности, тем, что, будучи гетерогенной по природе, она развивается с различной скоростью в различных своих участках. Разные языки имеют различное время и различную величину циклов: естественные языки развиваются значительно медленнее, чем ментально-идеологические структуры. Поэтому о синхронности протекающих в них процессов не может быть и речи.

Таким образом, семиосфера многократно пересекается внутренними границами, специализирующими ее участки в семиотическом отношении. Информационная трансляция через эти границы, игра между различными структурами и подструктурами, непрерывные направленные семиотические «вторжения» той или иной структуры на «чужую» «территорию» образуют порождения смысла, возникновение новой информации.

Внутреннее разнообразие семиосферы подразумевает ее целостность. Части входят в целое не как механические детали, а

как органы в организм. Существенной особенностью структурного построения ядерных механизмов семиосферы является то, что каждая ее часть сама представляет собой целое, замкнутое в своей структурной самостоятельности. Связи ее с другими частями сложны и отличаются высокой степенью деавтоматизированности. Более того, на высших уровнях они приобретают характер поведения, т. е. получают способность самостоятельного выбора программы деятельности. По отношению к целому они, находясь на других уровнях структурной иерархии, обнаруживают свойство изоморфизма. Таким образом, они являются одновременно и частью целого, и его подобием. Для пояснения этого отношения можно прибегнуть к образу, использованному в другой связи в конце XIV в. чешским писателем Томашем Штитным. Подобно тому, как лицо, целиком отражаясь в зеркале, отражается также и в любом из его осколков, которые, таким образом, оказываются и частью и подобием целого зеркала, в целостном семиотическом механизме отдельный текст в определенных отношениях изоморфен всему текстовому миру, и существует отчетливый параллелизм между индивидуальным сознанием, текстом и культурой в целом. Вертикальный изоморфизм, существующий между структурами, расположенными на разных иерархических уровнях, порождает количественное возрастание сообщений. Подобно тому, как объект, отраженный в зеркале, порождает сотни отражений в его осколках, сообщение, введенное в целостную семиотическую структуру, тиражируется на более низких уровнях. Система способна превращать текст в лавину текстов.

Однако выработка принципиально новых текстов требует иного механизма. Здесь необходимы контакты принципиально иного типа. Механизм изоморфизма строится здесь иным образом. Поскольку имеется в виду не простой акт передачи, а обмен, то между его участниками должно быть не только отношение подобия, но и определенное различие. Можно было бы сформулировать простейшее условие этого вида семиозиса следующим образом: участвующие в нем субструктуры должны быть не изоморфны друг другу, но порознь изоморфны третьему элементу более высокого уровня, в систему которого они входят. Так, например, словесный и иконический язык рисованных изображений не изоморфны друг другу. Но каждый из них, в разных отношениях, изоморфен внесемиотическому миру реальности, отображением которого на некоторый язык они являются. Это делает, с одной стороны, возможным обмен сообщениями между этими системами, а, с другой, нетривиальную трансформацию сообщений в процессе их перемещения.

Наличие двух сходных и одновременно различных партнеров коммуникации — важнейшее, но не единственное условие возникновения диалогической системы. Диалог включает в себя взаимность и обоюдность в обмене информацией. Но для этого нужно,

чтобы время передачи сменялось временем приема.⁷ А это подразумевает дискретность — возможность делать перерывы в информационной передаче. Эта способность выдавать информацию порциями является всеобщим законом диалогических систем — от выделения собаками пахучих веществ в моче до обмена текстами в человеческой коммуникации. Следует иметь в виду, что дискретность может возникать на уровне структуры там, где в материальной ее реализации существует циклическая смена периодов высокой активности и периодов максимального ее снижения. Фактически можно сказать, что дискретность в семиотических системах возникает при описании циклических процессов языком дискретной структуры. Так, например, в истории культуры можно выделить периоды, когда то или иное искусство, находясь на высшей точке активности, транслирует свои тексты в другие семиотические системы. Однако периоды эти сменяются другими, когда данный род искусства как бы переходит «на прием». Это не означает, что при описании изолированной истории данного искусства мы столкнемся здесь с перерывом: изучаемое имманентно, оно будет выглядеть как непрерывное. Но стоит нам задаться целью описать ансамбль искусств в рамках какой-либо эпохи, как мы отчетливо обнаружим экспансию одних и «как бы перерыв» в истории других. Этот же феномен может объяснить еще одно, хорошо известное историкам культуры, но теоретически не осмысленное явление: согласно большинству культурологических теорий, такие явления, как Ренессанс, барокко, классицизм или романтизм, будучи порождены универсальными для данной культуры факторами, должны диагностироваться синхронно в области разных художественных — и шире — интеллектуальных проявлений. Однако реальная история культуры дает совсем иную картину: время наступления подобных эпохальных явлений в разных родах искусств выравнивается лишь на метауровне культурного самосознания, переходящего потом в исследовательские концепции. В реальной же ткани культуры несинхронность выступает не как случайное отклонение, а как регулярный закон. Транслирующее искусство, находящееся в апогее своей активности, вместе с тем проявляет черты новаторства и динамизма. Адресаты, как правило, еще переживают предшествующий культурный этап. Бывают и другие, более сложные, отношения, но неравномерность имеет характер универсальной закономерности. Именно благодаря ей непрерывные, с имманентной точки зрения, процессы развития с общекультурной позиции выступают как дискретные.

То же можно наблюдать и в отношении больших ареальных культурных контактов: процесс воздействия культурного Востока

⁷ См. John Newson. Dialogue and Development. — In: Action, Gesture and Symbol. The Emergence of Language. Ed. by Andrew Lock, London — New-York — San Francisco, 1978, p. 33.

на Запад и Западу на Восток связан с несинхронностью синусоид их имманентного развития и для внешнего наблюдателя представляется дискретной сменой разнонаправленных активностей.

Такая же система отношений наблюдается и в других разнообразных диалогах, например, центра и периферии культуры, ее верха и низа.

То, что пульсация активности на более высоком структурном уровне выступает как дискретность, не будет нас удивлять, если мы вспомним, что границы между фонемами существуют лишь на фонологическом, но отнюдь не на фонетическом уровне и не существуют на звуковой осциллограмме речи. То же можно сказать и относительно других структурных границ, например, между словами.

Наконец, диалог должен обладать еще одним свойством: поскольку транслируемый текст и полученный на него ответ должны образовывать с некоторой третьей точки зрения единый текст, а при этом каждый из них, со своей точки зрения, не только представляет отдельный текст, но имеет тенденцию быть текстом на другом языке, транслируемый текст должен, упреждая ответ, содержать в себе элементы перехода на чужой язык. Иначе диалог невозможен. Джон Ньюсон в цитированной выше статье показал, как в диалоге между кормящей матерью и грудным младенцем происходит взаимный переход на язык чужой мимики и речевых сигналов. В этом, кстати, отличие диалога от односторонней дрессуры.

С этим связано, например, то, что литература XIX в. для того, чтобы оказать мощное воздействие на живопись, должна была включить в свой язык элементы живописности. Аналогичные явления происходят и при ареальных культурных контактах.

Диалогический (в широком смысле) обмен текстами не является факультативным явлением семиотического процесса. Утопия изолированного Робинзона, созданная мышлением XVIII в., противоречит современному представлению о том, что сознание есть обмен сообщениями — от обмена между полушариями большого мозга человека до обмена между культурами. Сознание без коммуникации невозможно. В этом смысле можно сказать, что диалог предшествует языку и порождает его.

Именно это и лежит в основе представления о семиосфере: ансамбль семиотических образований предшествует (не эвристически, а функционально) отдельному изолированному языку и является условием существования последнего. Без семиосферы язык не только не работает, но и не существует. Различные структуры семиосферы связаны во взаимодействии и не могут работать без опоры друг на друга. В этом смысле семиосфера современного мира, которая, неуклонно расширяясь в пространстве на протяжении веков, приняла ныне глобальный характер,

включает в себя и позывные слутников, и стили поэтов, и крики животных. Взаимосвязь всех элементов семиотического пространства не метафора, а реальность.

Семиосфера имеет диахронную глубину, поскольку она надедена сложной системой памяти и без этой памяти функционировать не может. Механизмы памяти имеются не только в отдельных семиотических субструктурах, но и у семиосферы как целого. Несмотря на то, что нам, погруженным в семиосферу, она может представляться хаотически неурегулированным объектом, набором автономных элементов, следует предположить наличие у нее внутренней урегулированности и функциональной связанности частей, динамическое соотношение которых образует поведение семиосферы. Предположение это отвечает принципу экономии, т. к. без него очевидный факт отдельных коммуникаций делается трудно объяснимым.

Динамическое развитие элементов семиосферы (субструктур) направлено в сторону их спецификации и, следовательно, увеличения ее внутреннего разнообразия. Однако целостность ее при этом не разрушается, поскольку в основе всех коммуникативных процессов лежит инвариантный принцип, делающий их подобными между собой. Этот принцип строится на сочетании симметрии — асимметрии (на уровне языка эта структурная черта была охарактеризована Соссюром как «механизм сходств и различий») с периодической сменой апогеев и затуханий в протекании всех жизненных процессов в любых их формах. По сути и эти два принципа могут быть сведены к более общему единству: симметрия — асимметрия может рассматриваться как расчленение некоторого единства плоскостью симметрии, в результате чего возникают зеркально-отраженные структуры — основа последующего роста разнообразия и функциональной спецификации. Цикличность же имеет в основе своей вращательное движение вокруг оси симметрии.

Сочетание этих двух принципов наблюдается на самых разных уровнях — от противопоставления цикличности (осевой симметрии) в мире космоса и атомного ядра однонаправленному движению, господствующему в животном мире и являющемуся результатом плоскостной симметрии, до антитезы мифологического (циклического) и исторического (направленного) времени.

Поскольку сочетание этих принципов имеет структурный характер, выходящий за рамки не только человеческого общества, но и живого мира, и позволяет установить подобие самых общих структур, например, поэтическому произведению, то, естественно, напрашивается вопрос: не является ли весь универсум сообщением, входящим в еще более общую семиосферу? Не подлежит ли вселенная прочтению? Ответить на этот вопрос вряд ли мы будем когда-либо способны. Возможность диалога подразумевает одновременно и разнородность, и однородность элементов. Раз-

нородность семиотическая подразумевает разнородность структурную. В этом отношении структурное разнообразие семиосферы составляет основу ее механизма. Вероятно, так, применительно к интересующей нас проблематике, следует истолковать принцип, который В. И. Вернадский назвал «принципом П. Кюри — Пастера» и считал одним «из основных принципов логики науки — понимания природы»: «Диссимметрия может вызываться только причиной, которая сама уже обладает этой диссимметрией».⁸

Наиболее простым и, одновременно, распространенным случаем соединения структурного тождества и различия является энантиоморфизм, т. е. зеркальная симметрия, при которой обе части зеркально равны, но неравны при наложении, т. е. относятся друг к другу как правое и левое. Такое отношение создает ту соотносимую разницу, которая отличается и от тождества, делающего диалог бесполезным, и от несоотносимой разницы, делающей его невозможным. Если диалогические коммуникации — основа смыслообразования, то энантиоморфные разделения единого и сближения различного — основа структурного соотношения частей в смыслопорождающем устройстве.⁹

Зеркальная симметрия создает необходимые отношения структурного разнообразия и структурного подобия, которые позволяют построить диалогические отношения. С одной стороны, системы не тождественны и выдают различные тексты, а, с другой, они легко преобразуются друг в друга, что обеспечивает текстам взаимную переводимость. Если можно сказать, что для того, чтобы диалог был возможен, участники его должны одновременно быть различными и иметь в своей структуре семиотический образ контрагента,¹⁰ то энантиоморфизм является идеальной элементарной «машиной» диалога.

Доказательством того, что простая зеркальная симметрия коренным образом меняет функционирование семиотического механизма, является палиндром. Явление это мало изучалось, т. к. рассматривалось как поэтическая забава — плод «игрового словесного искусства»,¹¹ порой открыто пейоративно как «жонглирование словом».¹² Между тем, даже поверхностное рассмотрение этого явления позволяет выявить весьма серьезные проблемы. Нас в данном случае интересует не свойство палиндрома сохранять смысл слова или группы слов при чтении как в пря-

⁸ В. И. Вернадский. Правизна и левизна. — В кн.: Размышления натуралиста. Научная мысль как планетарное явление, кн. 2. М., 1977, с. 149.

⁹ См.: Вяч. Вс. Иванов. Чет и нечет. Асимметрия мозга и знаковых систем. М., 1978.

¹⁰ См. об этом статью З. Г. Минц и Е. Г. Мельниковой в настоящем томе.

¹¹ А. Квятковский. Поэтический словарь. М., 1966, с. 190.

¹² Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев (редакторы-составители). Словарь литературоведческих терминов. М., 1974, с. 257.

мом, так и в обратном направлении, а то, как меняются при этом механизмы текстообразования и, следовательно, сознания.

Напомним анализ китайского палиндрома, проведенный акад. В. М. Алексеевым. Указав на то, что китайский иероглиф, взятый изолированно, дает представление лишь о смысловом гнезде, а конкретно семантические и грамматические его характеристики раскрываются лишь в соотношении с текстовой цепочкой и что без порядка слов-знаков нельзя определить ни их грамматических категорий, ни реального смыслового наполнения, конкретизирующего очень общую абстрактную семантику изолированного иероглифа, акад. В. М. Алексеев показывает поразительные грамматико-смысловые сдвиги, которые происходят в китайском палиндроме в зависимости от того, в каком направлении его читать. В китайском «палиндроме (т. е. обратном порядке слов нормального стиха) все китайские слоги-слова, оставаясь пунктуально на своих местах, призваны играть уже другие роли, как синтаксические, так и семантические».¹³ Из этого В. М. Алексеев сделал интересный вывод методического характера: именно палиндром представляет собой бесценный материал для изучения грамматики китайского языка. «Выводы ясны: 1). Палиндром есть наилучшее из возможных средств иллюстрировать взаимосвязь китайских слоги-слов, не прибегая к искусственному же, но не искусному, бездарному, грубо аудиторному опыту перемещений для упражнения учащихся в китайском синтаксисе. 2). Палиндром является <...> наилучшим китайским материалом для построения теории китайского (а может быть, и не только китайского) слова и простого предложения».¹⁴

Наблюдения над русским палиндромом подводят к другим выводам. С. Кирсанов в небольшой заметке приводит исключительно интересные самонаблюдения над проблемой психологии автора русских палиндромов. Он сообщает, как «еще гимназистом» он «непроизвольно сказал про себя: «Тюлень не лют» — вдруг заметил, что эта фраза читается и в обратном порядке. С тех пор я часто стал ловить себя на обратном чтении слов». «Со временем я стал видеть слова «целиком», и такие саморифмующиеся слова и их сочетания возникали непроизвольно».¹⁵

Итак, механизм русского палиндрома состоит в том, чтобы слово *видеть*. Это позволяет его потом читать в обратном порядке. Происходит весьма любопытная вещь: в китайском языке, где слово-иероглиф как бы скрывает свою морфо-грамматическую структуру, чтение в противоположном порядке способствует вы-

¹³ В. М. Алексеев. Китайский палиндром в его научно-педагогическом использовании. — В сб.: Памяти академика Льва Владимировича Щербы. Л., 1951, с. 95.

¹⁴ Там же, с. 102.

¹⁵ Семен Кирсанов. Поэзия и палиндромон. — Наука и жизнь, 1966, № 7, с. 76.

явлению этой скрытой конструкции, представляя целостное и зримое как скрытый последовательный набор структурных элементов. В русском же языке палиндром требует способности «видеть слова целиком», т. е. воспринимать их как целостный рисунок, своего рода иероглиф. Китайский палиндром переводит зримое и целостное в дискретное и аналитическое дифференцированное, русский — активизирует прямо противоположное: зримость и целостность. То есть чтение в противоположном направлении активизирует механизм другого полюса арного сознания. Элементарный факт энантиоморфического преобразования текста меняет тип соотнесенного с ним сознания.

Таким образом, восприятие палиндрома как бесполезного «жонглерства», бессмысленного штукарства напоминает мне петуха из басни Крылова о жемчужном зерне. Уместно вспомнить и мораль этой басни:

Невежи судят точно так:

В чем толку не поймут, то все у них пустяк.¹⁶

Палиндром активизирует скрытые пласты языкового сознания и является исключительно ценным материалом для экспериментов по проблемам функциональной асимметрии мозга. Палиндром не бессмыслен,¹⁷ а многосмыслен. На более высоких уровнях противоположному чтению приписывается магическое, сакральное, тайное значение. Текст при «нормальном» чтении отождествляется с «открытой», а при обратном — с эзотерической сферой культуры. Показательно использование палиндромов в заклинаниях, магических формулах, надписях на воротах и могилах, т. е. пограничных и магически активных местах культурного пространства — районах столкновения земных (нормальных) и inferнальных (обратных) сил. А авторство известного латинского палиндрома епископ и поэт Сидоний Аполлинарий приписал самому дьяволу:

Signa te signa, temere men tangis et angis.
Roma tibi subito motibus ibit amor.

(Крестись, крестись, того не зная, ты этим меня задеваешь и давишь. Рим, этими знаками-жестами ты внезапно призываешь к себе любовь).

Зеркальный механизм, образующий симметрично-асимметричные пары, имеет столь широкое распространение во всех смысло-

¹⁶ И. А. Крылов. Полн. собр. соч., т. III. М., 1946, с. 51.

¹⁷ С. Калачева в заметке, написанной с позиций крыловского персонажа, так комментирует поэму Хлебникова «Разин»: «Значение, смысл слов и словосочетаний перестают интересовать автора <...> Набор этих строк мотивирован лишь тем, что его можно с одинаковым успехом читать справа налево и слева направо» (Словарь литературоведческих терминов. М., 1974, с. 441).

порождающих механизмах, что его можно назвать универсальным, охватывающим молекулярный уровень и общие структуры вселенной, с одной стороны, и глобальные создания человеческого духа, — с другой. Для явлений, определяемых понятием «текст», он, бесспорно, универсален. Для параллели к антитезе сакрального (прямого) и инфернального (обратного) построения характерна пространственная зеркальность выпуклого Чистилища и вогнутого Ада, которые повторяют у Данте конфигурацию друг друга как форма и ее заполнение. Как палиндромное построение сюжета можно рассматривать композицию «Евгения Онегина», где при движении в одном направлении «она» любит «его», выражает свою любовь в письме, но встречает холодную отповедь, а при противоположном отражении «он» любит «ее», выражает свою любовь в письме и встречает, в свою очередь, отповедь. Подобное построение сюжета характерно для Пушкина.¹⁸ Так, в «Капитанской дочке» сюжет складывается из двух путешествий: Гринева к мужицкому царю для спасения попавшей в беду Маши, а затем Маши — к дворянской царице для спасения Гринева.¹⁹ Аналогичными механизмами на уровне персонажей являются наводнившие романтическую и постромантическую литературу Европы XIX в. двойники, часто непосредственно связанные с темой зеркала и отражения.

Разумеется, все эти симметрии-асимметрии — лишь механизмы смыслопорождения, и, как билатеральная асимметрия человеческого мозга, характеризующая механизм мышления, не предопределяет его содержания, они определяют семиотическую ситуацию, но не содержание того или иного сообщения.

Приведем еще один пример того, как зеркальная симметрия меняет природу текста. Н. Тарабукин открыл закон живописной композиции, согласно которому ось диагонали из правого нижнего в левый верхний угол картины создает эффект пассивности, а противоположная — из левого нижнего в правый верхний — активности и напряженности. «Интересна с рассматриваемой точки зрения общеизвестная картина Жерико «Плот Медузы». Композиция ее построена на двух перемежающихся диагоналях — пассивной и активной. Линия движения плота, гонимого ветром, намечена справа налево в глубину. Она олицетворяет стихийные силы природы, которые увлекают горсточку беспомощных людей, потерпевших кораблекрушение. По противоположной, активной линии, художник расставил несколько человеческих фигур, которые собирают последние усилия, чтобы выбраться из трагического положения. Они не прекратили борьбы. Подняв высоко над собой одного человека, они заставляют его размахивать платком,

¹⁸ См.: Д. Благой. Мастерство Пушкина. М., 1955, с. 101 и сл.

¹⁹ См.: Ю. М. Лотман. Идеальная структура «Капитанской дочки». — В сб.: Пушкинский сборник. Псков, 1962.

чтобы привлечь к себе внимание корабля, проходящего вдали на горизонте».²⁰ Из сказанного вытекает экспериментально подтвержденный факт: одна и та же картина, переведенная при отпечатке гравюры в зеркальную симметрию, меняет эмоционально-смысловой акцент на противоположный.

Причина отмеченных явлений в том, что отражаемые объекты имеют в своей внутренней структуре плоскости симметрии и асимметрии. При энантиоморфическом преобразовании плоскости симметрии нейтрализуются и ничем себя не проявляют, а асимметрии становятся основным структурным признаком. Поэтому зеркально-симметричная парность является элементарной структурной основой диалогического отношения.

Закон зеркальной симметрии — один из основных структурных принципов внутренней организации смыслопорождающего устройства. К нему относятся на сюжетном уровне такие явления, как параллелизм «высокого» и комического персонажей, появление двойников, параллельные сюжетные ходы и другие хорошо изученные явления удвоений внутритекстовых структур. С этим же связаны магическая функция зеркала и роль мотива зеркальности в литературе и живописи. Такую же природу имеет и явление «текста в тексте».²¹ С этим же можно сопоставить рассмотренное нами в другом месте явление, наблюдаемое на уровне целостных национальных культур: процесс взаимного ознакомления и включения в некоторый общий культурный мир вызывает не только сближение отдельных культур, но и их специализацию — войдя в некоторую культурную общность, культура начинает резче культивировать свою самобытность. В свою очередь, и другие культуры кодируют ее как «особую», «необычную». Изолированная культура «для себя» всегда «естественна» и «обычна». Лишь сделавшись частью более обширного целого, она усваивает внешнюю точку зрения на себя и воспринимает себя как специфическую. При этом культурные общности типа «Запад» и «Восток» складываются в энантиоморфные пары с «работающей» функциональной асимметрией.

Поскольку все уровни семиосферы — от личности человека или отдельного текста до глобальных семиотических единств — представляют как бы вложенные друг в друга семиосферы, каждая из них является одновременно и участником диалога (частью семиосферы), и пространством диалога (целым семиосферы), каждая проявляет свойство правизны или левизны и

²⁰ Николай Тарабукин. Смысловое значение диагональных композиций в живописи. — Уч. зап. / Тартуский гос. ун-т, вып. 308. Труды по знаковым системам, VI. Тарту, 1973, с. 479.

²¹См. статьи Вяч. Иванова, П. Х. Торопа, Ю. И. Левина, Р. Д. Тименчика и автора этих строк в сб. «Текст в тексте». Уч. зап. / Тартуский гос. ун-т, вып. 567. Труды по знаковым системам, XIV. Тарту, 1981.

включает в себя на более низком уровне правые и левые структуры.

Выше мы определили основу структурного построения семиосферы как пересечение пространственной симметрии-асимметрии и синусоидной смены интенсивности и затухания временных процессов, что порождает дискретность. После всего сказанного мы можем свести эти две оси к одной — проявлению правизны-левизны, что от генетико-молекулярного уровня до самых сложных информационных процессов является базой диалога — основы всех смыслопорождающих процессов.

СТРУКТУРА ДИАЛОГА И «НЕКЛАССИЧЕСКИЕ» ЛОГИКИ

В. М. Сергеев

1. Диалог и формальная логика

В настоящее время становится ясным фундаментальное значение понятия «диалог» в исследовании процессов мышления (1—3). Существует большое число работ по диалогу между человеком и вычислительной машиной, «диалогу» между полушариями человеческого мозга, исследования диалогов в литературных произведениях. Развитие междисциплинарных исследований позволяет говорить о диалоге между областями знания. Весьма интересным предметом являются исследования диалога в процессе переговоров.

В настоящей работе мы рассмотрим проблему логического анализа «гуманитарной» аргументации, т. е. логики доказательства, понимаемого не как математическое доказательство, а как задача убеждения собеседника. Но такая задача предполагает наличие диалога, возможностей возражения. Утверждения об истинности или ложности того или иного суждения целесообразны только в том случае, если есть различие между «высказывающим» и «оценивающим» субъектом. Даже в том случае, когда реальный собеседник отсутствует, оценка суждения предполагает внутренний диалог, в котором рассуждающий как бы раздваивается на «высказывающего» и «оценивающего», так что «истина» и «ложь» оказываются имеющими диалогическую природу. Аргументация, таким образом, всегда рефлексивна и является составной частью диалога, даже в том случае, если реплики одной из сторон опущены, как это имеет место в монологе (4) или математическом доказательстве. Совершенно естественным было, в частности, изложение научных результатов в форме диалога (такая форма несколько веков назад была традиционной), хотя иногда, как это видно, например, из диалогов Платона, функция одной из сторон сводилась только к оценке (да, это так).

Можно задать, однако, вопрос: не является ли «диалогиче-

ский» анализ аргументации излишним, не обеспечивает ли решение этой проблемы средствами формальной логики? Анализ элементарных примеров показывает, что средства **классической** логики совершенно недостаточны для исследования «гуманитарной» аргументации, которая широко использует возможности естественного языка, имеющего значительно более сложную структуру, чем формальный язык классической логики. Логические исчисления можно рассматривать как один из способов репрезентации смысла. Однако формализация предполагает использование **бесконтекстных** символов. Формальный текст — это отображение текста на естественном языке в некоторый текст, состоящий из символов, значение которых не зависит от контекста, в котором они используются. Если бы в естественном языке не было бесконтекстных фрагментов, текст на естественном языке было бы крайне трудно формализовать.

Классическая логика с необыкновенной легкостью выделяла в текстах на естественных языках не зависящие от контекста фрагменты. Именно эта легкость и дала возможность построить исчисление высказываний. Однако пренебрежение потенциальным контекстом приводит к логическим парадоксам (5). В настоящее время в некотором смысле обратная точка зрения, т. е. исключительное внимание к потенциальному контексту высказывания намечается в рамках лингвистики текста в связи с развитием теории пресуппозиций (6, 7), которые, несомненно, должны учитываться при формализации текста. Фактически же независимость от контекста и тем самым возможность использования стандартных логических средств репрезентации смысла обеспечивается тем, что данный фрагмент текста соотносится с некоторой замкнутой ситуацией. Функцию непосредственного указания на ситуацию передают обычно указательные слова или (в некоторых языках) определенный артикль. Помимо высказываний в тексте имеются связки (и, или, следовательно, не и т. п.) и оценки (истинно, ложно, возможно, необходимо и т. д.). Связки обеспечивают образование конструкций из высказываний, оценки же фиксируют онтологический статус объектов. Необходимость оперировать объектами с различным онтологическим статусом вызывает потребность в значительном совершенствовании аппарата логики, т. е. обращена к модальным логикам. Формальным методам построения модальных логик в настоящее время посвящено значительное число работ (8). Вызывает, однако, удивление существование большого числа конкурирующих систем модальных логик. Одних только деонтических логик за последние двадцать лет было предложено более десятка. Другим настораживающим моментом в формальных исследованиях модальных логик является тривиальность разбираемых примеров, в большинстве работ по построению модальных логик исследуются лишь простейшие высказывания. Модальные логики в изобилии

представляют парадоксы, наподобие парадокса Росса (9), который будет рассмотрен ниже. Все это заставляет предположить, что проблемы построения модальных логик выходят за рамки поиска языка, формализации, и основные трудности исследования возникают на более глубоком уровне, в области логической семантики и прагматики текста. Естественным путем к прояснению этих вопросов представляется исследование макроструктуры связанного текста (10).

Складывается впечатление, что существует некое принципиальное различие между «логическим» методом, исходящим из аксиом и использующим некоторое фиксирование правила преобразования формальных текстов, и анализом аргументации, различие, которое является параллелью к различию между логикой и риторикой во времена античности. Между тем, ряд трудностей, возникающих при построении модальных логик, может быть устранен на основе представлений о том, что в своей основе любое высказывание является аргументом, направленным на изменение у собеседника структуры представлений о мире. Естественным следствием «диалогического» подхода к исследованию аргументации является отказ от представления о «неклассических» логиках как системах априорно постулируемых аксиом. Выявление логики текста должно быть следствием анализа его формальной и семантической структуры. Центральной становится проблема формальной репрезентации смысла текста, написанного на естественном языке. При этом особенно важным представляется анализ достаточно сложных целостных текстов (10). Следует отметить, что эта проблема является одной из основных в современных исследованиях «искусственного интеллекта». Такой подход, с одной стороны, вынуждает пересмотреть некоторые принципы формализации модальных логик, а с другой стороны, предоставляет новые возможности исследования макроструктуры диалога (11). При этом нам представляется, что наиболее рациональный путь к формализации модальных логик — содержательный анализ и классификация аргументов на материале достаточно сложного текста. На важность анализа сложных текстов на естественном языке обращалось внимание в работе (4).

2. «Мелийский диалог» Фукидида и структура аргументации.

В качестве объекта анализа мы используем текст «Мелийского диалога» Фукидида (12), т. е. изложение хода переговоров между афинянами и мелосцами по вопросу о присоединении Мелоса к афинскому морскому союзу. Текст этот, ввиду его компактности и выразительности, является весьма удобным примером и уже использовался для анализа логики аргументации,

правда, в совершенно ином плане.¹ Мы не будем пересказывать содержание диалога, приведем лишь результаты анализа его структуры, позволяющие сформулировать некоторые положения, которые будут затем проанализированы.

Анализ макроструктуры текста мы будем проводить, извлекая из текста некоторые «метаязыковые» конструкции (оценка, рефлексия и т. д.), которые, вообще говоря, должны присутствовать в весьма широком классе текстов.

Прежде всего видно, что переговоры ведутся без каких-либо попыток компромисса. Каждая из сторон стремится максимально убедительно аргументировать свою позицию, не сходя с нее. По существу переговоры превращаются в диалог о ценностях. При этом сменяются четыре ценности: справедливость § 89, общий интерес § 90—99, сила § 100—110, честь (долг) § 111—112. Каждой из этих ценностей соответствует некоторый «эпизод» текста и определенный тип рассуждений. Обсуждение конкретных вопросов начинается после договоренности о ценностях. Интересно, что сравнительному обсуждению достоинств различных логик аргументации посвящена треть диалога (8 пунктов из 27). Мелосцам не удастся убедительно (с точки зрения афинян) аргументировать свою позицию. Здесь важно подчеркнуть, что на переговорах необходимо использовать ту логику, на которую согласен партнер, ибо другая логика для него *неубедительна*. Смена оценок приводит и к изменению структуры аргументации.

Анализ диалога позволяет выделить четыре типа аргументов: апелляция к новой ценности, рефлексия третьих сторон (или самих участников переговоров), установление принципов (т. е. существенные ограничения свободы действий для себя, партнера или третьих сторон), указание на ресурсы (или на их отсутствие). Каждая ценность вызывает преимущественное использование того или иного типа аргументации. Справедливость связывается с апелляцией к правовым и историческим прецедентам: отказываясь обсуждать ситуацию с точки зрения права, афиняне заявляют: «... мы и сами не будем прибегать к красивым, но неубедительным словам, распространяясь о том, что наше право на владычество приобретено победой над Мидянином или что мы пришли наказывать вас за причиненную обиду... и вас просим, не думайте убедить нас тем, что вы, будучи колонией лакедемонян, не участвовали в их походах, или тем, что никогда не чинили нам обид...» (§ 89).

Рассуждения с точки зрения общей пользы приводят афинян к рефлексии мышления своих союзников: «Ведь не те, кто господствует над другими, как лакедемоняне, страшнее всего побежденным, ... но гораздо опаснее подчиненные, если они восстанут

¹ Целью работы Х. Алкера (13) было апробирование возможностей «диалогической логики» Н. Решера (14) для анализа аргументации в процессе переговоров.

против своих властителей и победят их». «Все же они (союзники. — В. С.) понимают, что независимые города сохраняют свободу лишь потому, что в состоянии защищаться, и мы не нападем на них из страха». Мелосцы же в ответ рефлектируют отношение нейтральных городов: «Неужели вы хотите все нейтральные города сделать своими врагами? Ведь, увидев нашу участь, они поймут, что придет и их черед. Разве вы этим не усилите ваших нынешних врагов и не заставите против воли стать вашими врагами тех, кто и не помышлял об этом?»

Аргументация в рамках логики соотношения сил приводит к исследованию ресурсов сторон, возможности увеличить эти ресурсы за счет привлечения союзников и возможностей пресечения помощи и ограничения ресурсов.

Весьма интересными представляются аргументы, связанные с самоограничением возможностей, когда декларируемая слабость (обычно в виде принципа или со ссылкой на третьих лиц и не обязательно действительно имеющая место) становится силой в переговорах, так как суживает *доступные для обсуждения* возможности того, кто эту слабость декларирует.

Интересным представляется эффект «раздвоения» участников диалога. Так, афиняне, анализируя интересы мелосцев («вам выгоднее стать подвластными нам, чем претерпеть жесточайшие бедствия») и свои собственные («наша же выгода в том, чтобы не нужно было вас уничтожать»), как бы раздваиваются в момент аргументации, смотря на себя со стороны (глазами мелосцев) и свое решение напасть представляют неизбежной необходимостью, как будто не об этом самом решении идут переговоры.

В результате анализа диалога возникают следующие вопросы:

1. Как влияет изменение ценностей ориентации, выявленной в результате анализа макроструктуры текста, на логику аргументации?
2. Что собственно есть аргумент?
3. Как от эмпирической содержательной классификации аргументов перейти к исчерпывающей формальной классификации? Эти вопросы оказываются тесно связанными между собой, и в следующем параграфе мы попытаемся ответить на них. В результате возникают некоторые новые возможности для формализации модальных логик.

3. Оценки и структура аргументации

Анализ макроструктуры текста рассмотренного выше диалога показывает, что наиболее крупными блоками текста являются рассуждения в рамках определенной системы ценностей. При этом изменение системы ценностей вызывает перестройку внутренней логики аргументации как в содержательном, так и формальном плане. При формализации текста необходимо строго

различать структуру высказывания (т. е. то, из каких высказываний оно состоит и с помощью каких связок соединено) и оценки высказываний, составляющих эту структуру. Оценки являются семантической интерпретацией высказывания и не могут включаться в высказывание. Необходимость четкого различения структуры и оценки хорошо осознавалась логиками еще в XIX веке (16), но впоследствии, в связи с развитием логического формализма, это различие стало игнорироваться. Между тем высказывание — это текст, описывающий ситуацию, а не оценка. Использование оценки в качестве высказывания немедленно ведет к парадоксам типа парадокса лжеца.

При традиционном построении неклассических логик модальности являются операторами, действующими на высказывания, в то время как оценками, определяющими семантическую интерпретацию высказывания, являются только «истина» и «ложь». На наш взгляд, именно это обстоятельство и вызывает интуитивное неприятие некоторых результатов, полученных в рамках модальных логик.

Одним из наиболее известных примеров парадоксов логики долженствования является так называемый «парадокс Росса» (16). А. Росс утверждал, что вывод «отправьте письмо; следовательно, отправьте письмо или сожгите его» с очевидностью является неверным. Между тем, если подходить к этому выводу с точки зрения логического следования, то вывод правилен, так как выполнение обязанности отправить письмо есть в то же время выполнение обязанности «отправьте или сожгите», рассматриваемой как целое и, следовательно, обязанность отправить письмо логически влечет за собой обязанность «отправить или сжечь». Обсуждению этого парадокса посвящено значительное число работ (9), отстаивающих различные точки зрения. В рамках стандартных деонтических логик долженствование рассматривается как логический оператор, в качестве оценок же используются «истина» и «ложь». Нетрудно, однако, заметить, что такой подход приводит к неявной подмене высказывания. Высказывание «Должно: отправить письмо; следовательно, должно: отправить письмо или должно сжечь его», заменяется следующим: «Истинно, что должно отправить письмо; следовательно истинно, что должно отправить письмо или должно сжечь его». Второе высказывание не вызывает никакого интуитивного протеста, оно соответствует традиционному построению деонтической логики, однако оно имеет совершенно иной смысл, чем первое. Таким образом, замена оценки совершенно изменяет смысл высказывания, оно перестает пониматься как следование долженствованию. Между тем, в самой семантике оценки «должен» содержится исключение выполнения действий, позволяющих уклониться от выполнения долга. Таким образом, пригодность классической теории следования, основанной на понятии истины,

вызывает сомнения в случаях, когда для оценок высказывания используется сематическая интерпретация, отличная от пары «истина» — «ложь», например, долженствование (17).

Для того, чтобы отделить «оценку» от «структуры» в тексте, необходимо рассмотреть вопрос о том, что такое «структура» ситуации. Мы рассматриваем эту «структуру» как существующую в мышлении модель ситуации. В настоящее время существует значительное число способов репрезентации моделей, реконструированных на основе анализа текста (18, 19). Мы основываемся на работах 20, 21. Ситуация представляется в виде графа, в вершинах которого расположены состояния мира, рассматриваемые субъектом как возможные. Две возможности связаны стрелкой одного типа, если актуализация одной из них влечет с некоторой вероятностью актуализацию другой. Субъективно оцениваемую вероятность можно извлечь из текста на основании контент-анализа. Стрелка другого типа указывает на невозможность совместной актуализации двух связанных ею возможностей. Такое представление внутренней модели ситуации по существу определяет возможные пути развития ситуации. Основной смысл аргумента состоит в том, что он признан *изменить внутреннюю модель ситуации* у субъекта, к которому аргумент обращен. Представление внутренней модели ситуации позволяет рассматривать аргумент как оператор, изменяющий ситуационный граф. Все возможные операции над ситуационным графом легко перечислить:

1. Уничтожение вершины.
2. Добавление вершины.
3. Изменение веса стрелки типа 1 или ее уничтожение.
4. Добавление стрелки типа 1 с произвольным весом.
5. Уничтожение стрелки типа 2.
6. Добавление стрелки типа 2.
7. Слияние вершин графа.
8. Разделение вершин графа.

Последние два пункта могут рассматриваться как производные от пунктов 1 и 2, если не учитывать историю трансформации графа. Более детальная классификация реализуется с учетом того факта, что вершины ситуационного графа могут быть подразделены на *цепи* и *факторы среды*, а факторы среды, в свою очередь, на объектные (например, физические законы, объем ресурсов и т. д.) и субъектные (компоненты внутренних ситуационных моделей вовлеченных в события лиц).

Такой подход позволяет легко получить классы аргументов, выделенные выше из текста «Мелийского диалога». Очевидно, что аргументы не могут соединяться произвольным образом. Правила построения конструкций из аргументов и есть логика аргументации. Ниже мы рассмотрим вопрос о том, что является основой

построения таких правил. При этом оказывается, что представление внутренней модели ситуации в виде графа взаимосвязанных возможностей может служить базой построения модальных логик.

Отметим особо, что модальность является фиксацией онтологического статуса вершины ситуационного графа, правила же формальной логики могут рассматриваться как внешне заданные жесткие правила трансформации ситуационного графа, определяющие, какая ситуация из какой следует. Необходимо заметить, что само по себе слово «следует» является оценкой, примененной к упорядоченной паре высказываний и, вообще говоря, не нуждается в использовании дополнительной оценки истины. В процессе аргументации оценка «следует» применяется к высказываниям, в отношении которых используются самые различные семантические интерпретации, например, «А возможно, из этого следует, что возможно В».

Обсуждавшееся выше разделение между структурой и оценкой в тексте дает возможность построения теоретико-множественных моделей модальных логик, используя неклассические аналоги истинностных таблиц. Рассмотрим, например, логику долженствования:

Пусть имеется множество состояний мира $M = \{m_1 \dots m_k\}$ и множество действий $D = \{\emptyset, d_1 \dots d_e\}$. Пару (m_i, D_i) , где D_i — подмножество D , будем называть элементарной нормой. Смысл элементарной нормы — в ситуации m_i обязателен набор действий D_i . Соотнесение каждой ситуации определенных действий — наиболее простой способ построения нормы.

Рассмотрим логику построения нормы. Если в какой-либо ситуации обязательна элементарная норма (m_i, D_i^A) и одновременно обязательна норма (m_i, D_i^B) , то конъюнкцией норм будет $(m_i, D_i^A \cup D_i^B)$, т. е. в случае конъюнкции норм действие обязательно, если оно обязательно хотя бы в одной из этих норм.

Логическая связка «или» определяется с помощью теоретико-множественного пересечения: А есть (m_i, D_i^A) ; В есть (m_i, D_i^B) , то «А или В» есть $(m_i, D_i^A \cap D_i^B)$, т. е. в случае дизъюнкции норм обязательными являются только действия, входящие в каждую из них.

Операция отрицания может быть определена двумя способами: «должно не А» — как теоретико-множественное дополнение $\neg_1 A$ есть $(m_i, D_i \setminus D_i^A)$ и как стирание долженствования: \neg_2 есть (m_i, \emptyset) .

Следование в рамках логики долженствования естественно определить как такое отношение между нормами $A \rightarrow B$, когда $D_i^A \supset D_i^B$ но $D_i^B \neq \emptyset$. Такое определение следования удовлетворяет интуицию и исключает парадоксы наподобие парадокса Росса. Однако по существу логика норм не может ограничиться правилами построения норм с использованием логических связок. Использование тех или иных действий приводит к изменению

ситуации по причинам, выходящим за рамки логики норм в соответствии с ситуационным графом. Изменение ситуации может повлечь за собой и изменение необходимой нормы. Возникающее понятие «производной нормы», многократно обсуждавшееся в литературе, оказывается связанным с конструкциями, лежащими вне логики норм. Тот факт, что одна ситуация следует из другой вследствие применения определенного предписанного нормой действия, лежит вне логики норм. Следование при этом понимается совершенно в ином смысле, чем «следование» в рамках деонтической логики.

Таким образом, мы показали, что изменение семантики оценки приводит к изменению интерпретации логических операторов. Этот результат не представляется неожиданным, так как при употреблении логических связей в естественных языках они, в зависимости от контекста, иногда могут заменять друг друга. В соответствии с этим замечанием чрезвычайно важно при логическом анализе текста на естественном языке следить за характером оценок, так как от семантики оценок зависит логика доказательства.

ЛИТЕРАТУРА

1. М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
2. Вяч. Вс. Иванов. Чет и нечет. М., 1978.
3. В. С. Библер. Мышление как творчество. М., 1975.
4. Х. Ыйм. Проблема понимания связанного текста. — В сб.: Синтаксический и семантический компонент лингвистического обеспечения. Новосибирск, 1979.
5. Я. Г. Дорфман, В. М. Сергеев. Морфогенез и скрытая смысловая структура текста. — Вопросы кибернетики. М., 1982.
6. Т. ван Дейк. Вопросы прагматики текста. — В сб.: Новое в лингвистике, вып. 8. М., 1978.
7. Кифер. О пресуппозициях. — В сб.: Новое в лингвистике, вып. 8. М., 1978.
8. Семантика модальных и интенциональных логик. М., 1981.
9. А. А. Ивин. Логика норм. М., 1973.
10. Н. Н. Леонтьева. Семантика связанного текста и единицы информационного анализа. — В сб.: Автоматизация обработки текста. НТИ, сер. 2, № 1, 1981.
11. Х. Ыйм. Эпизоды в структуре дискурса. — В сб.: Представление знаний и моделирование процессов понимания. Новосибирск, 1980.
12. Фукидид. История. М., 1971, с. 255—261.
13. H. Alker. The dialectical logic of Thucydides «Melian dialog». Massachusetts Institute of Technology, 1980.
14. N. Rescher. Dialectics. N. Y. 1977.
15. В. Виндельбанд. Прелюдии. Спб., 1904, с. 24.
16. A. Ross. Imperatives and logic «Phylosophy of science» 1944 v. 11 N. 1.
17. T. Törgensen. Imperatives and logic. — Erkenntnis, 1938, В. 7, Н. 4.
18. Р. Шенк. Обработка концептуальной информации. М., 1980.
19. R. Axelrod. The structure of decision. Princeton, 1976.
20. В. Б. Луков, В. М. Сергеев. Моделирование мышления исторических деятелей: Отто фон Бисмарк, 1866—1878. — Вопросы кибернетики, М., 1982.
21. V. B. Lukov, V. M. Sergeev. The patterns of political thinking and perception of International crises. — Материалы «круглого стола» урегулированию международных кризисов». Цюрих, 1981.

ПРОБЛЕМА ВНУТРЕННЕГО ДИАЛОГИЗМА (нейрофизиологическое исследование языковой компетенции)

Т. В. Черниговская, В. Л. Деглин

Тема диалога занимает особое место в кругу гуманитарных дисциплин. Возможности ее обсуждения разнообразны и, на первый взгляд, далеки друг от друга: диалог понимается широко — от диалога полушарий мозга до диалога культур. Так, Л. С. Выготский говорит о перерастании диалога «между разными людьми» в диалог «внутри одного мозга» (1). М. М. Бахтин подчеркивает, что «событие жизни текста, т. е. его подлинная сущность, всегда развивается на рубеже двух сознаний... Диалогические рубежи пересекают все поле живого человеческого мышления» (2). Ю. М. Лотман уже прямо проводит параллель между двуполушарной структурой человеческого мозга и культурой, указывая на «биполярность как минимальную структуру семиотической организации... на всех уровнях мыслящего механизма» (3). Вяч. Вс. Иванов представляет «процессы обмена информацией внутри мозга и внутри общества... как разные стороны единого процесса» (4). И, наконец, В. С. Библер обсуждает процесс «внутреннего диалогизма» (1) — как «столкновение радикально различных логик мышления» (5). Тот факт, что крупнейшие представители гуманитарной мысли, исходя из разных посылок и опираясь на разный материал, вступают в некий диалог о диалоге, показывает, что диалогичность, «биполярность», по всей видимости, — универсальное свойство человеческого мышления.

В данной статье мы попытаемся показать еще один возможный подход к проблеме диалогизма — нейрофизиологический, и рассмотреть вклад левого и правого полушарий мозга в языковое поведение человека.

В последние годы накоплено значительное количество фактов, свидетельствующих о принципиально разной роли полушарий мозга для речи (6, 7, 8). Вместе с тем, вопрос о нейрофизиологических механизмах обеспечения языковой способности («компетенции» по Н. Хомскому) человека в свете функциональной асимметрии мозга почти не обсуждался. В задачу данного исследования входило изучение отношения к метаязыковым операциям

каждого из полушарий мозга. Исследование проводилось на больных, проходивших курс лечения унилатеральными (право- и левосторонними) электрошоками. В результате этой процедуры раздражавшееся полушарие временно (40—60 мин.) инактивируется, а второе полушарие реципрокно активизируется, активность этого полушария и определяет поведение испытуемого. Исследование проводилось у каждого испытуемого в обычном состоянии (контроль), в условиях угнетения правого полушария и в условиях угнетения левого полушария. Испытуемым предлагались тесты на анализ лексического и грамматического материала.

I. Классификация слов производилась любым удобным образом, без ограничения количества классификационных групп. Лексический тест включал в себя набор слов, напечатанных на отдельных карточках¹:

A ₁ плохой	A ₂ глупый
P ₁ хороший	P ₂ умный
NA ₁ неплохой	NA ₂ неглупый
NP ₁ нехороший	NP ₂ неумный

Этот набор представляет собой разные типы лексических замен и допускает возможность классификации с опорой на собственно языковые ориентиры (синонимия-антонимия, выраженная с помощью отрицаний при одних и тех же лексемах и антонимия разных лексем) и с опорой на референтные ассоциации.

II. Классификация фраз также производилась в условиях свободы выбора принципа и без ограничения количества групп. Грамматический тест состоял из двух наборов фраз. Первый представлял собой активные и пассивные, прямые и инвертированные конструкции — обратимые предложения без семантического ключа:

A ₁ Ваня побил Петю	B ₁ Петя побил Ваню
A ₂ Петю побил Ваня	B ₂ Ваню побил Петя
A ₃ Петя побит Ваней	B ₃ Ваня побит Петей
A ₄ Ваней побит Петя	B ₄ Петей побит Ваня

Второй набор включал исходные предложения из первого набора (прямые активы) и производные от них негативные предложения:

A ₁ Ваня побил Петю	B ₁ Петя побил Ваню
NA ₁ Ваня не побил Петю	NB ₁ Петя не побил Ваню

¹ Тестовые слова и фразы закодированы индексами для удобства обработки и иллюстрации материала. Индексация производилась на оборотных сторонах карточек, т. ч. испытуемые её видеть не могли.

Выбор вышеперечисленных конструкций обусловлен тем, что они сравнительно хорошо изучены лингвистами, психолингвистами и неврологами и моделируют ряд сложных языковых процедур (9—15). В частности, они использовались ранее для проверки гипотезы Миллера-Хомского, предполагающей психологическую реальность глубинных структур и трансформаций (16, 17). Согласно этой гипотезе, говорящий сначала строит ядерное предложение, а потом производит ряд трансформаций с ним, и, наоборот, — «понимающий» производит детрансформационный анализ, чтобы получить ядерное предложение. При этом каждый этап трансформаций считается отдельной операцией.

III. Идентификация фраз из первого набора с соответствующими картинками. В отличие от классификации, идентификация «навязывала» смысловой принцип, чем проверялась возможность сведения сложной грамматики к исходной фразе, отраженной в рисунке.

Использование всех этих тестов позволяло, на наш взгляд, судить о языковой компетенции человека.²

Ниже представлены результаты, полученные при обследовании 16 больных после 67 унилатеральных припадков (34 правосторонних и 33 левосторонних). Обработка данных производилась методами статистики качественных признаков. Использовался коэффициент коллигации Юла, позволяющий оценить чистоту попаданий каждого двух элементов (слов или фраз) в одно классификационное множество (19).³ Матрица связи, полученная перебором всех возможных в условиях данного теста пар слов или фраз, служила основой для построения графов и дендрограмм (рис. 1, 2, 3). Слияние отдельных элементов в подмножества, отображенные на дендрограммах, производилось методом вроцлавской таксономии (20).

Рис. 1 представляет результаты обработки классификаций лексического материала. В контроле, когда функционируют оба

² Мы считаем, что хотя в реальном материале разделение на «competence» и «performance» чрезвычайно натянуто, в данном случае — в условиях теста — можно говорить об изучении именно компетенции как в понимании Н. Хомского, так и, с другой стороны, с позиций М. Бахтина, рассматривавшего «предложение как единицу языка в его отличии от высказывания как единицы речевого общения» [18, с. 251]. Согласно М. Бахтину, «Существенным (конститутивным) признаком высказывания является его обращенность к кому-либо, его адресованность. В отличие от значащих единиц языка, — слова и предложения, — которые безличны, ничьи и никому не адресованы, высказывание имеет и автора (и, естественно, экспрессию...) и адресанта» (18, с. 275). Поскольку в ситуации теста это условие «адресованности» не выполняется, можно считать, что мы имеем дело с уровнем языка и изучаем именно «competence».

³ Коэффициент Юла оценивается по формуле: $K = \frac{AD - BC}{AD + BC}$,

где А — число случаев попадания обоих слов (фраз) в одно классификационное множество, В — попадание в это множество только первого элемента, С — второго, D — ни одного.

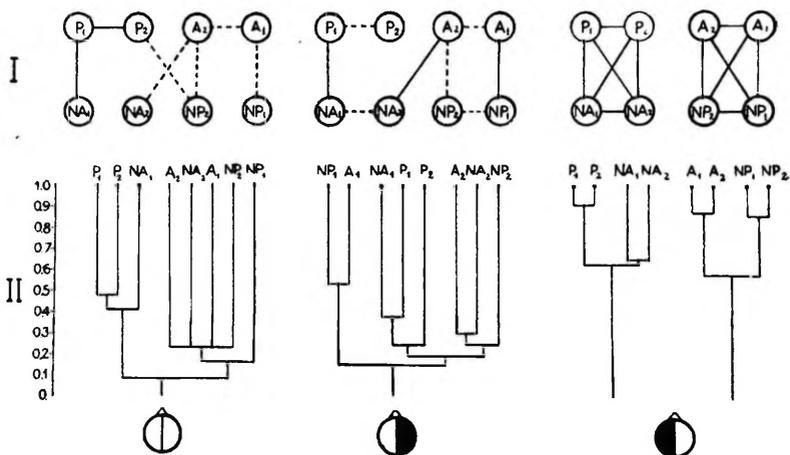


Рис. 1. Классификация слов

I — графы связей (сплошные линии — коэффициент коллигации больше 0,3, штриховые линии — от 0,15 до 0,3); II — дендрограммы сходства (по вертикали — коэффициенты коллигации); в кружках на графах и дендрограммах коды слов (см. в тексте). Схемы внизу иллюстрируют состояние, в котором проводилось исследование (зачернено угнетенное полушарие).

полушария, больные пользуются разными принципами: одни ориентируются на внутриязыковые отношения, другие — на референтные, многие не могут четко провести ни один принцип или принцип классификации не ясен (возможны сочетания всех тестовых слов друг с другом). Это отражено в низких уровнях связи и слипании всех элементов в дерево на дендрограмме.

В условиях угнетения деятельности того или иного полушария поведение тех же больных расслаивается. Изолированно функционирующее левое полушарие в этом тесте использует метаязыковой подход. Наиболее сильные связи обнаруживаются между синонимами и антонимами разных типов (см. графы связей). Обращает на себя внимание, например, сильная связь между словами «A₂ глупый» и «NA₂ неглупый»: такое сочетание однозначно подразумевает метаязыковой подход к классификации. Поскольку при использовании такого подхода к классификации возможны самые разнообразные объединения слов, дендрограмма, как можно видеть на рисунке, представляет собой дерево.

Правое полушарие проводит классификацию иначе: оно формирует «портрет», составленный из положительных и отрицательных слов-характеристик: «плохой, глупый, нехороший, неумный» и «хороший, умный, неплохой, неглупый». Таким образом, оно ориентируется не на собственно языковые связи между элементами внутри каждой группы, а на референт. И графы, и дендро-

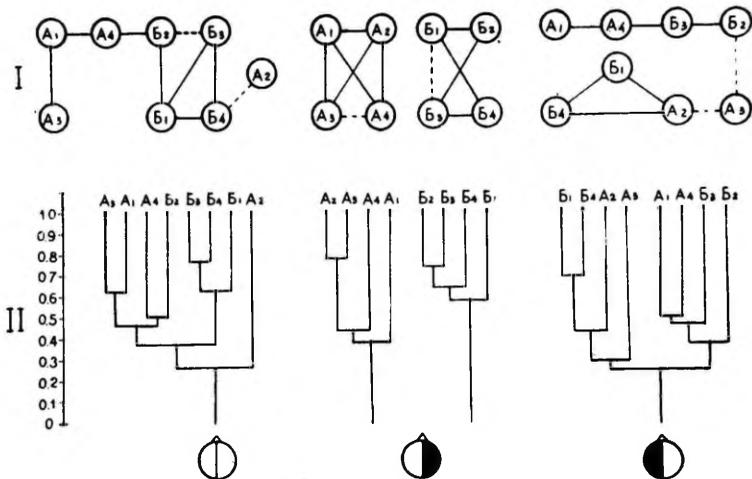


Рис. 2. Классификация фраз (утвердительные конструкции)
 В кружках коды фраз (см. в тексте), остальные обозначения те же, что на рис. 1.

граммы ясно демонстрируют высокий уровень связи внутри каждой из групп и отсутствие связей между положительными и отрицательными «портретами» — графы представляют собой отдельные и замкнутые на себя фигуры, а дендрограмма распадается.

Анализ классификаций грамматического материала (утвердительных конструкций) демонстрирует рис. 2. И в этом тесте больные в контроле используют разные принципы классификации. Наблюдается как смешение принципов у одного и того же человека, так и разные ориентации у разных людей. Ориентация на «содержание» крайне затруднена (т. е. ослаблено понимание грамматики). Такое смешение принципов находит отражение в графах и дендрограмме.

Те же больные в условиях, когда активно левое полушарие, а правое угнетено, ведут себя в эксперименте совершенно иначе. Они успешно справляются с трансформационным анализом и классифицируют фразы с конечной ориентацией на содержание. В этом состоянии наблюдаются и собственно метаязыковые классификации (по залогу: отдельно активы, отдельно пассивы, по порядку слов: отдельно прямые конструкции, отдельно инвертированные). При этом больные могут предлагать и несколько разных классификаций: адекватную содержанию, что показывает способность к анализу, и, после этого, — дополнительные, метаязыковые («Можно еще и так»). На этом фоне удивляют затруднения левого полушария при анализе, казалось бы, самых про-

стных конструкций — прямых активов: обе исходные конструкции могут оказаться в одной группе при адекватно понятых других предложениях. Даже прямое указание экспериментатора на имеющееся несоответствие («одно из предложений к этой группе не подходит») не всегда приводит к исправлению. Отражение этих затруднений можно видеть на дендрограммах: фразы A_1 и B_1 присоединяются к остальным конструкциям на самых низких уровнях связи. В целом и графы, и дендрограммы показывают, что принцип ориентации на метаязыковые процедуры и через них на содержание фраз проводится левым полушарием очень четко (см. замкнутые фигуры графов и соответствующее распадение дендрограммы).

Правое полушарие, напротив, оказывается неспособным к такой классификации. Большей частью оно объединяет тестовые фразы, ориентируясь на первое имя в предложении: в одну группу попадают все фразы, начинающиеся с имени «Ваня», в другую — с имени «Петя». Как видно на рисунке, граф представляет собой фигуру с явными связями по принципу «имени». Дендрограмма также четко показывает наличие наиболее тесных связей между фразами, объединенными «по имени». Однако, поскольку этот принцип используется не всегда, и возможны иные сочетания, на низком уровне достоверности дендрограмма сливается в дерево. При просьбах расклассифицировать иначе, чем «по имени», больные отказываются, говорят, что «всё разное». Наблюдались случаи, когда делались попытки выяснить роли участников ситуа-

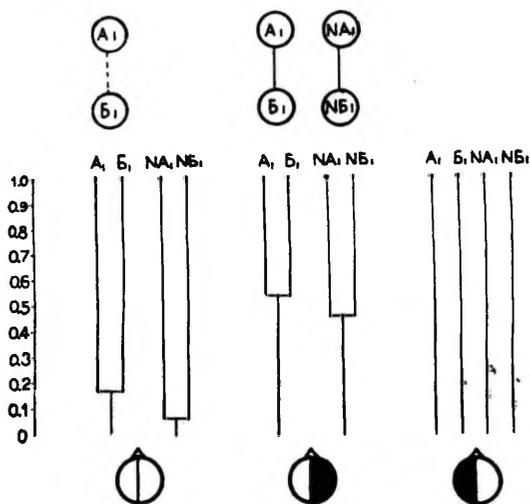


Рис. 3. Классификация фраз (исходные и негативные конструкции)
Обозначения те же, что на рис. 1.

ции с помощью интонации или усечением трехчленного актива до двухчленного («Вáня побит»).

Рис. 3 демонстрирует анализ классификаций исходных и негативных конструкций. В контроле доминирует принцип «отдельно-исходные, отдельно-негативные». Тот же принцип характерен и для левого полушария. Правое полушарие ведущего принципа не обнаруживает: дендрограмма никаких связей не выявляет, соответственно, не может быть построен и граф. Это говорит о том, что если для правого полушария в таком задании отрицательная трансформация не является ориентиром для классификации, то для левого — выделение негативации указывает на метаязыковой подход к тексту.

Особый интерес, на наш взгляд, представляют результаты анализа идентификаций тестовых фраз с картинками. Рис. 4

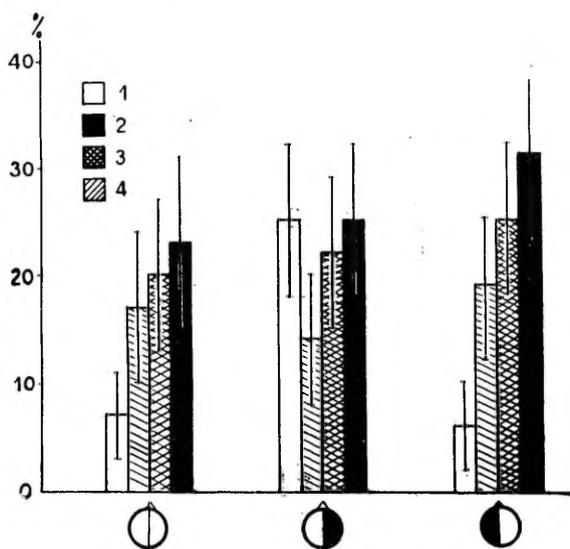


Рис. 4. Ошибки идентификации фраз
 1 — активные конструкции с прямым порядком слов, 2 — активные конструкции с обратным порядком слов, 3 — пассивные конструкции с прямым порядком слов, 4 — пассивные конструкции с обратным порядком слов. По вертикали % ошибочных идентификаций (приведены средние арифметические и квадратичные ошибки средних). Схемы внизу, как на рис. 1.

показывает количество ошибочных идентификаций каждой из конструкций. В контроле наибольшие трудности вызывают сложные грамматические конструкции (инвертированные актив и пас-

сив и прямой пассив). Идентификация прямого актива сложности не представляет. Такое же распределение ошибок характерно для правого полушария. Примечательно, что и при идентификации оно может подкладывать фразы к соответствующей картинке с ориентацией на первое имя в предложении.

Иное распределение ошибок характеризует деятельность левого полушария: наибольшие трудности наблюдаются именно при идентификации прямых активов. Количество ошибок по сравнению с идентификациями в контроле и правым полушарием достоверно возрастает. Напротив, сложные конструкции идентифицируются левым полушарием легче. Это находится в полном соответствии с результатами классификаций — напомним, что у левого полушария наблюдались трудности с прямым активом. Следует отметить, что левое полушарие никогда не пользуется в идентификациях принципом «первого имени».

Таким образом, полученные данные дают основания говорить о разной роли полушарий мозга в организации языковой способности человека. Для правого полушария важен референт, а не внутриязыковые отношения. При классификации слов оно составляет «портрет», игнорируя возможные формальные принципы. В грамматических тестах оно ориентируется на первое в предложении имя. При идентификации фраз с картинками оно более всего затрудняется в анализе пассивов и инвертированных конструкций и также может пойти по пути идентификации «по имени». Анализ ошибочных идентификаций фраз даёт возможность говорить о следующей иерархии сложности грамматических конструкций для правого полушария (по нарастанию сложности): прямой актив, инвертированный пассив, прямой пассив, инвертированный актив (рис. 4).

Левое полушарие и в тех, и в других тестах ведет себя совершенно иначе. При классификации фраз оно не только способно свести трансформированные конструкции к содержанию, но склонно даже к формальным метаязыковым классификациям. Оно никогда не ориентируется на первое имя во фразе. Левое полушарие легко понимает сложные грамматические конструкции при идентификации, но затрудняется в понимании прямого актива. Из этого следует, что иерархия сложности грамматических конструкций для левого полушария иная, чем для правого: инвертированный пассив, прямой пассив, инвертированный и прямой активы. Тенденция к метаязыковым классификациям присутствует и при выполнении лексических тестов.

Выполнение тестовых заданий в контрольных условиях, когда функционируют оба полушария, свидетельствуют о том, что разнонаправленные принципы, характерные для каждого из них в отдельности, в той или иной степени смешиваются: в грамматических тестах это и ориентация на первое имя, и попытки — более или менее удачные — трансформировать сложную грамматику к

содержанию исходных предложений, и собственно языковые принципы. В лексических тестах — это могут быть и референтные принципы, и формально языковые. Идентификация в контроле обнаруживает ту же иерархию сложности, что и для правого полушария.

Итак, диалог полушарий — это диалог двух разных логик мышления, разных систем осознания (=организации) мира, диалог, обеспечивающий, по определению В. С. Библера, дополнительность «логики структуры» и «не-логики» (5, с. 313, 330). Представленный нами материал дает возможность в известной мере проникнуть в этот внутренний диалог и рассмотреть его участников раздельно, попытаться оценить вклад каждого из них в организацию языковой способности человека. Как мы видели, левому полушарию оказывается трудно разобраться с самыми простыми — «исходными» предложениями: оно легко идентифицирует сложные конструкции и не справляется с идентификацией простых. Ранее мы показали, что к ведению правого полушария относится организация глубинного уровня языка (7, 21). В таком случае, кажутся объяснимыми затруднения, вызываемые у левого полушария (когда правое инактивировано) простейшими конструкциями. Вместе с тем, как мы видели, левое полушарие, владея трансформационными механизмами, прекрасно справляется со сложными конструкциями. Не следует ли из этого, что процесс такого анализа — не есть сведение трансформаций к исходному, ядерному предложению (и тогда гипотеза Миллера-Хомского не верна) (ср. 22)? Возможно, прямые активные предложения вообще не являются исходными, и тогда пассив — не трансформация из актива (ведь есть языки, для которых пассив более естественен, чем актив). В какой мере и что здесь — универсалия, характеризующая особенности человеческого мышления, а что — объяснимо конкретным языком, — пока не ясно.

Особый интерес, на наш взгляд, представляет во внутреннем диалоге роль правого полушария. Как было показано выше, существенными для него являются не системные отношения в языке, а референт для слов и «имя» для фраз. Однако, как пишет Ю. М. Лотман, «внесистемное может быть иносистемно, т. е. принадлежать другой системе» (23, с. 23). Попробуем представить, что стоит за классификациями фраз «по первому имени». Согласно правилам глубинного синтаксиса, последовательность «имя — действие — имя» интерпретируется как выражение отношения «Ag (агенса) — предикат — Pat (пациента)». Такое понимание последовательности характеризует также ранние этапы развития речи у детей (11, 12, 24, 25) и простейшие языковые возможности антропоидов (26). Исходя из этого, фразы «Ваня побил Петю» и «Ваню побил Петя» должны интерпретироваться правым полушарием как «Ваня = Ag, Петя = Pat». Возможно и другое объяснение (не исключаящее первое), основывающееся на

правилах актуального членения (выделения темы и ремы). В русском языке для выражения актуального членения предложения, в основном, служит порядок слов. Одним из наиболее распространенных случаев актуализации является вынесение в начало предложения имени существительного — в любом падеже — в качестве темы (27). Порядок слов нерелевантен на уровне синтаксиса предложения, но релевантен на уровне его актуального членения: в случаях, когда актуальное членение расходится с синтаксическим, т. е. когда тема не совпадает с подлежащим и его группой, а рема — со сказуемым, начинают действовать правила уровня актуального членения — тема предшествует реме. Именно это правило, по-видимому, и действовало при анализе конструкций правым полушарием. То, что в ряде случаев большие с инактивированным левым и активным правым полушарием пытались при анализе помогать себе интонированием (как известно, интонация является другим главным средством актуализации) — указывает на правомерность такой трактовки правополушарных классификаций.

Уже говорилось, что правое полушарие формирует глубинные уровни речепорождения. Но этих уровней несколько: от доязыковых — уровня мотива и глубинно-семантического, формирующего «смыслы», до языковых — семантического, где начинается процесс «выражения смыслов через значения» (Выготский) и происходит пропозиционирование — выделение Ag и Pat, и, наконец, глубинно-синтаксического (28—30). Все ли эти уровни обеспечиваются структурами правого полушария? Наш материал позволяет более конкретно, чем ранее, обсуждать границы нейрофизиологического обеспечения глубинных уровней речепорождения правым и левым полушарием. Мы можем достаточно уверенно говорить о правополушарности первых двух — уровня мотива и уровня глубинно-семантического, на котором происходит глобальное выделение темы и ремы, определение «данного» (пресуппозиционного — 31) и «нового». Это уровень «индивидуальных смыслов» (29), начала внутренней речи. Следующий глубинный уровень — это уровень пропозиционирования, выделения деятеля и объекта, этап перевода «индивидуальных смыслов» в общезначимые понятия, начало простейшего структурирования — следующий этап внутренней речи. Если правое полушарие при классификации «по имени» рассматривало первое имя как Ag, а второе как Pat, то и уровень пропозиционирования следует отнести к ведению правого полушария. И, наконец, далее следует глубинно-синтаксический уровень, формирующий конкретно-языковые синтаксические структуры. По всей видимости, на этом этапе неизбежно подключение левого полушария.

Из вышесказанного следует, что вопрос о границе между право- и левополушарными механизмами обеспечения глубинных уровней языка сводится к альтернативе: либо эта граница прохо-

дит после уровня выделения темы и ремы, либо после уровня выделения агенса и пациенса. Решить этот вопрос могут дальнейшие исследования.

Таким образом, классифицируя фразы «по первому имени», правое полушарие ориентировано, по всей видимости, глобально — на тему, на «имя» в мифологически-нерасчлененном смысле (32): «всё про Ваню» и «всё про Петю». Этот глобальный принцип объединяет правополушарную деятельность как при анализе слов, так и при анализе фраз. Этот принцип — сюжетность: хороший-плохой герой для лексического теста, две разных темы = два героя — для грамматического.

Подводя итог, можно сказать, что взаимодействие двух сформулированных выше тенденций — ориентированности на референт (в широком смысле) и на форму — и есть диалог полушарий мозга.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа. — В кн.: Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 298, 285.
2. Выготский Л. С. О психологических системах. Собр. соч., т. I. М., 1982, с. 109—131.
3. Лотман Ю. М. Феномен культуры. — Уч. зап. / Тартуский гос. ун-т, вып. 463. Труды по знаковым системам, X. Семиотика культуры. Тарту, 1978, с. 3—17.
4. Иванов Вяч. Вс. Чет и нечет: асимметрия мозга и знаковых систем. М.: Советское радио, 1978, с. 170.
5. Библер В. С. Мышление как творчество. (Введение в логику мысленного диалога). М., 1975, с. 44, 134.
6. Балонов Л. Я., Деглин В. Л. Слух и речь доминантного и недоминантного полушарий. Л., 1976.
7. Балонов Л. Я., Деглин В. Л., Долинина И. Б. Язык и функциональная асимметрия мозга. — Уч. зап. / Тартуский гос. ун-т. Труды по знаковым системам, XVI (в печати).
8. Иванов Вяч. Вс. Нейросемиотика устной речи и функциональная асимметрия мозга. — Семиотика устной речи. Лингвистическая семантика и семиотика II. Тарту, 1979.
9. Slobin D. I. Grammatical transformations and sentence comprehension in childhood and adulthood. — J. verb. learn. verb. behav, 1966, v. 5., pp. 219—227.
10. Bever T. G. The cognitive basis- for linguistic structures. — In: J. K. Hayes (ed.). Cognition and the development of language, N. Y., 1970.
11. Fraser C. J., Bellugi U., Braun K. Control of grammar in imitation, comprehension and production. — Y. verb. learn. verb. behav., 1963, v. 2, p. 121—135.
12. Dale Ph. S. Language development. Structure and function the Dryden Press Inc., Illinois, 1972.
13. Pankova M., Khrakovsky V., Shtern A. Easy and difficult syntactic constructions. Experiments with motor aphasics. — In: Recent trends in Soviet psycholinguistics, N. Y., 1977—78, pp. 108—155.
14. Ахутина Т. В. Трудности понимания грамматических конструкций у больных с афазией. — В кн.: Проблемы афазии и восстановительного обучения. М.: МГУ, 1979, с. 40—59.

15. Храковский В. С. Конструкция пассивного залога. — В кн.: Категория залога. / Материалы конференции. Л., 1970.
16. Chomsky N. Syntactic structures. The Hague, 1957.
17. Miller G. A., Chomsky N. Finitary models of language users. In: Luce R. D., Bush R. R., Galanter E. (Eds.) Handbook of mathematical psychology. Vol. 2, N. Y., 1963, 419—491.
18. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров. II. Высказывание как единица речевого общения, отличие этой единицы от единиц языка. — В кн.: Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 251, 275.
19. Юл Дж. Э., Кендалл М. Дж. Теория статистики. М., 1960.
20. Плюта В. Сравнительный многомерный анализ в экономических исследованиях. М.: Статистика, 1980.
21. Черниговская Т. В., Балонов Л. Я., Деглин В. Л. Билингвизм и функциональная асимметрия мозга. — Уч. зап. / Тартуский гос. ун-т (в печати).
22. Clark H. H. Some structural properties of simple active and passive sentences. — J. v. L. v. B., v. 4, 1965, N 4, p. 365—370.
23. Лотман Ю. М. Динамическая модель семиотической системы. — Уч. зап. / Тартуский гос. ун-т, вып. 463. Труды по знаковым системам, X. Семиотика культуры. Тарту, 1978, с. 23.
24. McCarthy D. Language development in children. In: L. Carmichael (ed.) Manual of child psychology, v. 1, N. Y., Wiley, 1970, pp. 1061—1161.
25. McNeil D. The acquisition of language: The study of developmental psycholinguistics. N. Y., Harper & Row, 1970.
26. Bronowski J., Bellugi U. Language, Name, and Concept. «Science», v. 168, No. 3932, pp. 669—673.
27. Ковтунова И. И. Современный русский язык. Порядок слов и актуальное членение предложения. М., 1976.
28. Касевич В. Б. Элементы общей лингвистики. М., 1977.
29. Выготский Л. С. Избранные психологические исследования. М., 1956.
30. Лурия А. Р. Язык и сознание. М., МГУ, 1979.
31. Падучева Е. В. Презумпции и другие виды неэксплицитной информации в предложении. Научно-техническая информация. Автоматизация обработки текста; серия 2, № 11, 1981, с. 23—30.
32. Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф — имя — культура. — Уч. зап. / Тартуский гос. ун-т, вып. 308. Труды по знаковым системам, VI Тарту, 1973.

ДИАЛОГ В «БОДХИЧАРЬВАТАРЕ»

Л. Мялль

То, что «Бодхичарьяватара»¹ содержит диалог, не вызывает никакого сомнения. Особенно отчетливо это видно в IX главе, однако наличие признаков диалога можно легко найти и в других главах. Но совсем не легко ответить на вопрос, между кем ведется этот диалог.

Можно предположить, что одну сторону в диалоге представляет сам автор текста, буддийский мыслитель и поэт VII—VIII вв. Шантидэва, который излагает «правильную» позицию и «критикует» неправильные мысли и воззрения кого-то. В этом предположении есть доля истины. Действительно, то, что мы воспринимаем как мысли самого Шантидэвы, суть его мысли, но чтобы окончательно разрешить этот вопрос, нам надо выяснить, кто же этот кто-то. Очевидным кажется и то, что оппонентов очень много, что Шантидэва критикует и того и другого, и индуиста и буддиста-хинаяниста, и мирянина и отшельника, и деятельного и бездействующего. Для выяснения этого возьмем главу IX, называющуюся «Праджняпарамита». Там рассматриваются прежде всего те проблемы, которые можно (условно) назвать философскими: проблема строения мира, существования бога-творца, восприятия и т. д. Индийский комментатор «Бодхичарьяватары» Праджнякарамата, а вслед за ним и тибетские, и европейские комментаторы² понимают эту главу прежде всего как критику

1. Существуют только три полных перевода «Бодхичарьяватары» на европейские языки: перевод Фино на французский, перевод Матикса на английский и перевод Мялля на эстонский: *La marche à la lumière*. Paris, 1920; *Entering the Path of Enlightenment*. London, 1970; *Sāntideva, Bodhicitśarjāvātāra*. Tallinn, 1982. Недавно вышедший новый перевод на английский выполнен с тибетского языка: *A Guide to the Bodhisattva's Way of Life*. Dharmasala, 1979. Наряду с этими можно указать еще и на неполные переводы: *Bodhicaryāvātāra. Introduction à la pratique des futurs Bouddhas. Poème de Çāntideva*. Paris, 1907; *Der Eintritt in den Wandel in Erleuchtung von Sāntideva*. Paderborn, 1923; *In cammino verso la luce, traduzione del Bodhicaryāvātāra di Sāntideva*. Turin, 1925.

² Это прослеживается и в работах современных тибетских комментаторов. См., напр.: *Geshe Kelsang Gyatso. Meaningful to Behold*. Ulverston, 1980.

различных индуистских и буддийских школ с позиции школы мадхьямики-прасангики, причем критика ведется при помощи метода прасанги, т. е. сведения к абсурду (*reductio ad absurdum*).

Если это так, то оппонентов должно быть много: ими являются и сторонники индуистских школ санкхьи, ньяи, вайшешики и веданты, буддисты школ вайбхашиков, саутрантиков и йогачаров, и даже материалисты школы чарвака. Причем критика их взглядов ведется корректно: их позиция излагается в форме, которая похожа на то, что в европейской традиции принято называть цитатами.

Но Шантидэва нигде не определяет своих оппонентов³, он нигде не говорит, что это — позиция ньяи, а то — точка зрения хинаяны. Более того, вся глава представляет собой как будто бы единый поток мысли, и переход от «критики» одной системы к другой происходит плавно. Например, в IX, 60 первое предложение и первую часть второго предложения комментаторы считают критикой школы чарвака, а конец второго предложения — критикой санкхьи: «Я» — не мясо и не сухожилия, «Я» — не теплота и не дыхание. «Я» — не отверстия и вообще не шесть восприятий».

Это наводит на мысль о том, что Шантидэва «критикует» не определенные школы, а определенные воззрения, и его не интересует то, что мысль А должна принадлежать именно стороннику школы Б. Более того, «критикуемое» — это будто бы одно лицо, которое, как кажется, меняет свои воззрения в зависимости от течения общего потока мысли в главе.

Кто же в таком случае тот, кого «критикует» Шантидэва? Это — сам Шантидэва. Шантидэва спорит с Шантидэвой. А это значит, что диалог в IX главе «Бодхичарьяватары» является внутренним диалогом. Шантидэва, сторонник школы мадхьямики, спорит с сомневающимся Шантидэвой, с колеблющимся Шантидэвой. Шантидэва, понимающий значение пустоты-шуньяты, спорит с Шантидэвой, предполагающим, что все явления суть реальность в том смысле, что они имеют сущность. Если пользоваться буддийской терминологией, то можно сказать, что *праджня* Шантидэвы спорит с *авидьей* того же Шантидэвы т. е. понимающий Шантидэва спорит с неведающим Шантидэвой.

Таким образом, диалог ведется между *праджней* и *авидьей*, между пониманием и неведением. *Авидья* порождает непрерывно любого рода идеи и логические конструкции, чтобы, в конечном итоге, создать замкнутую модель мира. *Праджня*, напротив, доводит эти идеи и конструкции до абсурда и создает таким образом открытую модель мира.

Значит ли это, что диалог в «Бодхичарьяватаре» ведется меж-

³ Исключением можно считать только систему санкхьи, которая упоминается в IX, 127.

ду развитым умом и неразвитым умом? Отчасти да, но в более специфическом смысле. Дело в том, что *авидья* — не неразвитый интеллект, а деформированный интеллект, она является первой в списке т. н. клеш, или загрязнений психики⁴. Поскольку другие клешы являются тем, что в рамках европейской психологии называют эмоциями (в большинстве случаев негативными): страсть, ненависть, гордость, зависть и т. д., — а от *авидьи* можно избавиться только тогда, когда освободишься от других клеш, то ее можно определить скорее как негативно-эмоционально окрашенный интеллект.

Праджня, с другой стороны, является управляющим звеном в списке т. н. шести парамит, другие члены которого можно считать тем, что в европейской психологии называют позитивными эмоциями: щедрость, нравственность, энергичность, терпимость, вдумчивость. В буддийском контексте их можно считать интеллектуально управляемыми эмоциями.

Таким образом можно утверждать, что в более обобщенном смысле диалог в «Бодхиচারьяватаре» ведется между эмоциональностью и интеллектуальностью⁵. Это мы можем наблюдать и в предыдущих главах, где при помощи вполне интеллектуального анализа создается попытка подготовить почву для укрепления позитивных эмоций и для преодоления негативных. Так, при помощи терпимости преодолевается ненависть (VI, 1—2), при помощи энергичности — вялость (VII, 2), при помощи вдумчивости — рассеянность (VIII, 1—2).

Теперь сформулируем последний вопрос: является ли «Бодхи-чарьяватара» отражением диалога между эмоциональностью и интеллектуальностью только Шантидэвы? Ведь Шантидэва сам пишет: «Создавая (это произведение), я не имел в мыслях другой цели, кроме упорядочения своей психики» (1, 2).

Но сразу после этого он продолжает: «Но если это (произведение) увидит похожий на меня (человек), то оно может быть полезно и для него» (1, 3). Это значит, что, по мнению Шантидэвы, «Бодхичарьяватара» имеет более универсальное значение, отражая какие-то закономерности общечеловеческой психики.

⁴ *cittakleśa*.

⁵ То, что *праджня* является не интуицией, а именно высокоразвитым интеллектом, который по типу очень похож на то, что в европейской традиции называют научным мышлением, указывает весь текст «Бодхичарьяватары».

СЕМИОТИКА ПРОСТРАНСТВА И ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ АСИММЕТРИЯ МОЗГА

Н. Н. Николаенко, В. Л. Деглин

Изучение функциональной асимметрии мозга в отношении порождения и восприятия речи, порождения и опознания музыкальных образов [1—3], различения и словесного обозначения цвета [4] убеждает в том, что в организации всех упомянутых деятельностей участвуют и левое, и правое полушария мозга, причем каждое из них использует свой язык, свою семиотическую модель мира. Есть непосредственное изоморфное восприятие действительности, которое опирается на иконическую знаковую систему. Механизмы такого восприятия сконцентрированы в правом полушарии. Есть понятийное отражение действительности, базирующееся на логической переработке чувственных впечатлений. Оно опирается на символическую знаковую систему. Его механизмы сконцентрированы в левом полушарии. Постоянное взаимодействие и интерференция семиотических систем правого и левого полушарий является одним из кардинальных механизмов психической деятельности — «механизмом создания новой мысли» [5, с. 16]. Таким образом, напряженно обсуждающаяся в настоящее время диалогичность мышления и культуры, — проблема и нейрофизиологическая. Сейчас уже ясно, что диалогичность мышления обеспечивается самой организацией психических функций, базируется на механизмах функциональной специализации больших полушарий мозга и реализуется в разных формах взаимодействия правого и левого полушарий. Иными словами, «диалогичность... оказывается встроенной в самую нейропсихологическую структуру личности» [6, с. 7].

Вместе с тем, одна из самых важных психических функций — восприятие пространства — рассматривается в неврологической и нейропсихологической литературе как деятельность, в осуществлении которой принимает участие только одно из полушарий мозга. Такое представление сложилось в начале 1950-х годов, когда было установлено, что поражению правого полушария сопутствуют нарушения пространственной ориентировки, кон-

структивной деятельности (в том числе рисования) и пространственных представлений о собственном теле. Точка зрения, согласно которой правое полушарие является единственно ответственным за анализ пространственных отношений, стала традиционной и сохраняется до настоящего времени [см. обзоры 7—9]. Мы столкнулись с фактами, заставляющими пересмотреть это положение и исследовать вопрос о роли левого полушария в восприятии пространства.

Эту проблему мы попытались решить, исследуя больных, прошедших лечение унилатеральными (право- и левосторонними) электрошоками. После унилатерального электрошока наблюдается преходящее (40—60 мин.) угнетение одного — раздражавшегося — полушария и реципрокная активация функций второго — интактного — полушария. Сопоставлялись пространственные характеристики рисунков, выполненных одними и теми же больными в их обычном состоянии (контроль) и в условиях угнетения каждого из полушарий. Нас привлекала возможность выяснить, как трансформируется при этом видение пространственных отношений. Использовался метод свободного рисования «по представлению». Больным предлагалось нарисовать: дом; стол; куб; дерево; рельсы, уходящие вдаль; два дома — один вблизи, другой вдали; мост через реку; человека. Кроме того, на специальном неравномерном растре, состоящем из 32 точек (рис. 1. I), предлагалось соединить любые точки так, чтобы получилась какая-нибудь геометрическая фигура. Рисунки выполнялись фломастером на листах бумаги 22×30 см, фиксированных длинной стороной параллельно краю стола. Исследовано 34 больных после 67 правосторонних и 62 левосторонних электрошоков. Всего проанализировано 1935 рисунков.

Экстраперсональное пространство

Координаты пространства и изображение предмета. На контрольных рисунках изображаемые предметы обычно были правильно ориентированы относительно горизонтальных и вертикальных направлений. Ориентированность на эти координаты выявлялась и в рисунках геометрических фигур, выполненных на растре (рис. 1. II). При угнетении левого полушария изображения строго ориентированы по отношению к вертикальным и горизонтальным осям; эти оси подчеркнуто выделяются и в рисунках на растре — выдерживается симметрия и уравновешенность фигур в пространстве растра (рис. 1. III). При угнетении правого полушария вертикально-горизонтальные отношения теряют актуальность и изображаемые предметы приобретают наклонное положение (рис. 2). В рисунках на растре исчезает строгая ориентированность фигур на вертикальные и горизонтальные оси и прослеживается тенденция к диагональному расположению фигур; вид-

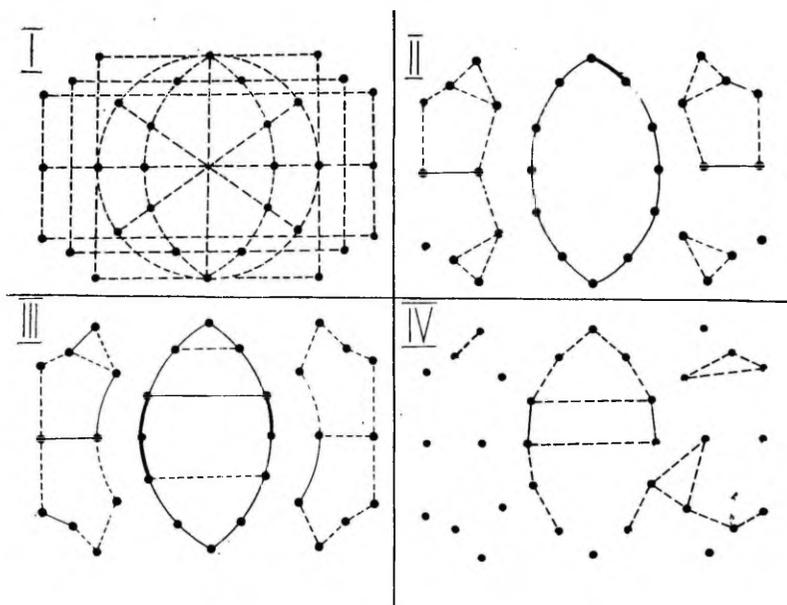


Рис. 1. Фигуры на растре

I — схема построения растра, II — фигуры на растре в контрольных исследованиях, III — то же в условиях угнетения левого полушария, IV — то же в условиях угнетения правого полушария. На II, III, IV фигуры являются результатом статистического усреднения рисунков на растре 10 больших (12 контрольных исследований, 20 — в условиях угнетения левого, 20 — в условиях угнетения правого полушария); штриховые линии — соединение двух точек с вероятностью 0.2—0.4, тонкие линии — то же с вероятностью 0.4—0.6, жирные линии — то же с вероятностью выше 0.6.

на также неуравновешенность фигур в пространстве растра (рис. 1. IV).

Таким образом, привязанность изображений к горизонтальным и вертикальным направлениям и, как следствие этого, «правильная» ориентация изображаемых предметов в пространстве является функцией правого полушария.

Форма изображаемых предметов. Хотя большинство наших испытуемых не имело специальных навыков рисования, на контрольных рисунках грубых искажений формы предметов не наблюдалось. При угнетении левого полушария искажения формы также редки и нетипичны. При угнетении правого полушария наблюдается различное по выраженности искажение формы изображаемых предметов, разрушение их пространственной структуры. Это проявляется утратой существенных деталей предмета, смещением частей относительно друг друга, разъединением предмета на

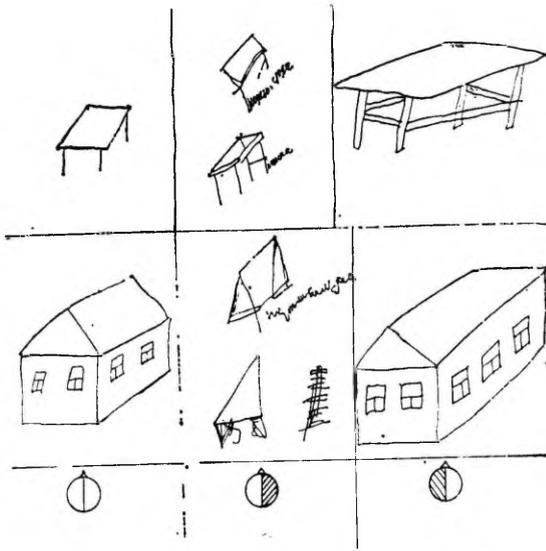


Рис. 2. Рисунки больного Ш. (стол, дом)
 Здесь и далее (на рис. 4, 5, 8—11) слева направо: рисунки в обычном состоянии (контрольные), в условиях угнетения правого полушария, в условиях угнетения левого полушария; схемы под рисунками иллюстрируют состояние, в котором произошло исследование (заштриховано угнетенное полушарие).

отдельные не связанные между собой фрагменты, грубыми нарушениями пропорций (рис. 2, 3, 4). Аналогичное отношение к форме прослеживается и в рисунках на растре: при угнетении левого полушария эти рисунки структурированы и представляют собою законченные и симметричные конструкции (рис. 1. III); при угнетении же правого полушария рисунки на растре не структурированы — это лишь отдельные асимметрично расположенные линии, углы и фрагменты фигур (рис. 1. IV).

Таким образом, способность к построению целостной пространственной структуры и, как следствие этого, правильное воспроизведение формы предмета, а также константность восприятия формы являются также функцией правого полушария.

Проекция трехмерного пространства на двумерную плоскость.
 Существует два принципиально различных способа проекции пространства на плоскость [10, 11]. Во-первых, изображение видимой геометрии: создание иллюзии трехмерного пространства — объема и глубины. Этот способ обычно используется в изобразительном искусстве. Во-вторых, изображение объективной геометрии: воспроизведение объективных свойств простран-

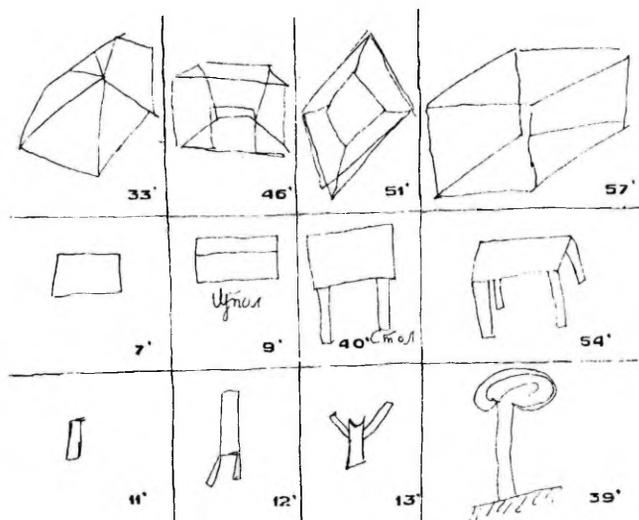


Рис. 3. Рисунки больных С. (куб) и К. (стол, дерево) в условиях угнетения правого полушария. Показана трансформация одних и тех же сюжетов в динамике восстановления деятельности правого полушария. Цифры под рисунками — минуты от окончания правостороннего электрошока.

ственных объектов. В этом случае утрачивается иллюзия трехмерности, а воспроизведение требует привлечения априорно известной о данном предмете информации и применения условных приемов изображения. Этот способ обычно используется в практике технического черчения.

Изображение видимой геометрии пространства (объема и глубины). Иллюзия трехмерности пространства создается при помощи перспективных сокращений (уменьшения размеров по мере удаления от наблюдателя), перекрытия (заслонения удаленных частей близкими), сдвига удаленной части вверх (к линии горизонта). В контрольных рисунках испытуемые использовали все перечисленные приемы и им удавалось более или менее успешно создать на рисунке иллюзию объема и глубины.

При угнетении левого полушария испытуемые гораздо чаще, чем в контроле, рисуют предметы объемными; объемными могут становиться и те предметы, которые на контрольных рисунках изображались плоскими. Обычно предметы передаются в аксонометрической проекции (без перспективных сокращений). Однако в значительной части случаев наблюдается расширение удаленных частей предмета, т. е. появляется обратная перспектива (рис. 2, 5, 6). При угнетении левого полушария, наряду с усилением

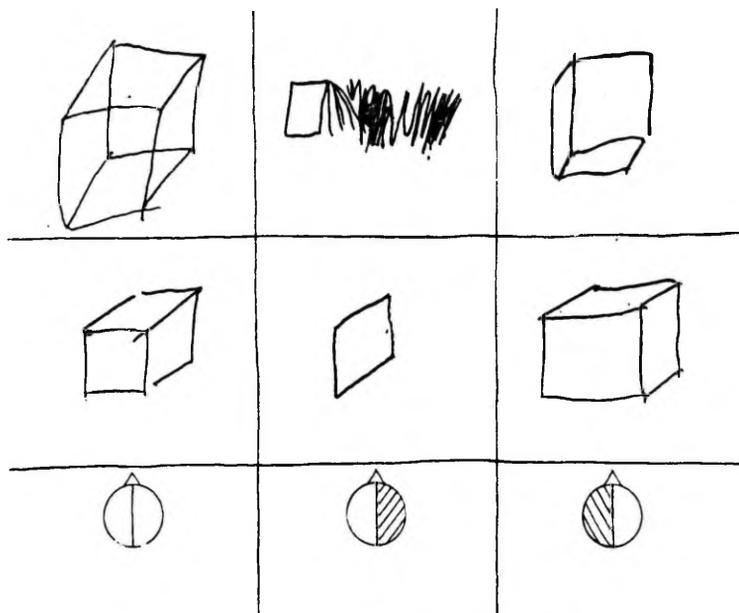


Рис. 4. Рисунки больных Т. и Д. (куб)

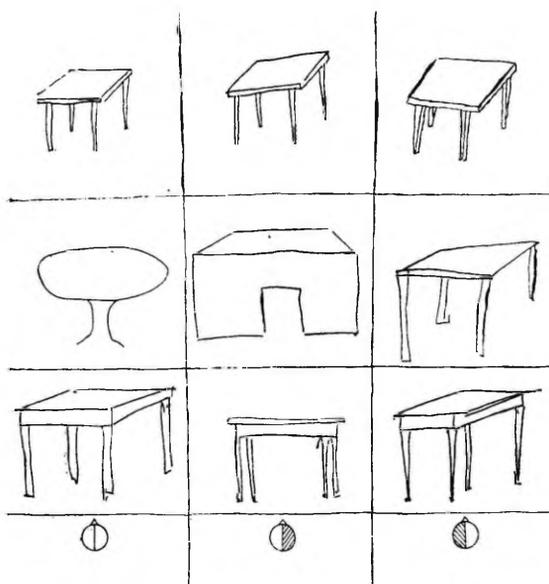


Рис. 5. Рисунки больных А., С., Леж. (стол)

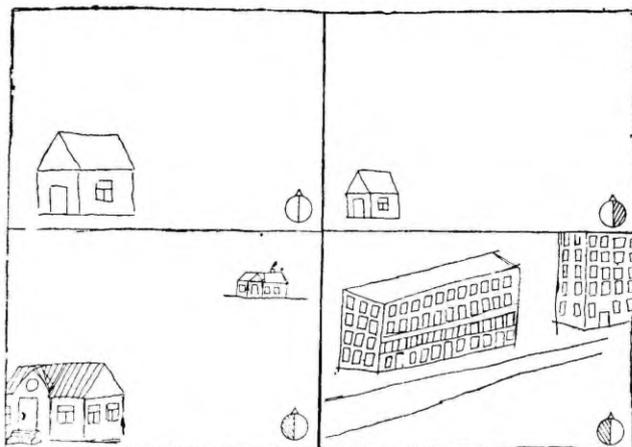


Рис. 6. Рисунки больного Леж. (два дома — один вблизи, другой вдали)
Здесь и на рис. 7 в нижнем ряду приведены рисунки, выполненные в двух разных сеансах угнетения левого полушария.

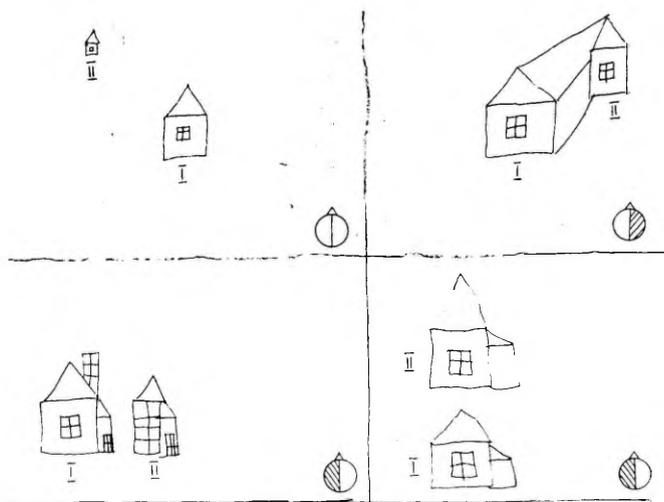


Рис. 7. Рисунки больной З. (два дома — один вблизи, другой вдали)
I — ближний дом, II — дальний дом. Линии, соединяющие дома на рисунке, выполненном в условиях угнетения правого полушария, по объяснению больной, «нужны, чтобы уменьшить дом, который дальше».

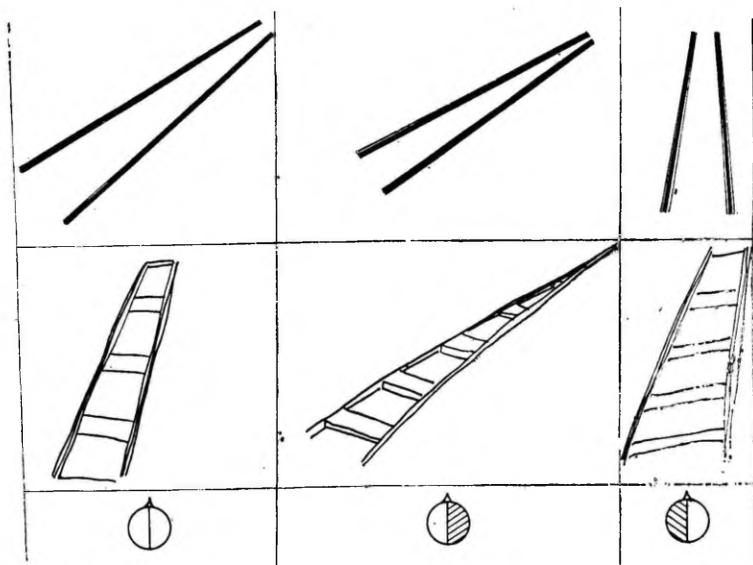


Рис. 8. Рисунки рельсов, уходящих вдаль
 Верхний ряд — усредненные параметры «рельсов» по данным статистической обработки рисунков 18 больных (20 контрольных исследований, 37 — в условиях угнетения правого, 39 — в условиях угнетения левого полушария); центральные линии — средние арифметические длины и наклона рельсов, боковые линии — квадратичные ошибки средних.
 Нижний ряд — рисунки больной С.

тенденции отображать объем предметов, заметно сглаживается или вовсе исчезает стремление к передаче протяженности пространства вглубь, вдаль. На рисунках «рельсы, уходящие вдаль», и «дома вблизи и вдали» перспективные сокращения размеров становятся нерезко выраженными, а в некоторых случаях и вовсе сглаживаются — испытуемые как бы «не знают» правил и рисуют оба дома — ближний и дальний — рядом и мало отличающимися по размерам (рис. 6, 7, 8). Более того, размеры удаленного дома могут превышать размеры ближнего (рис. 7), что приводит к эффекту обратной перспективы и при изображении целостного пространства. При создании иллюзии глубины значительно реже, чем в контроле, используются диагональные направления. Так, «дома» и «рельсы» на контрольных рисунках обычно располагаются по диагонали, а при угнетении левого полушария ведущим становится направление, близкое к вертикали (рис. 7, 8). При угнетении правого полушария стремление передать объем отсутствует — даже те предметы, которые в контрольных рисунках изображались объемными, теперь могут переда-

ваться как плоские (рис. 2, 4, 5). Утрата объемности предметов сочетается с чрезмерным усилением перспективных сокращений при изображении целостного пространства, что создает в рисунках утрированную иллюзию глубины (рис. 6, 8). Такая иллюзия усиливается и более частым использованием в соответствующих рисунках диагональных направлений.

Таким образом, изображение видимой геометрии экстраперсонального пространства в условиях угнетения одного из полушарий своеобразно расслаивается. При угнетении левого полушария, т. е. в условиях относительно изолированного функционирования правого полушария, облегчается передача объемности предметов и обнаруживается тенденция к использованию, так называемой, перцептивной перспективы (аксонометрических проекций и обратной перспективы), что характерно для естественного восприятия ближних областей пространства [10, 11]. Одновременно с этим ухудшается отображение отдаленных областей пространства, что связано с утратой навыков использования линейной перспективы. При угнетении правого полушария, т. е. в условиях относительно изолированного функционирования левого полушария, ухудшается передача объемности предметов, но вместе с тем утрируется отображение глубины пространства, главным образом, за счет чрезмерного усиления линейной перспективы.

Изображение объективной геометрии пространства. Как говорилось выше, изображение объективных пространственных свойств предметов предполагает использование приемов, обычных в практике технического черчения. К ним относятся: ортогональные проекции (проектирование предмета на плоскость линиями, перпендикулярными плоскости, в результате чего изображается только одна сторона предмета), развертки (совмещение в одном изображении ортогональных проекций разных сторон предмета, что приводит к «распластыванию» его на плоскости), сечения (изображение предмета в разрезе, что дает представление о его внутреннем устройстве и позволяет соотнести «внутреннюю» и «внешнюю» геометрию предмета), изображение невидимых деталей (что позволяет дополнить информацию о предмете).

В контрольных исследованиях отдельные больные изредка использовали некоторые из перечисленных приемов. Прилагались «чертежные» приемы к ограниченному кругу сюжетов. Ортогональные проекции и развертки иногда применялись при рисовании дома (проекция переднего фасада, либо изображение переднего фасада с примыкающими с двух сторон боковыми фасадами). Изображение невидимых деталей могло встречаться в рисунках куба (прорисовывание скрытых от наблюдателя ребер) и дерева (изображение корней). Сечения в контрольных рисунках ни разу не появлялись.

При угнетении левого полушария использование «чертежных» приемов встречается еще реже, чем в контроле. Лишь в единич-

ных случаях могут появляться ортогональные проекции дома, прорисовывание скрытых ребер куба или корней дерева. Практически исчезают развертки. Никогда не встречаются сечения. При угнетении правого полушария возникает тяготение к «чертежным» изображениям. К ним прибегает уже гораздо больше больных и, притом, в гораздо большем количестве рисунков. Очень расширяется круг сюжетов, к которым прилагаются соответствующие приемы. Ортогональные проекции и развертки появляются не только при рисовании дома, но и других предметов: куба — изображение его в виде квадрата или ромба (рис. 4), попытки воспроизвести все грани куба, что приводит к его распластыванию (рис. 3); стола — вид сверху (рис. 3) или спереди (рис. 5), совмещение обеих проекций в одном изображении (рис. 3). Увеличивается количество рисунков с изображением невидимых деталей. Появляются отсутствовавшие в контроле и при угнетении левого полушария сечения предмета (рис. 9).

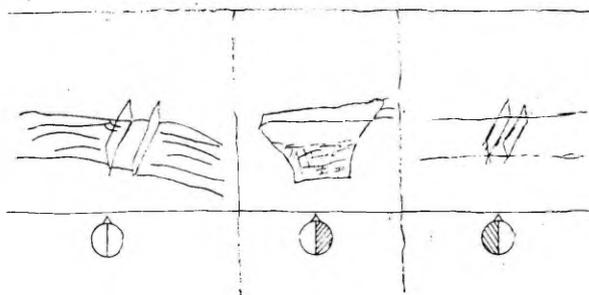


Рис. 9. Рисунки больного Б. (мост через реку)
В условиях угнетения правого полушария русло реки
изображено в разрезе.

Таким образом, в условиях угнетения правого полушария, т. е. при относительно изолированном функционировании левого полушария, наряду с ухудшением воспроизведения наглядно-чувственной картины пространства, появляется тенденция к изображению объективно существующих пространственных свойств объектов. При этом используются аналитические приемы технического черчения. Иначе говоря, изображается не то, что наблюдатель видит, а то, что он знает об объекте. Противоположные изменения выявляются при угнетении левого полушария — исчезает тенденция к изображению объективно существующих пространственных отношений, но улучшается воспроизведение наглядно-чувственной картины трехмерного пространства.

Телесное пространство

Анализ изображений человека сталкивает нас с новой, по сути также пространственной, проблемой. С одной стороны, человек является «предметом», аналогичным другим предметам — он

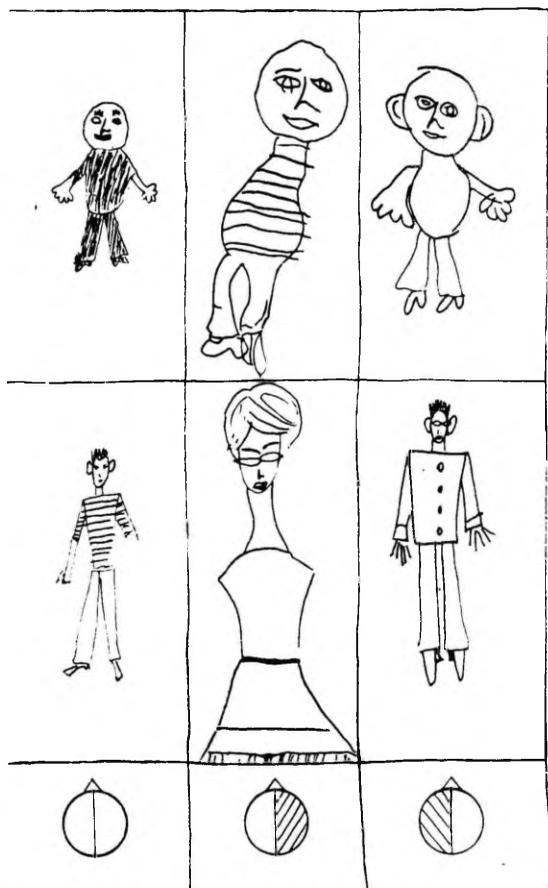


Рис. 10. Рисунки больных Лом. и В. (человек)

имеет определенную пространственную форму и существует в экстраперсональном пространстве. С другой стороны, у каждого человека имеется непосредственное ощущение формы своего тела. Таким образом, каждый человек имеет дело с двумя телесными пространствами — «внешним» (объективная метрика тела) и «внутренним» (субъективное телесное пространство). Как «выглядит» последнее и как оно соотносится с объективной метрикой

тела совершенно неясно. Неожиданным образом ответ на этот вопрос дали рисунки.

На контрольных рисунках испытуемые более или менее успешно и очень разнообразно воспроизводили привычный облик человека. При угнетении правого полушария в изображении человека

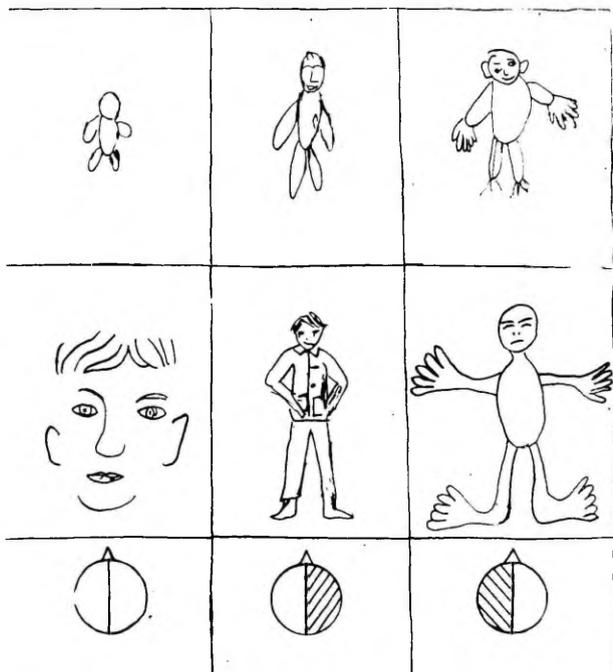


Рис. 11. Рисунки больных Щ. и Леж. (человек)

прослеживались все рассмотренные выше изменения пространственных параметров рисунка — редукция объема, разрушение формы и утрата деталей, тенденция к использованию приемов объективной геометрии. Все эти изменения касались изображения человека в той же мере, что и изображения других предметов. Небезынтересно однако, что утраты деталей касались, в первую очередь, верхних конечностей — больные чаще всего — «забывали» нарисовать кисти или руки в целом (рис. 10).

При угнетении левого полушария выявились иные искажения в изображении человека. В этих случаях на рисунке появлялся своеобразно выразительный человек с уменьшенным телом, относительно большой головой и гипертрофированно увеличенными кистями рук и стопами (рис. 10, 11). Пролить свет на такие изо-

бражения помогают данные об особенностях представительства тела в коре головного мозга. В. Пенфилд и соавт. (12, 13), изучая эффекты точечного электрического раздражения коры, пришли к выводу, что тело представлено в сенсомоторной области в виде его уменьшенной копии, причем эта копия сильно деформирована по сравнению с истинными пропорциями тела — так, площадь



Р и с. 12. Иннервационный гомункулус В. Пенфилда
Займствовано из 12, с. 45. Пропорции гомункулуса отражают соотношение площадей представительства разных частей тела в сенсомоторной коре головного мозга человека.

моторной и сенсорной иннервации большого пальца руки занимает в сенсомоторной зоне большую площадь, чем представительство всей руки; область моторного и сенсорного представительства стопы намного больше области представительства бедра и голени вместе взятых. Причины такой деформации очевидны: чем более тонкая нервная регуляция требуется данному органу, тем интенсивнее он иннервирован и тем обширнее его представительство в коре мозга независимо от реального размера этого органа. Эти данные В. Пенфилд суммировал в виде изображения гомункулуса, пропорции которого отражают относительные размеры представительства различных частей тела в коре (рис. 12).

Сопоставление этого «иннервационного» гомункулуса и гротескных человечков, появляющихся на рисунках при угнетении левого полушария, обнаруживает их принципиальное сходство — тип деформаций и распределение деформаций по пространству тела одинаковы. Такое сходство, на наш взгляд, не случайно. Оче-

Причины вытеснения изображения словом достаточно очевидны — это результат разрушения пространственного образа вследствие дефицита функций правого полушария при активации языковых механизмов левого полушария вследствие реципрокного облегчения его функций. Интересным представляется семиотический аспект этого явления. По отношению к предмету (денотату) и рисунок, и слово выступают как знаковые средства его репрезентации: рисунок — в качестве иконического, слово — символического знака. Вытеснение рисунка словом при угнетении правого полушария предельно обнажает «семиотическую специализацию» каждого из полушарий: правого — как базы иконической, а левого — символической знаковых систем. Вытеснение рисунка словом обнажает сложные и противоречивые взаимоотношения между этими системами, пронизывающие психическую деятельность человека, но замаскированные в обычном состоянии.

Динамику этих взаимоотношений удастся проследить по трансформациям одного и того же сюжета по мере рассеивания угнетения правого полушария. Так, на ранних этапах угнетения, когда функции правого полушария полностью подавлены, а деятельность левого полушария облегчена, изображение предмета заменяется словом. Несколько позже появляется изображение существенной части предмета (рис. 3), очень схематизированное и данное в ортогональной проекции (ствол дерева в виде вертикального прямоугольника, стол в виде квадрата или горизонтально расположенного прямоугольника), нередко сопровождаемое поясняющей надписью. Затем изображение дополняется ортогональной проекцией другой стороны, в результате чего возникает развертка (совмещение ортогональных проекций стола сверху и спереди). Еще позже, когда восстановление функций правого полушария продвигается достаточно далеко, изображение обогащается новыми деталями, объективная геометрия предмета трансформируется в видимую геометрию и рисунок приближается к натуралистическому воссозданию формы. Таким образом, на протяжении считанных минут можно проследить переход от чисто символической репрезентации предмета к его иконическому воспроизведению.

Заключение

Анализ рисунков, выполненных в период, когда функции одного из полушарий подавлены, знакомит нас с тем, как «видит» пространство и как оценивает пространственные отношения правое и левое полушария.

Рассмотрим сначала, как отображается пространство изолированно функционирующим правым полушарием, когда деятельность левого угнетена. Правое полушарие обеспечивает ориентацию объекта относительно таких универсальных координат экст-

видно, что, как и в гомункулусе, в гротескных человечках части тела представлены в соответствии со степенью их иннервированности. В таком случае изображения человека, возникающие при угнетении левого полушария, т. е. в условиях относительно изолированного функционирования правого полушария, отражают функциональную перцепцию собственного тела или, иными словами, воспроизводят субъективное телесное пространство. Возможно, именно поэтому основной дефект рисунков человека, выполненных при угнетении правого полушария, сводится к редукции рук или кистей — тех органов, которые гипертрофированы в телесном пространстве правого полушария.

Таким образом, изображение человека, выполненное в условиях угнетения одного полушария, позволяет судить о том, что представляет собой телесное пространство для правого и левого полушарий. При угнетении левого полушария, т. е. при изолированном функционировании правого полушария, изображение человека представляет собой проекцию во вне такого восприятия своего тела, в котором отражена не объективная метрика тела, а степень иннервированности различных его частей. При угнетении правого полушария, т. е. при изолированном функционировании левого полушария, изображение человека отражает объективную пространственную структуру тела. Иначе говоря, для левого полушария телесное пространство имеет те же характеристики, что и пространство экстраперсональное.

Рисунок и слово

В контрольных исследованиях, когда испытуемых просили рисовать, они нередко заявляли, что не умеют, что раньше не рисовали и т. п., но рисовать не отказывались. При угнетении правого полушария отказы становились обычным явлением, причем испытуемые ссылались на то, что им не удастся «представить» предмет, который следует нарисовать. При этом нередко вместо того, чтобы изобразить предмет, они писали его название. Такая замена рисунка словом иногда принимала навязчивый характер — несмотря на повторные разъяснения, испытуемые при каждом очередном задании что-либо нарисовать упорно писали название. При этом они понимали, что следует рисовать, а не писать, смущались и оправдывались: «не получается рисовать, не хватает воображения», «никак не могу себе представить». Примечательно, что даже если им и удавалось рисовать, они стремились сделать на рисунках надписи, представлявшие либо название нарисованного предмета, либо пояснение к рисунку (рис. 2, 3). При угнетении левого полушария испытуемые от рисования никогда не отказывались, рисовали даже охотнее, чем в контрольных исследованиях, не заменяли изображение предмета его названием и не делали поясняющих надписей.

раперсонального пространства как горизонтальное и вертикальное направления. Угнетение правого полушария приводит к утрате актуальности горизонтально-вертикальных отношений и независимости положения объекта от основных координат. Правое полушарие обеспечивает целостность и константность формы изображаемых предметов. Угнетение правого полушария приводит к разрушению пространственной структуры и распаду целостного изображения на отдельные фрагменты, слабо связанные друг с другом. Правое полушарие обеспечивает восприятие и построение объема изображаемых предметов. При угнетении правого полушария утрачивается способность создавать на плоскости иллюзию объемности предмета. Правое полушарие видит пространство в перцептивной перспективе, для которой характерны стабильность величины объектов, независимо от их удаленности вглубь, или даже некоторое увеличение размеров по мере удаления, т. е. отсутствие перспективных сокращений или легкая обратная перспектива. Перцептивная перспектива ограничена, как известно, ближним к наблюдателю пространством порядка двух десятков метров и зоной ясного видения.

Таким образом, реконструкция особенностей восприятия пространства, произведенная по рисункам, выполненным в период угнетения каждого полушария, показывает, что правое полушарие содержит набор механизмов, обеспечивающих наглядно-чувственное отображение пространственных отношений, или, иными словами, отображение перцептивного пространства. Это — механизмы стабильности ориентации объектов в пространстве, механизмы константности формы и величины объектов, механизмы стереоскопичности зрения. Однако действие этих механизмов распространяется на относительно небольшой локус пространства в окрестностях наблюдателя и реализуется только в зоне четкого видения — в направлении взора. Это именно то пространство, в котором осуществляется практическая деятельность, то пространство, без адекватного отображения которого текущая деятельность невозможна. Примечательно, что пространственные построения, отражающие видение дальних областей пространства — сильные перспективные сокращения и плоскостность изображений — нетипичны для рисунков, создаваемых в условиях изолированного функционирования правого полушария. В тех рисунках, где нельзя избежать изображения отдаленных областей, правое полушарие, сглаживая линейную перспективу, как бы стремится приблизить даль к переднему плану. Очевидно, это полушарие равнодушно к дальнему пространству, малозначимому для сиюминутных нужд организма.

Выше отмечалось особое видение правым полушарием телесного пространства: отображение в нем сенсомоторной иннервационной схемы. Такое восприятие телесного пространства, в котором размеры органов пропорциональны степени их иннерви-

рованности, по-видимому, способствует оптимальной организации сложнокоординированных двигательных актов.

Различные пространственные функции правого полушария тесно между собой увязаны. И восприятие наглядно-чувственной геометрии ограниченного пространственного локуса, в центре которого находится человек; и отображение в телесном пространстве иннервационной схемы тела — все эти функции направлены к единой цели: они обеспечивают ориентировку в том участке пространства, в котором протекает непосредственная наличная деятельность и создают оптимальные условия для осуществления этой деятельности.

В то же время деятельность, осуществляемая только под контролем правого полушария, имеет ущербный характер. Как было установлено ранее [1, 2], в ситуации изолированного функционирования правого полушария, когда левое полушарие угнетено, отсутствует словесная ориентировка в месте — человек узнает место, в котором он находится, но не может его назвать. Такое отсутствие словесной символизации изолирует данный пространственный локус от остального пространства, лишает человека возможности соотнести его с другими пространствами и шире — включить знание о нем в систему всех знаний, которыми владеет человек. Тем самым осуществляемая в данном месте деятельность лишается связи с общими целями и задачами, лишается концептуальной направленности.

Рассмотрим теперь, как отображается пространство изолированно функционирующим левым полушарием, когда угнетена деятельность правого полушария. На рисунках видно разрушение тех компонентов восприятия, которые формируют, так называемую, видимую геометрию нашего окружения. Нарушены все виды константности — нестабильна ориентация предметов относительно универсальных координат пространства, нестабильна пространственная структура предметов, отсутствует стереоскопичность — трехмерный мир вблизи наблюдателя становится плоским. Более того, сами предметы теряют чувственную достоверность, их видимый облик вытесняется словесным знаком — символической репрезентацией предмета. Однако знание объективных свойств пространства сохранено. Поэтому возможно аналитическое изображение, которое воспроизводит не столько наглядную форму предмета, сколько отвлеченную его схему — информацию о предмете. Отсюда «чертежные» приемы: ортогональные проекции, развертки, сечения, прорисовывание невидимых деталей. Перечисляя возможные типы пространственных построений в живописи и графике, Б. В. Раушенбах пишет: «Очевидно, что чертеж может быть получен лишь в результате аналитической работы ума (сопоставления различной информации об изображаемом пространстве), а рисунок¹ получается путем

¹ Автор относит слово «рисунок» только к изображению видимой геометрии.

переноса на плоскость изображения своего зрительного восприятия. Надо четко понимать, какое из двух пространств изображает художник — объективное или перцептивное. Иными словами, что он считает более важным: «знаю» или «вижу» (II, с. 8). Не будет большой натяжкой заключить, что используя левое полушарие, человек изображает не предмет, а концепцию предмета².

Сказанное относится к изображению левым полушарием структуры предметов, непосредственно окружающих человека, к «пространству манипулирования». Иначе обстоит дело, когда изображается целостное пространство. В таких рисунках появляются элементы видимой геометрии — линейная перспектива. Более того, эта перспектива чрезвычайно утрирована — перспективные сокращения резко усилены и появляется настойчивое стремление изобразить отдаленные области пространства. Если в условиях изолированного функционирования правого полушария преобладает тенденция приблизить дальний план к переднему, то в условиях изолированного функционирования левого полушария имеет место противоположная тенденция — раздвинуть пространство, отдалить его от наблюдателя. Но отдаленные области пространства не являются средой непосредственной деятельности. Это пространство потенциальной, вероятной деятельности — пространство, которое должно учитываться при планировании и программировании деятельности, но которое для наличной деятельности относительно безразлично. Таким образом, и в данном случае пространство имеет не актуальное, а скорее концептуальное значение.

Иное по сравнению с правым у левого полушария и видение телесного пространства. Если для правого полушария метрика человеческого тела отражает субъективную перцепцию своего тела, то для левого полушария метрика человеческого тела имеет объективный характер. В рисунке человека левого полушария отсутствует представление о телесном «я». Иными словами, телесное пространство левого полушария является частным случаем экстраперсонального пространства.

В целом, в отображении изолированно функционирующего левого полушария пространство также ущербно и мало приспособлено для непосредственной деятельности. Как это установлено ранее [1, 2], место, где находится человек кажется ему незнакомым — он не может его узнать. Анализ рисунков показывает, что предметы теряют чувственную достоверность и превращаются в **бесплотные схемы**; ближайшее к человеку пространство становится таким же прозрачным, как и отдаленное; исчезает функ-

² Было бы неверно представлять дело так, будто в условиях угнетения правого полушария больные сознательно прибегают к использованию чертежных приемов. Большинство наших больных вообще не было знакомо с техническим черчением. Речь идет об особой форме представления пространства, свойственной левому полушарию.

циональная перцепция своего тела, необходимая для управления действиями. Однако, потеряв чувственную наглядность, пространственные отношения в отображении левого полушария обогащаются знаниями, синтезом сведений — пространственный локус, в котором находится человек, приобретает имя и вступает в связь со всеми пространствами, известными человеку; в предметах обнаруживаются их объективные свойства, скрытые за видимой оболочкой; сам человек, спроецированный в экстраперсональное пространство, становится не только субъектом, но и объектом межличностного общения.

Таким образом, полученные факты со всей определенностью свидетельствуют о том, что нельзя считать правое полушарие единственно ответственным за отображение пространственных отношений, а левое свободным от этой функции. Оба полушария вносят вклад в восприятие и анализ пространства и, что существенно, различный вклад. Правое полушарие формирует перцептивное пространство. Это пространство является иконическим образом реального физического пространства. Как показывают наши факты, перцептивное пространство, формируемое правым полушарием, ограничено относительно небольшим радиусом, что позволяет человеку манипулировать материальными предметами, находящимися в пределах его досягаемости. Левое полушарие формирует концептуальное пространство. Это пространство является символическим отображением реального физического пространства и строится на базе символической знаковой системы — языка. Концептуальное пространство простирается в бесконечность. В этом пространстве человек может планировать свою деятельность, придавать ей цели, перейти от манипулирования предметами к оперированию символами.

Итак, отображение человеком пространственных отношений не составляет исключения из других форм психической деятельности — оно является следствием постоянного диалога двух полушарий, двух, стоящих на диаметрально противоположных позициях собеседников. Когда умолкает один из участников диалога и элиминируется одно из пространств — перцептивное или концептуальное — отображение пространственных отношений становится неполным и односторонним, а деятельность человека неполноценной.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балонов Л. Я., Деглин В. Л. Слух и речь доминантного и недоминантного полушарий. Л., 1976.
2. Балонов Л. Я., Баркан Д. В., Деглин В. Л., Кауфман Д. А., Николаенко Н. Н., Савранская Р. Г., Траченко О. П. Унилатеральный электросудорожный припадок (нейрофизиология, клиника, лечебное действие при психозах). Л., 1979.
3. Деглин В. Л., Балонов Л. Я., Долинина И. Б. Язык и функциональная асимметрия мозга. — Уч. зап. / Тартуский гос. ун-т, вып. Труды по знаковым системам, XVI. (в печати).

4. Николаенко Н. Н. О роли доминантного и недоминантного полушарий мозга в восприятии и обозначении цвета. — Физиология человека, 1981, т. 7, с. 441—448.
5. Лотман Ю. М. Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума (предварительная публикация). М.: Научный совет по комплексной проблеме «Кибернетика», 1977.
6. Иванов Вяч. Вс. Знаковые системы научного поведения. — Общие вопросы, НТИ, сер. 2, 1975, № 9, с. 3—9.
7. Несаен, Н. Aphasic, apraxic and agnostic syndromes in right and left hemisphere lesions. — In: Handbook of clinical neurology. V. 4, Amsterdam, 1969, p. 291—311.
8. Warrington, E. K., Constructional apraxia. — In: Handbook of clinical neurology. V. 4. Amsterdam, 1969, p. 67—83.
9. Брагина Н. Н., Доброхотова Т. А. Функциональные асимметрии человека. М., 1981.
10. Раушенбах Б. В. Пространственные построения в древнерусской живописи. М., 1975.
11. Раушенбах Б. В. Пространственные построения в живописи. М., 1980.
12. Пенфилд В., Эрикссон Т. Эпилепсия и мозговая локализация. / Пер. с англ. М.: Медгиз, 1949.
13. Пенфилд Д., Джаспер Г. Эпилепсия и функциональная анатомия головного мозга человека. / Пер. с англ. М.: ИЛ, 1958.

«СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ». ЛИНГВОТЕКСТОЛОГИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ: РУССКИЕ — ПОЛОВЦЫ

Т. М. Николаева

Мнение об изначальной диалогичности всякого текста, о коммуникативном намерении как первотолчке к созданию воплощенной материи текста уже высказывалось в последнее время неоднократно.¹ Концепция эта расширяет возможности типологии текста на формальном уровне и возможности его смысловой интерпретации — на содержательном уровне. Однако, хотя элемент беседы, коллокации есть во всяком художественном тексте, формы реализации в нем дуального единства многообразны, хотя и исчислимы. Специальная работа может быть проведена по построению классификации текстов в этом плане: выраженности-невывраженности эксплицитно говорящего (воспринимающего), введению-невведению их в текст и т. д.

Всякий текст есть некоторое состязание, спор, в этом его *conditio sine qua non*. Однако рассказ о битвах есть диалог *par excellence*. В таких случаях авторы как бы приписывают основной оппозиции, более очевидной, неочевидные, абстрактные, разгадать и иерархически упорядочить которые есть дело исследователя — в явном виде и читателя — возможно, и в неявном.

Многомерный мир смысловых категорий текста дан нам прежде всего в одежде языковых форм. Поэтому общий анализ семантики текста может быть проведен, исходя из начал сугубо лингвистических. И здесь, возможно, целесообразно сказать о задачах лингвистики текста — в том виде, в каком они представляются адекватными современному состоянию филологии. Некоторые существенные изменения онтологического статуса лингвистики текста, происшедшие в последнее время, несомненны. А именно — само сочетание «Лингвистика текста» как-то исчезло, заменившись на «Грамматику текста», «Структуру текста», «Се-

¹ См. в частности: В. В. Иванов. К культурно-исторической типологии диалогических текстов. Текст и аспекты его рассмотрения. — Тезисы докладов и сообщений межвузовской научно-методической конференции 25—27 января 1977. М., 1977.

мантику текста», «Поэтику текста» или просто «Текст». Причиной этих далеко неслучайных подмен явилась, на наш взгляд, несомненная слабость лингвистики текста: отсутствие системы содержательных категорий, через совокупность которых могли бы интерпретироваться текстовые построения; поэтому в основном своем виде она не смогла выйти за пределы поисков границ связанного синтаксического целого, описания правил построения абзаца, построения текстовых правил распределения анафорики и катафорики и т. д. Основным семантическим компонентом теории лингвистики текста — актуальным членением высказывания — можно как кажется, справедливо не удовлетвориться, так как оно трактуется то как формальное и достаточно простое средство разбиения высказывания (если исходить только из формы), то как поразному реализуемый конгломерат каких-то иных смыслов (если исходить из семантики). Наметился ли какой-то сдвиг в последнее время или есть опасность, что лингвистика текста так и не покинет круг описанных проблем? Как кажется, этот поворот уже очевиден. Это — данные анализа тех смысловых различий, которые стоят за выбором той или иной, равно допускаемой языком и стилем формы. Таковы, например, сведения о том, что за инициальностью текстопотребления прилагательных «плохого значения», а не их позитивных антонимов, стоит установка на позитивную норму в универсуме, что за выбором совершенного вида с *не* стоит отношение к целому событию, не управляемому сознательной волей, а за несовершенным видом — установка на сознательное человеческое действие и т. д. (Примеры берутся из ряда последних работ по прагматике текста, ссылки не приводятся из экономии места). Сказанное относится к любому текстопотреблению, т. е. к лингвистике открытого текста. Лингвистика закрытого текста есть соответственно средство выявления смысловых установок текста через употребление лингвистических единиц, т. е. все та же семантика выбора; это, на наш взгляд, и есть «язык в действии».

* * *

Диалог: русские-половцы в «Слове о полку Игореве» представлен интересно и неожиданно. А именно — непосредственного коммуникативного контакта у них в тексте нет. Его нет абсолютно, даже в виде традиционного для древнего текста турнира протагонистов: когда борются вожди или избранные от каждого войска герои, или некто, обнаруженный путем вызова.²

² См. (в русском переводе Д. С. Лихачева): Сказал Редедя Мстиславу: «Чего ради будем мы губить наши дружины? Сойдемся и поборемся сами, и, если одолеешь ты, то возьмешь имущество мое, и жену мою, и детей моих, и землю мою; если я одолею, то я возьму твое всё». И сказал Мстислав: «Да будет так».

В «Слове» этого нет совсем. Даже в сцене, описывающей сходжение войск перед боем, ответом на боевой клич врага является молчание: *Дѣти бѣсови кликомъ поля прегородиша, а храбрии Русици преградиша чрълеными щиты.*³ Но автор сталкивает их и в тексте, и в «истории», оба эти пути согласуются между собой. А именно — в тексте различаются и описываются противопоставленные смысловые поля половцев и русских. Как постараемся показать ниже, оппозиция эта скорее привативна, чем экви-полентна, т. е. наличие некоторого *x* соотносится с его отсутствием в другом поле, а не с наличием *y*. Предлагаемый лингвотекстологический анализ будет проведен по следующим параметрам: 1) характеристики лица, 2) характеристики действий, совершаемых этими лицами, т. е. предикаты.

1. Типы номинации лица

Как представляется, нет необходимости доказывать, какое именно значение для характеристики и оценки поля персонажа текста имеет тип избранной автором номинации, включающей всю возможную совокупность приименных детерминаций. Номинации лица — это «точка зрения», включение лица в многомерный смысловой мир.⁴ Нами рассматривались следующие приименные показатели в «Слове»: 1) поле определенности-неопределенности при номинации лица; 2) тип атрибутивных характеристик лица; 3) тип называния и самоназывания лица в коммуникации; 4) употребление посессивов при объектах обладания у называемых лиц.

1. Поле определенности-неопределенности имени.

Нами предлагается некоторая иерархическая лестница показателей поля определенности: от меньшей степени к большей. Это — употребление при имени неопределенных местоимений-сопроводителей; употребление неопределенных имен во множественном числе и без детерминатива; употребление неопределенных имен без детерминатива в единственном числе; употребление имени собственного в комбинации с родовым показателем: *Князь Игорь, река Каяла* и т. п.; употребление имени с местоименным определенным детерминативом; употребление рестриктивного определительного придаточного при имени; употребление отождествительных частиц при имени; употребление анафорических местоимений при замене имени лица.

³ Примеры из Слова о полку Игореве» и приведенный выше в сн. 2 отрывок цитируются по изданию: «Слово о полку Игореве», М.-Л.: изд. АН, 1950.

⁴ Лингвотекстологическая значимость типов номинации лица подробно анализируется в специальных главах изданий: Языковая номинация. Общие вопросы. М., 1977; Языковая номинация. Виды наименований. М., 1977.

1. Характеристики по определенности.

А. Оказывается, что неопределенных приименных местоимений в «Слове» нет, его мир до предела конкретен. Отсутствует и такое распространенное для древних текстов сочетание как *один + имя, один из + имя* и т. д.

Б. Употребление неопределенных имен без сопровождающего во множ. числе — есть основная модель употребления имен лица в «Слове», это поле захватывает вместе с именами предметов 191 словоформу. Описываются через эту максимальную по неопределенности форму и русские, и половцы: *русици, куряни, къмети, половци, головы половецкая, трупца, поганици, немци, венецици, греци, бояре, вои, звѣри, дятлове, соловици, дѣвици, князи* и т. д.

В. Имена неопределенные без детерминатива в единственном числе обычно употребляются в генерализованных высказываниях, где, как известно, имеет место нейтрализация числового противопоставления: *А чи диво ся, братие, стару помолодиту?, Коли соколъ въ мытехъ бываетъ, высоко птица възбываетъ; Ни хытру, ни горазду, ни птицю горазду суда божиа не минути; Тяжко ти головы кромѣ плечю, зло ти тѣлу кромѣ головы.* В этих примерах представлена чистая генерализация. В следующих в семантику высказывания включается имплицитное значение 'всякий': *Аже бы ты былъ, то была бы чага по ногатѣ, а кощей по резанѣ; Аже кому хотяше пѣснь творити; Не было оно обидѣ порождено ни соколу, ни кречету, ни тебѣ, чръный воронѣ, поганый половчине.*

Г. Начиная с употребления конструкций с родовым показателем, поле определенности в номинации половцев и русских резко расходится. В данном случае родовые показатели относятся только к полю русских: *Игорь князь, градъ Чръниговѣ, градъ Тьмуторокань, князь Игорь, княже Всеволоде, Всеславъ князь, уноша князь Ростиславъ;* более того, само слово *князь* часто появляется в анафорике, если оно не было употреблено при первичном наименовании: *А Святославъ мутенъ сонъ видѣ... И ркоша бояре князю:.* Ни один из половецких ханов ханом не называется: Они просто именуются *Гзакъ, Кончакъ, Кобякъ, Шарукань.* Слово *хан*, или иной показатель, не возникает и в анафорике, так что, строго говоря, из текста мы не можем знать, кто это: *Гзакъ велжитъ сѣрымъ вѣлкомъ, Кончакъ ему слѣдѣ правитъ къ Дону Великому.*

Д. Местоименные детерминативы при имени могут быть демонстративами и посессивами. Поле демонстратива относится целиком к русским: *Тѣй бо Олегъ; Ти бо два храбрыхъ Святъславлича, Игорь и Всеволодъ; Того стараго Владимира; А мои ти куряне* и т. д.

Посессивные определители также относятся только к полю русских: (речь идет о местоименных показателях при имени лица, о притяжательных показателях при зависящих от лица объектах

будет сказано ниже) *О моя сыновчя; брата моего Ярослава; възлелѣй, господине, мою ладу ко мнѣ;*

Е. Редкие в «Слове» рестриктивные придаточные также относятся только к полю русских. Это: *Храброму Мстиславу, иже зареза Редедю предѣ плѣкы касожѣскими; отъ стараго Владимира до нынѣшня Игоря, иже истягну умѣ крѣпостию своею и поостри сердца своего мужествомѣ; каютѣ князя Игоря, иже погрузи жирѣ во днѣ Каялы рѣкы половецкыя.*

Ж. Отождествительных и уточняющих частиц в «Слове» две: *же* и *бо*. *Же* в «Слове» имеет три значения: отождествительное, противительное, противительно-последовательное.

Отождествительное: *Единѣ же Изяславѣ, сынѣ Васильковѣ, позвони своими острыми мечи о шеломы литовския.*

Противительное: *Боянѣ же, братие, не десять соколовѣ на стадо лебедѣй пуцаше.*

Противительно-последовательное: *Бориса же Вячеславица слава на судѣ приведе.*

Частица *бо* имеет более сложное значение: относясь формально к имени, как бы прилепляясь к нему, оно относится и к семантике высказывания в целом, приближаясь к одному из значений современного *ведь*:

Боянѣ бо вѣщій, аще кому хотяше пѣснь творити; Ти бо бесщитовѣ съ засапожники кликомъ плѣкы побѣждаютѣ; Ты бо можеша Волгу веслы раскропити и т. д.

Все эти употребления относятся только к полю русских!

3. Система местоименных анафорических замен представлена в «Слове» в соответствии с общим стремлением литературного русского языка древней поры, анафорикой косвенных падежей, с редкими употреблениями анафорического подлежащего. Примеров подобного рода анафорики много: *Спала князю умѣ похоти и жалость ему знамение заступи искусити Дону Великого; Игорь ждетѣ мила брата Всеволода. И рече ему буй турѣ Всеволодѣ; А мои ти куряне... пути имѣ вѣдоми, яругы имѣ знами, лица у нихѣ напряжены; Игорь плѣкы заворочаетѣ, жаль бо ему мила брата Всеволода; Возлелѣй, господине, мою ладу ко мнѣ, абыхѣ не слала къ нему слезѣ на море рано* и т. д.

Все эти довольно многочисленные примеры относятся к полю русских. К половцам, их полю, относится только один пример: *Гзакѣ бежитѣ сѣрымѣ влѣкомѣ, Кончакѣ ему слѣдѣ правитѣ къ Дону Великому.*

2. Тип атрибутивных характеристик лица.

В эту группу характеристик входят два способа квалификации лица: непосредственная его характеристика через адъектив и применяемые к нему типы сравнения его с другими элементами действительности, т. е. способ включения лица в окружающий мир.

Основным способом адъективной квалификации по отношению к русским является слово *храбрый*, по отношению к половцам — *поганые*.

Это — *храбрая сердца; храбрии русичи; тии бо два храбрая Святъславлича; Ольгово хороброе гнѣздо; на храбрыя плѣки Иго-ревы; храбрая дружина; храброму Святъславличю* и т. п.

Соответственно — *поганья головы половецкья; усобица княземъ на поганья погыбе; а погании со всѣхъ странъ прихождаху съ побѣдами на землю Рускую; а поганого Кобяка из луку моря; уже соколома крыльца припѣшали поганыхъ саблями; Двина болотомъ течетъ онымъ грознымъ полочаномъ подъ кликомъ поганыхъ; чръный воронъ, поганый половецине* и т. д.

В этих почти постоянных эпитетах нет абсолютной смысловой симметрии. *Поганый* — это квалификация сущностная и эмоциональная. *Храбрый* есть квалификация оценочная, квалификация действия. Именно этот смысловой компонент обеспечивает и мир сравнений. Особенно последовательно воплощение в птичьем образе, который практически не меняется. Русские — соколы, половцы — галки, вороны, сороки. И сами половцы называют русских соколами или птицами:

Не буря соколы занесе чресъ поля широкая; се бо два сокола слѣгеста; уже соколома крыльца припѣшали поганыхъ саблями; аж соколъ къ гнѣзду летитъ, а вѣ соколца опутаевѣ красною дивичюю и т. д.

Примечательно, что после бегства Игоря из плена (об этом ниже) он принимает анималистический облик, в частности, волка, меняясь с половецанином Овлуром, но соколом летит только Игорь.

А вот поле половцев: *галици стади бѣжать къ Дону Великому; говоръ галичь убуди; не было оно обидѣ порождено... ни тебѣ, чръный воронъ, поганый половецине*; образ врага объединяется с птицами-мародерами, птицами зла: в плохое время — *часто вра-ни граяхуть, трупиа себѣ дѣляче, а галици свою рѣчь говоря-уть, хотять полетѣти на уедие*. И прямая параллель — *А не сорокы втроскоташа, на слѣду Игоревѣ ѣздитъ Гзакъ съ Кончакомъ*.

И из семантики 'сокол', и из семантики 'храбрый' встает, в сущности, одна оппозиция: оппозиция одиночки про-тив неиндивидуализированного врага. Мир сокола — одиночная храбрость, он не летает стаями, поле половцев — это стадо, стая. Птицы — аналоги половцев в основном представлены именем во множественном числе [см. выше]. Более того, сокол летает высоко, он парит в небе, а галки, сороки, ползающие дятлы, даже вороны, делящие трупы, — птицы низа, почти хтонические существа.

Все сравнения в «Слове» анималистичны. Через животный мир человек входит в природу, соотносясь с ней некоторыми признаками. Однако и в этом случае наблюдается расслоение. Дело

в том, что метафорическое сравнение осуществляется в «Слове» двояко: через творительный падеж — *бѣжитъ сѣрымъ влѣкомъ* и через сравнительный союз *аки*. Даже в современном ощущении отчетливо видна «дальность» сравнения с «как» по сравнению с творительным падежом: *бежать, как волк* дальше от волка, чем *бежать волком*. Оказывается, что сравнение через союз в «Слове» редкое, оно применяется к обученным воинам-профессионалам, в основном, русским: *сами скачуть, аки сѣрые влѣци въ полѣ; не ваю ли храбрая дружина рыкають аки тури; высоко плаваеши на дѣло въ буести, яко соколъ на вѣтрехъ ширяся*. К половцам относится лишь один подобный случай — *прострошася половции, аки пардуже гнѣздо*.

3. Тип называния лица.

К этому виду приименной характеристики относится обращение. Обращение свойственно только русским. Половецкая речь вообще не представлена в первой части текста — до мольбы Ярославны, поворотного пункта в сюжете. Но обращения в поле половцев почти нет. Напротив, в поле русских обращение представлено обильно. В большинстве случаев обращение в виде имени собственного подкреплено местоимением 2-го лица, помещаемым в следующую за обращением конструкцию — как в форме подлежащего, так и в составе второстепенных членов: *О Бояне, соловию стараго времени! А бы ты..; Одинъ братъ, одинъ свѣтъ, свѣтлый ты, Игорю..; поскепаны саблями калеными шеломи оварьскыя тебе, Ярѣ Туре Всеволоде!; Ты, буй Рюриче и Давыде! Не ваю ли..; Галичкы Осмомыслѣ Ярославле! Грозы твоя по землямъ текутъ и т. д.*

Особый вид характеристики лица — это употребление посессивного местоимения *свой* при зависящих от него и принадлежащих ему объектах. В «Слове» наблюдается несомненная тенденция к снятию «неприкрытости» существительных специфической неопределенности в единственном числе. Слово *свой* является одним из распространенных способов прикрытия. И здесь нельзя не отметить иное распределение типов «неотчуждаемой принадлежности» (т. е. лексики, не требующей «свой») по сравнению с современным русским языком. Например, *Иже истягну умъ крѣпости своею и поостри сердца своего мужеством* — в современном языке *свой* было бы вряд ли употреблено. Но — *Тогда вѣступи Игорьъ князь въ златъ стремянь; Олегъ.. ступаетъ въ златъ стремянь въ градѣ Тьмутороканѣ; Ту Игорьъ князь высѣдѣ изъ сѣдла злата* (в переводе 1800 г: *Тогда Игорьъ князь изъ своего золотого сѣдла пересѣлъ*); *Вступита, господина, въ злата стремянь* (в переводе 1800 г. *Вступите, Государи, въ свои золотые стремяна*); *Изрони жемчюжну душу изъ храбра тѣла чресъ злато ожерелие*; Только в таких сочетаниях *свой* отсутствует, хотя и здесь это могло бы быть. В данной ситуации неотчуждаемая принад-

лежность — это золотое стремя, золотое седло, золотое ожерелье: исключительная принадлежность князя.⁵

Половцы не обладают местоимением «свой» по отношению к принадлежащим им объектам. Их поле характеризуется обычно словом «половецкие»: т. е. с точки зрения русских. Единственное применение этого местоимения к половецкой зоне находим в прямой речи князя Святослава: *И половци сулицу своя повръгоша, а главы своя подклониша подъ тья мечи харалужныи.*

Таким образом, все разобранные выше типы номинации лица — одного из основных способов характеристики персонажа — в «Слове о полку Игореве» подчинены раскрытию одной основной смысловой оппозиции, характеризующей диалогическое поле противопоставления антагонистов. А именно — в диалоге: русские — половцы русские выступают индивидуализованно, половцы — как нерасчлененная враждебная масса. Номинации лица подчеркивают это по всем проведенным параметрам сопоставления. Не существует в «Слове» ни одной характеристики половца, ни об одном представителе враждебного стана мы не узнаем ничего, тогда как знаменитое обращение Святослава к русским князьям есть по существу перечень развернутых индивидуальных характеристик, характеристика отличает все упоминания князей: практически даже о второстепенных по значимости для текста мы узнаем что-то дополнительное: *красному Романови Святъславицю; единъ же изрони жемчюжну душу чресъ злато ожерелие* (об Изяславе Васильковиче); *уношу князю Ростиславу* и т. д. Половцы не обращают друг к другу, не знают посессивного отождествления «своего», метафоризм сравнений по отношению к ним максимально анималистичен, поле определенности-неопределенности распространяется на них только в форме множественного числа неопределенных референтных имен.

2. Типы действий, совершаемых антагонистами

Совокупность действий, предикатов, относимых к полю русских и к полю половцев, составляет общее нарративное поле и потому должна рассматриваться не только поляризованно, по отношению к каждой группе отдельно, но и по отношению к общей протяженности развития действия. Поэтому здесь необходимо сказать о нарративной специфике действия основного (т. е. не исторического) сюжета «Слова». Действие основного сюжета четко рассекается, переламинается кульминационным поворотным пунктом — обращением Ярославны с мольбой к стихийным божествам. После этого происходит перелом не только в действии, но и в характеристике поступков персонажей. О значении

⁵ Золотыми или золочеными были только предметы княжеского обихода («Слово о полку Игореве», с. 393.).

этого обращения писали многие исследователи «Слова». ⁶ См. об этом же слова М. А. Максимовича (1837). ⁷ Поворот этот отразился и на разрешении других оппозиций «Слова», которых в этой статье мы подробно не рассматриваем: *туга — веселие, свет — тьма*.

Всего к половцам отнесено 15 глаголов-предикатов. Однако, если отвлечься от исторических компонентов, то к русским относится сопоставимое число глаголов. Посмотрим основные типы глаголов в диалоге: русские-половцы до и после указанного ключевого перелома.

До обращения Ярославны:

Поле глаголов движения:

Р <русские>: *наведе своя храбрыя плъкы; всядемъ на свои брѣзья комони, вѣступи въ златъ стремянь; поѣха по чистому полю; Игорь къ Дону вои ведетъ; сами скачють, акы сѣрыи влѣци въ полѣ; поскочяше, своимъ златымъ шеломомъ посвѣчивая; Игорь плъкы заворочаетъ; Игорь князь высѣдѣ изъ сѣдла злата.*

П <половцы>: *неготовами дорогами побѣгоша къ Дону Великому; Гзакъ бежит сѣрымъ влѣкомъ, Кончакъ ему слѣдѣ правитъ; половци идутъ отъ Дона, и отъ моря; со всѣхъ странъ прихождаху съ побѣдами; побѣдами нарищюше на Рускую землю; прострошася, акы пардуже гнѣздо.*

Поле глаголов речи:

Р: *рече Игорь; рече; рече буй туръ Всеволодъ; рекоста бо братъ брату; жены русские възплакашась, аркучи; ркоша бояре князю; изрони злато слово; а тѣй рекъ; Ярославнынъ гласъ ся слышитъ; рано плачетъ.*

П: *Дѣти бѣсови кликомъ поля прегородиша.*

Поле глаголов чувств:

Р: *истягну умъ крѣпостию своею; поостри сердца своего мужествомъ; наплѣнився ратнаго духа; възрѣ и видѣ; спалъ князю умъ похоти и жалость ему знамение заступи: хощу, хощу; кая раны дорога, братие, забывѣ чти и живота и града Чрънигова отня злата стола и своя милья хоти, красныя Глѣбовны, свычая и обычая; жаль бо ему мила брата Всеволода; уже намъ своихъ мильхъ ладъ ни мыслию смыслити, ни думою сдумати, ни очима съглядати; А мы уже, дружина, жадни веселия; а уже не вижду власти; туга и тоска сыну Глѣбову;*

П — поле чувств отсутствует.

После обращения Ярославны:

Поле глаголов движения:

⁶ А. С. Орлов. Альбом 13. Ярославна. М. 1938; Д. С. Лихачев «Пирогощая» «Слова о полку Игореве». — В кн.: Д. С. Лихачев. Слово о полку Игореве и культура его времени. Л., 1978, с. 215; А. Н. Робинсон. Литература древней Руси в литературном процессе средневековья XI—XIII вв. М., 1980, с. 202.

⁷ Слово о полку Игореве. Материалы в альбомах. Альбом 13. М., 1938.

Р: *поскачи горностаемъ къ тростию и бѣлымъ гоголемъ на воду; вѣврѣжесе на брѣзъ комонь; и скочи съ него бусымъ влѣкомъ. И почете къ лугу Донца, и полетѣ соколомъ подѣ мъглами; соколомъ полетѣ; ѣдетъ по Боричеву.*

П: *Влурѣ влѣкомъ потече; на слѣду Игоревѣ ѣздитъ Гзакъ съ Кончакомъ.*

Поле глаголов речи:

Р: *Игорь рече.*

П: *Овлурѣ свисну за рѣкою; млѣвитъ Гзакъ Кончакови; рече Кончакъ ко Гзѣ, и рече Гзакъ къ Кончакови.*

Поле глаголов чувств:

Р: *Игорь бдитъ; Игорь мыслию поля мѣритъ.*

П: поле чувств отсутствует.

Сложное в своей изощренной поэтике «Слово о полку Игореве» решает оппозицию русские — половцы далеко, как видно, не простым способом. В предикатном плане поля русских и половцев после кульминационного пункта почти строго симметричны. Если до сюжетного перелома едет Игорь, а Гзак бежит серым волком, то после него половецкие ханы едут, а Игорь летит соколом и скачет волком (см. выше о курынах — *скачуть, акы влѣци*), если до перелома глаголы речи были свойственны только русским и представлены были довольно обильно, то после перелома половцы обрели речь (а ранее у них был только клик), причем речь весьма рассудительную. Обрел имя и половец Овлур. Поле речи расслоилось: до перелома русские говорили, обращаясь друг к другу, после перелома разговаривают между собой половцы, а Игорь разговаривает с рекой, т. е. с одухотворенной природой — ведь к верховному речному божеству — Днепру — обращалась и Ярославна.

Однако поле чувств у половцев попрежнему отсутствует, у них не меняются и те номинации лица, о которых говорилось выше. Различие между двумя этими способами коренится в каком-то глубоком различии характеристики через действие или через идентификацию и характеризацию. Симметричного преобразования не наступает, половцы не обретают полной индивидуализации, они лишены основного — быть личностью и иметь чувства.

Более полный и здесь не излагающий анализ смысловой структуры «Слова» представил нам, в частности, лингвотекстологическое воплощение еще двух оппозиций, надстраивающихся или соприкасающихся, с противопоставлением русских и половцев. Как представляется, этих оппозиций две: человек — природа и тьма — свет.

* * *

Некоторый аналог изображению врага, нерасчлененного, недифференцированного, неиндивидуализованного, мне, как пока-

залось, удалось найти только в одном произведении, причем совсем не древнем, а позднем и в то же время отнюдь не исключаящем влияния «Слова». Это — «Бородино» М. Ю. Лермонтова. Поэма начинается с просьбы рассказать о доблестном, но не слишком победоносном походе. Изображение французов напоминает половцев в «Слове» (ср. номинацию «Басурманы»). Итак, половцев много, они стадо, стая, они движутся с женщинами, с телегами, они тьма. Сам текст «Слова» обрамляется темой тьмы и света — начинается с солнца, покрытого тьмой и кончается солнцем, светящимся на небе.⁸ Тема врага, аллегорическое значение, сопоставляется с явлением чисто физическим, буквальным, и ментальным, оценочным. По теории В. Ржиги, в «Слове» имеется не два, а три зачина. Пробуя свои силы и демонстрируя свое мастерство, автор предлагает зачин в духе воинских повестей того времени («старыми словесы трудных повѣстий»): от слов *Почнемъ же, братие, повѣсть сию* до слов *О Бояне*, далее идут пробы «бояновского» зачина, а собственно авторский зачин начинается со слов *Трубы трубятъ в Новѣградѣ*.⁹ Противопоставление света — тьмы есть в обоих зачинах (кроме бояновского). Начало «воинской повести»: *Тогда Игорь възрѣ на свѣтлое солнце и видѣ отъ него вся своя воя прикрыты*. Авторский зачин: *Тогда възступи Игорь князь въ златѣ стремь и поѣха по чистому полю. Солнце ему тьмою путь заступаше*. Кажется, что в собственно авторском зачине оба действующих лица — Игорь и солнце — гораздо более активны, зачин воинских повестей более эпичен. Это представляется неслучайным — как покажет анализ следующей оппозиции: человек - природа. Считаем этот зачин отрывком № 1 по теме: тьма - свет. Покажем, как вплетается в эту оппозицию тема: русские — половцы.

№ 2. Отсутствие света, мрак, затягивается, это тотальное явление: *Длѣго ночь мрѣкнетъ. Заря свѣтъ запала. Мѣгла поля покрыла*.

№ 3. Чисто физическое явление перерастает в аллегорическую символику — изображение врага: *Другаго дни велми рано кровавыя зори свѣтъ повѣдаютъ; чръныя тучя съ моря идутъ, хотятъ прикрыти 4 солнца*.

В собственно цветовую гамму входят оттенки: кровавый - черный.

№ 4. Эта дополнительная оппозиция цветовых оттенков закрепляется: *Чръна земля подъ копыты костьми была посъяна, а кровию поляна*.

№ 5. Черный цвет прямо связывает с врагом: *чръный воронъ*,

⁸ Мифопоэтические аналогии и истоки и соответствия текстам более древних литератур у этой оппозиции «Слова» см. в статье: И. Клейн. Донец и Стикс. — В кн.: Культурное наследие Древней Руси. М., 1976.

⁹ В. Ржига. Композиция «Слова о полку Игореве». — *Slavia*, т. IV, 1925—26.

поганый половчине! Светлый связывается ранее с Игорем: *Одинъ свѣтъ, свѣтлый ты, Игорю!*

№ 6. Беда нарастает и в речи Святослава негативный член выражается трижды: *Си ночь съ вечера одевахуть мя чръною паполомою — ночь, вечер, черный.*

№ 7. Вечер рассматривается как негативный член, будучи противопоставленным свету, дню: *Съ зараниа до вечера, съ вечера до свѣта.*

№ 8. Происходит смыкание тройного противопоставления: физического, ментально-морального и враждебного войска. Толкование это принадлежит речи бояр: *Темно бо бѣвъ 3 день: два солнца помѣркаста, оба багряная стѣла погасоста, и съ нима молодая мѣсяца, Олегъ и Святъславъ, тьмою ся поволокоста и въ море погрузиста.. на рѣцѣ на Каялѣ тьма свѣтъ покрыла; по Русской земли прострошася половци, акы пардуже гнѣздо.* Итак, подлинная тьма — это поражение (*Третьяго дни къ полудню падоша стяжа Игоревы*), а не ранее происшедшее затмение.

№ 9. Резюмируется отсутствие света как общий статус пораженного князя: *Нъ уже, княже Игорю, утрѣне солнцю свѣтъ.*

№ 10. Происходит указанный выше перелом: обращение Ярославны. До этого момента солнце в повести закрыто. В речи Ярославны знаки меняются: солнце активно и враждебно — *Чему, господине, простре горячую свою лучю на ладѣ вои? Въ полѣ безводнѣ жаждею имѣ лучи съпряже, тугою имѣ тули затче?*

№ 11. После сюжетного перелома — в той же отдаленности от конца, как отрывок № 2 от начала — вступает в силу средний параметр: мгла. *Присну море полуноци; идуть сморци мѣглами.*

№ 12. Тема тьмы сменяется активным светом: *Солнце свѣтитя на небесѣ — Игорь князь въ Руской земли.*

Таким образом, тема половцев, бесчисленных, недифференцированных индивидуальностей, смыкается с темой тьмы, но это смыкание, а не абсолютное наложение. Тьма — это не только враг, но и поражение, и горе, и враждебная начинающемуся походу природа. Основные смысловые оппозиции «Слова» не сополагаются, а пересекаются, частично совмещаются, как и всякая категория, реализующаяся в употреблении, в тексте, они устроены по принципу шкалы, принципу поля. И однако, диалог русские — половцы не может быть рассмотрен без противопоставления тьмы и света.

Лишенный индивидуальности, нерасчлененный по множеству враг, стая, стадо, в «Слове» включен и в другую оппозицию, также соединяющую тему русских и половцев: человек — окружающий его мир. Природа противостоит в начале «Слова» основному герою — Игорю. Игорь не просто глава войска, он князь. Как показывает Ю. М. Лотман, ментальная аура князя Руси этой поры была отлична от структуры феодальной Европы — князь

сам хозяин своих поступков, вне осуждения и обсуждения.¹⁰ Игорь и Всеволод выходят против врага, против недоброжелательного знаменания, договоренности с Кончаком, договоренности с князьями. Они хотят испытать себя. Представляется, что всем этим силам они противопоставляют не только волю, но и профессиональную обученность: таково знаменитое описание воинов Всеволода, оно включает в себя все виды подготовки: и профессиональная готовность оружия, и топографические сведения, и ментальная готовность (*свѣдоми, вѣдоми, знаеми*). Природа же — до упомянутой кульминации — враждебна Игорю, она с половцами. Основное ощущение враждебного невербального звука — лисицы брешут на щиты, раздается клекст орлов, див кличет на верху дерева, встает звериный свист, ночь стонет грозой. И в этот звериный хор согласно вплетается скрипучий, как клик лебедей, звук от половецких телег (характерно, что далее половцы преграждают поле кликом). Вся дальнейшая часть текста до перелома есть усиление враждебности природы: против воинво-профессионалов выступает и природа, и войско врага, и языческие божества.¹¹ Включенность врага в природу несомненна. И в этой борьбе «космоса против хаоса», если пользоваться распространенным понятием, существенной становится тема города как порождение человеческой культуры, порождение и воплощение космоса: *А вѣстона бо, братие, Киевѣ тугою, а Черниговѣ напастыми... Се у Римѣ кричатъ подѣ саблями половецкими... Уныли голоси, пониче веселие, трубы трубить городеньские*. С темы города начинается авторский текст «Слова»: *Трубы трубить въ Новѣградѣ, стоять стязи въ Путивлѣ*. Именно на городской стене Путивля, на забороле, обращается с мольбой Ярославна. И в исходе описания счастливого конца Игорь едет по Киеву. *Гради весели*.

Таким образом, в принятое противопоставление русских и половцев как степь — поле здесь включается другая противоположность: город как творение человеческих рук — поле. Игорю и Всеволоду противопоставляется Святослав (кстати, активный строитель Киева его поры). Он «успил» лжу, а они её пробудили. Что же именно он сделал: *Притопта хльми и яругы, взмути рѣкы и озеры, иссуши потоки и болота. А поганого Кобяка из луку моря отъ желѣзныхъ великихъ плѣковъ половецкихъ яко вихрѣ, выторже: и падеся Кобякѣ въ градѣ Киевѣ, въ грядницѣ Святѣславли*. Таким образом, только победив природу, Святослав побеждает включенного в неё врага — Кобяка, и пал Кобяк — в городе. Далее, в обращении к князьям с просьбой о

¹⁰ Ю. М. Лотман. Слово о полку Игореве» и литературная традиция XVIII — начала XIX в. — В кн.: «Слово о полку Игореве» — памятник XII века. М., 1962, с. 345.

¹¹ «Силы славянского языческого бога становятся покровителями половцев» (А. Н. Робинсон. Литература Древней Руси в литературном процессе средневековья, с. 298).

помощи обилие прилагательных подчеркивает именно специфику человеческой культуры, противопоставленной стихийной силе врага: *ваю храбрая сердца въ жестоцемъ харалузѣ скована.; не ваю ли вои злачеными шеломы по крови плаваша..; на своемъ златокотаннѣмъ столѣ..; храбрая мысль носитъ вашъ умъ на дѣло..; суть у ваю железные паробци подѣ шеломы латиньскими: подѣ тыи мечи харалужныи.; ваши златыи шеломы и сулицы ляцкыи и щиты.* Но сила человеческой культуры не помогает Игорю. После обращения Ярославны происходит единение с природой. Природа обретает голос, все ее силы, к которым обращалась Ярославна, манифестируются в том или ином воплощении: Солнце светит на небе, олицетворенная река — Донец — разговаривает с князем. Ветер можно представить себе в действии: *Въишуме трава, вежи ся половецкыя подвизаша.* Природа как бы расслаивается: замолкая — *Тогда врани не граахуть, галици помлѣкоша, сорокы не троскоташа,* — т. е. замерли те птицы, которые связаны с полем половцев. Напротив, веселые птицы не замолкают: *Дятлове тектомъ путь к рѣцѣ кажуть, соловии веселыми пѣсньми свѣтъ повѣдаютъ* (ср. сравнение Бояна с соловьем). Вырывая несколько искусственно тему русские — полвцы из всей смысловой ткани «Слова», мы не имеем возможности проанализировать все смысловые скрепы, объединяющие все оппозиции — но в этой фразе как бы сходится позитивный исход многих: соловьи (русские), веселыми (туга — веселие), свет (тьма — свет). Очень сложными аллюзиями обрастает обретение речи у половецких ханов. С одной стороны, анималистический образ сохраняется: *а не сорокы втроскоташа.* С другой стороны, *сороки не втроскоташа,* а не в «Слове» — это отнюдь не индифферентное *не* устной поэзии: всем своим текстом автор показывает, что былины сего времени — это *не замышление Бояна* (ср. множество сравнений в «Задонщине» именно изобилующих этим безликим, в отличие от «Слова», *не*). И тут же реальные *сороки не втроскоташа*, т. е. они как бы персонифировались, даровали речь ханам.

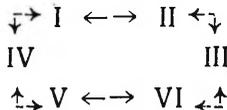
А что же происходит после перелома с самим Игорем? Обретая спасение, он как бы теряет индивидуальность. Он включается в природу (см. выше о типах глаголов и анималистических сравнений). Уже многократно отмечалась намечающаяся автором связь с вещим князем-оборотнем — Всеславом Полоцким. Интересную гипотезу предлагает и В. А. Гордлевский в связи с босым волком, тотемным изображением волка-оборотня: *boz kurt.* Таким образом, разрешение ситуации Игоря как бы двойственное: отказавшись от индивидуализма, он включается в природу — к общей радости, при этом, напротив, сама природа олицетворяется, обретает речь и включенный в нее враг, но поле лица, номинации, не дают возможность считать это олицетворение полностью состоявшимся.

Не рассматривая всех других противопоставлений, представленных в структуре «Слова» (и на внешнем уровне его поэтику можно также характеризовать как систему антитез-скреп), целесообразно хотя бы коротко сказать о связи этих оппозиций. Так, в противопоставлении человек-природа выявляется особая смысловая зона: подчеркивание обученности — профессионализма, человеческих возможностей — против стихийности, хаотичности. С этой оппозицией связана и другая: противопоставление индивидуальной творческой манеры автора «Слова» остальным методам, в особенности методу Бояна, с которым автор явно соревнуется, демонстрируя свои блистательные технические и творческие возможности. В этом плане в «Слове» представлены как бы две индивидуальности с соответствующими заявками: автор и Игорь. Недаром сам текст памятника одновременно содержит и метатекст, размышление о способе создания текста и содержит пробы пера с демонстрацией мастерства.

Противостояние Бояну, певцу прошедшего, соотносится еще с одной оппозицией: настоящее — прошедшее. Прошлому в «Слове» уделяется много места, причем исторические вставки располагаются по продуманному плану: в виде лука или дуги: от старого Владимира до нынешнего Игоря и опять к старому Владимиру. Вершина дуги — победоносный поход Святослава Киевского в 1184 г, симметрично справа и слева располагаются две больших новеллы о неудачливых авантюристических князьях: Олеге Святославиче и Всеславе Полоцком. В центре каждой из новелл — битва: на Нежатиной Ниве и на Немиге. Битва на Нежатиной Ниве — 1078 г., сгусток деятельности авантюриста Всеслава — 1068—1078 г. Обе новеллы соответственно начинаются: *Были вѣчи Трояни и На седьмомъ вѣцѣ Трояни*, т. е. переключаясь лингвотекстологически.

Таким образом, если ввести соответствующие обозначения:

- I — настоящее-прошедшее,
- II — творческий метод автора — остальные,
- III — человек как индивидуальность — остальной мир, природа,
- IV — русские — половцы.
- V — тьма — свет,
- VI — туга — веселие, то можно представить себе смысловую структуру «Слова» в виде кольцеобразного графа, где каждый элемент связан с другими двумя соседними смысловым наложением:



Настоящее отделяется в тексте от прошедшего, создавая пласты основного и исторического сюжета. Тема туги-веселия связана с темой тьмы-света, совпадая с ней в ряде отрывков, но именно туга-веселие выступает на переходе от прошлого к настоящему, выполняя функции смысловой прокладки. Тьма — свет — это оппозиция основного сюжета.

Диалог половцы — русские захватывает сферу оппозиций с II по V.

* *

*

Анализируя смысловую структуру «Слова», мы сознательно абстрагировались от его синхронного литературного контекста. Текст читался глазами читателя конца XX века, этот анализ показал, что дальнейшие возможности раскрытия всех потаенных смыслов этого полифоничного и изощренного памятника неисчислимы. Учение о динамике текста как культурного факта может в известной степени нейтрализовать вопрос о сознательном коммуникативном намерении и о произвольности интерпретации. «Слово» — это как бы перекличка текста с самим собой, текстологический анализ сегодняшнего дня может помочь увидеть эти сквозные нити.

СИММЕТРИЯ — АСИММЕТРИЯ В КОМПОЗИЦИИ «III СИМФОНИИ» АНДРЕЯ БЕЛОГО

З. Г. Минц, Е. Г. Мельникова.

В первой части автобиографической трилогии А. Белый, рассказывая об условиях создания своей «III-ей симфонии» («Возврат», 1902), писал: «Правой рукою писал я «Симфонию», где лаборант Хандриков сходит с ума от жизни в лаборатории, левой же — взвешивал на весах анализируемую крулинку, находясь в той именно лаборатории, которую описывал, как сумасшедший дом; левое полушарие мозга исследует дарвинизм и основы механики, а из правого в «Симфонию» излучаются мысли <...> над химической горелкою и над «Возвратом», начатым в гистологической чайной, совершалась «пляска на месте» или проблема увязки эстетической тезы с естественно-научною антитезою».¹

Поразительность высказывания Белого состоит, прежде всего, в том, что, хотя первые работы о функциональной асимметрии полушарий головного мозга созданы в 60-х годах XIX в.,² однако идея эта, как известно, до последних десятилетий истолковывалась чаще всего как утверждение доминантности левого («речевого») полушария и субдоминантности правого.

Сейчас трудно сказать, пользовался ли Белый, в прошлом студент-естественник, какими-либо догадками физиологов³ или проявил ту гениальную интуицию, которой он был щедро одарен.

¹ Андрей Белый. На рубеже двух столетий. Издание второе. М.-Л.: ЗИФ, 1931, с. 406 (Разрядка наша. — З. М. и Е. М.).

² Работы Вгоса (1861), Дах (1865) и др. Обзор ранних работ по структурной асимметрии мозга см.: Т. А. Доброхотова, Н. Н. Брагина. Функциональная асимметрия и психопатология очаговых поражений мозга. М.: Медицина, 1977.

³ В последнем случае речь может идти только о работах И. Х. Джексона (J. H. Jackson 1864, 1874; см.: J. H. Jackson. Selected Writings, v. II, New York, 1958).

Факт знакомства Белого с работами Джексона не установлен. Следует подчеркнуть, что эти работы были мало популярны в к. XIX — нач. XX в. и новаторское значение их было осознано лишь ретроспективно (см.: R. Jakobson. Selected Writings. II. The Hague — Paris. Mouton. 1971, pp. 467 и др.; Roman Jakobson with the assistance of Kathy Santilli. Brain and Language. Cereb-

Но даже если допустить существование неизвестных нам путей знакомства Белого с идеями Джексона, это не снижает удивительного чутья писателя, выделившего именно эту точку зрения и до деталей воспроизведшего (или предсказавшего!) именно сегодняшние научные представления о «левополушарной» регулировке «пропозиционного» и «правополушарной» — «аппозиционного» мышления (Jackson). В любом случае приведенная фраза звучит в художественном тексте настолько же пророчески, как и впервые введенный Белым в русскую поэзию образ «атомной бомбы».⁴

Не менее удивительно и то, что слова Белого, противопоставившие «логическое» и «образное» как связанное с работой левого и правого полушарий, не просто описывают обстоятельства создания симфонии «Возврат», но и оказываются весьма точным определением композиционной и образной структуры произведения. Остановимся на этой структуре подробнее.

Большинство критиков, а позже — исследователей отмечают в «Симфонии» ярко выраженную художественную идею платоновско-романтического «двоемирия», которая, в частности, отразилась в том, что земной мир «Возврата» — искаженный двойник мира Эдема (ребенок первой части — магистрант Хандриков второй, колпачник — доцент Ценх и т. д.).⁵ Однако дело не только в самой (имеющей достаточно изученную традицию) идее «двоемирия», но и в характере ее представления.

1. Э н а н т и о м о р ф и з м (зеркальная симметричность) миров.

Одним из ведущих мотивов «симфонии» является образ зеркала. В этом (тоже имеющем самый широкий генезис) образе подчеркнуты, однако, не «демонические» и «магические» свойства зеркала (ср., например, рассказ «Зеркала», стих. Ал. Блока «Пытался сердцем отдохнуть я...» и мн. др.), а *сам характер зеркального «удвоения»* явлений: «Ребенок заглянул вниз, где не было дна, а только успокоенная бесконечность.

Черная скала повисла между двумя небесами.

ral Hemispheres and Linguistic Structure in Mutual Light. 1980. Slavica Publishers, Inc. Columbus, Ohio). Есть основания считать сведения Белого по асимметрии мозга поверхностными (так, в приведенном отрывке он, видимо, связывал деятельность правой руки с правым полушарием, а левой — с левым), возможно, восходящими к устным источникам (университетские лекции?). Впрочем, круг физиологических знаний «студента-естественника» Б. Н. Бугаева пока совершенно не изучен.

⁴ Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. М.-Л.: СП, 1966, с. 411.

⁵ См.: К. Мочульский. Андрей Белый. Париж, 1955, с. 45—46; А. П. Авраменко. Симфонии Андрея Белого. — В кн.: Русская литература XX в. Сб. 9. Тула, 1977, с. 66; В. М. Паперный. Андрей Белый и Гоголь. Статья 1-ая. — Уч. зап. / Тартуский гос. ун-т, вып. 604. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту, 1982, с. 115—116.

Сверху и снизу свесилось по ребенку. Каждый впивался в своего двойника безмирносиними очами».⁶

Вселенная как удвоенный мир состоит, таким образом, из частей, зеркально отображающих друг друга.

Отношения энантиоморфизма предполагают четко фиксируемую систему сходств/различий. Именно так соотносятся в «Возврате» миры Эдема и земной. С одной стороны, в мире II части легко узнать отражение мира Эдема. «Был Хандриков росту малого <...> *похожим на ребенка*» <50; курсив здесь и ниже наш. — З. М., Е. М.>. Колпачник из I части поражает героя-ребенка «*сочетанием глубины и юмора*» (35); во второй части Хандриков «прислушивался к спокойному течению речи» доцента химии Ценха, поражаясь «*сочетанием глубины и юмора*» (49; ср. также «волчью бородку» «колпачника» — 36 — и Ценха — 49 — или одинаковый способ куренья — 36 и 58 и др.). Змея I части, оглашавшая «туманную окрестность *протяжным ревом*» (24), трансформируется во II части в «черного змея» — поезд, который «приподнял хобот свой к небу и *протяжно ревел*» (86). Таким же образом подчеркивается превращение Старика из мира Эдема в психиатра Орлова и др.

Вместе с тем, здесь постоянно подчеркнуты не только сходства, но и различия: герои земного мира погружены в бытовой (или квазибытовой) мир: мир времени, пространства, индивидуальных существований, вещей и событий. Герои I и II части изображены не идентичными, но нуждаются в идентификации. При этом утверждение (в начале «Симфонии») о зеркальной удвоенности как *структуре вселенной* превращается в прием символического «удвоения» миров и их противопоставления. Энантиоморфизм сменяется более сложными типами асимметрии, лишь метафорически приравниваемыми к зеркальному отображению. Так возникают оппозиции:

бездвремя — мир «времени»

единство космических пространств — разделенность

земных пространств

единственность каждого

героя в Эдеме

} — {множественность героев
в земном мире

(ср.: «Прибежали усталые Хандриковы <...> Казались трупами, посаженными за стол» — 57). Даже само зеркало отображает предметы не только «естественно»,⁷ но и гораздо более сложным,

⁶ Андрей Белый. Возврат. III симфония. М.: Гриф, 1905, с. 21. Образ спроецирован на идею «двух бездн», восходящую в поэзии XIX в. к лирике Тютчева. (Ниже все ссылки на это издание даются в тексте; в скобках — страницы).

⁷ Хотя очень часто Белого характеризует интерес именно к физическим законам зеркального отображения. Ср. пример «умножения» предмета в двух зеркалах, усложненный тем, что зеркала расположены друг против друга и бесконечно умножают удвоенное: «Хандриков глядел в зеркало, и

символическим образом: «Давился Хандриков сосиской, раздражаясь деланным смехом <...> Внимательный наблюдатель заметил бы, что отражение Хандрикова не смеялось: ужас и отчаяние кривили это отраженное лицо» (57); когда в III части Хандриков всматривался в свое отражение в воде, «оттуда смотрел на Хандрикова похудевший ребенок с лазурными очами и тихонько смеялся над ним» (119) и т. д.

Отражение здесь обнаруживает *сущность* «земного» (ибо вторично «переворачивает» явления «перевернутого» мира, возвращая им истинный облик).

Нарушение физических законов зеркального отображения (при наличии приема зеркальности) проявляется и в том, что не все герои II части находят соответствие в I (Софья Чижиковна, сын и теща Хандрикова). Таким образом, можно говорить об энантиоморфной *пространственно-геометрической* структуре двух миров, составляющих универсум «Возврата», и о более сложной системе симметрии — асимметрии *в содержательной характеристике* этих двух миров.

2. Мир логики — мир мифа.

Мир Эдема — отчетливо мифологичен (он построен на соотнесении, в духе соловьевского «синтеза», мотивов античной и христианской мифологии). Земной мир — царство позитивизма, науки, логики. Хандриков готовит и защищает магистерскую диссертацию. Ценх «был сух и позитивен» (49); он «говорил здраво и положительно» (77). Это — мир научного познания и связанного с ним прогресса: «Я предложил бы тост за те проявления культуры, которые <...> тесно связаны с наукой» (79).

3. Мир речей — мир восприятий.

Земной мир характеризуется как мир слов, многоговорения, бесконечных прений, спичей и т. д. «Ценх провозгласил тост. Встал, рисуясь, и говорил: «— Я предложил бы тост за те проявления культуры, которые, будучи тесно связаны с наукой, гордо мчат человеческий гений *по бесконечным рельсам* прогресса.⁸ Я позволяю себе выразиться так потому, что все эти проявления разнятся друг от друга не качественно, а количественно. Я обращаюсь не столько к представителю одной из наиболее точных

оттуда глядел на него Хандриков, а против него другое зеркало отражало первое.

Там сидела пара Хандриковых. И еще дальше опять пара Хандриковых с позеленевшими лицами, а в бесконечной дали можно было усмотреть еще пару Хандриковых уже совершенно зеленых» (60; ср. в этом примере точное описание помутнения объекта при многократных отражениях его зеркальных отражений). Описанный эффект «удвоения» возникает, если противоположные зеркала расположены не в параллельных плоскостях, или он обнаруживается с точки зрения некоего внешнего наблюдателя.

⁸ Ср. приведенную выше параллель между поездом и драконом в анализируемой «симфонии».

наук <т. е. химии — *З. М., Е. М.*>, сколько к культурному человеку» и т. д. (79). В ответ Хандриков, одровергая Ценха, развивает идеи агностического и плюралистического характера, произнося речь еще более длинную (79—84). Эдем — мир спокойного, почти бессловесного счастья. В его изображении почти нет диалогов. Общение героев может быть и совсем бессловесным (игры ребенка с его другом крабом — 7—8), что не означает разьединенности этих героев, а, напротив, подчеркивает их глубинное, сущностное родство; таковы и почти бессловесные отношения ребенка и Старика: «Старик <...> не заговаривал с ребенком» (18).

В речевых характеристиках героев Эдема и земного мира заметно и качественное отличие «земных» и «райских» речей. «Земные» речи посвящены решению общих, абстрактных проблем (идеям «прогресса», равенства, философии, науки и культуры. Ср.: «А товарищ физик выкрикивал: «Времени нет. Время — интенсивность. Причинность — форма энергетического процесса» — 67). Они выясняют причинно-следственные связи явлений, выделяя логику мира («Вы видите, господа, что зажженная спичка потухла. Заключаем, что полученный газ был азот» — 72). Синтаксически — это распространенные, часто — сложно-сочиненные и сложно-подчиненные предложения. Вместе с тем, семантические структуры «земных» речей достаточно тривиальны. Это — как бы фразы из учебников, штампы. В речах «земных» персонажей возможны и особого рода словесные игры, в которых слово утрачивает связь с реальностью и выявляет лишь условное, игровое родство с другими словами. Заболевшая Софья Чижиковна ждет мужа, ушедшего с друзьями в пивную, и, не в силах дочитать «Основания физиологической психологии» Вундта, впадая «в легкий бред», шепчет: «Пусть муж, Хандриков, сочиняет психологию, пока Вундт заседает в пивных» (67). Любопытно, что, будучи глубоко непоэтическими по сути, «земные» речи пестрят тропами: «мчат человеческий гений по бесконечным рельсам прогресса» (79), сравнениями («быть может, вселенная только колба, в которой мы осаждаемся» — 81—82) и т. д.

Высказывания героев в мире Эдема — чаще всего краткие указания, названия, непосредственно отсылающие к денотатам: «— Это старик. Его ризы сверкают» (17). «— Это все сны... и мне не страшно» (12). «Указывал на созвездия. «Вот созвездие Рака, а вот — Креста, а вот там — Солнца» (126). «— Сегодня летят Персеиды. Их путь далек. Он протянулся далеко за Землю» (126). Встречаются и эмоционально окрашенные характеристики («Так хорошо... Так лучше всего» — 12). Общие, самые универсальные закономерности также описываются как индивидуально-единичное: «Старик <...> бормотал про себя: «нет, его не спасешь... Он должен повториться... Случится одно из ненужных повторений его <...> Ребенок повторится» (25, 28).

Как видно из приведенных примеров, синтаксическая структура таких фраз нарочито упрощенная, «детски» наивная (особенно на фоне синтаксической структуры речей героев II части «симфонии»). Много синтаксически и логически незавершенных фраз — результат подчеркивания ненужности, избыточности словесного общения. Графически фразы этого рода зачастую заканчиваются многоточием: «Теперь *наступило*... *Ты должен*... *необходимо*... <курсив Белого. — З. М., Е. М.>. И когда ребенок спросил, что наступило, старик отвернулся и вышел из темного грота» (32).

Функции речевого общения в мире Эдема резко отличны от «земного». С одной стороны, это — знаки коммуникаций более высокого, чем словесный, типа. С другой, резко выделена функция номинации как сотворения мира (ребенком в I части, Стариком, «обучающим» ребенка, — в I и III части). Естественно, что при таком восприятии слова никакие словесные «игры» (они приравнивались бы к перестройке мира!) невозможны. И последнее. Полностью исключая тропы, речь героев Эдема символична, как символичны и наименования «Старик», «ребенок» и др. Символизм здесь возникает не как разрыв денотативных связей (они неотъемлемый признак слова — творения мира), а как утверждение их множественности, космической безграничности. Слово здесь направлено на установление не логически определяемых сходств/различий между явлениями, а их глубинной, постигаемой непосредственным, интуитивным и целостным созерцанием «соответственности» друг другу.

Противопоставления двух миров, составляющих универсум «III симфонии» Белого, дополняются (внутри изображения земного мира) антитезой «Хандриков — земное окружение Хандрикова». Хандриков сходит с ума.

1. У Хандрикова бывают какие-то странные приступы, во время которых он как бы «уходит» от обычного мира: «С ним происходило. На него *налетало* <курсив Белого. — З. М., Е. М.> Тогда он убегал от мира. Улетучивался. Между ним и миром <...> возникали провалы» (51).

2. Хандриков постоянно ощущает ужас с земного бытия — окружающие воспринимают этот ужас как норму: «В лабораторном чаду тускнели угрюмые студенческие силуэты <...> В их бесцветных очах не отражалось тусклое отчаяние <...> Чем-то страшным <...> пахнуло на вздрогнувшего магистранта» (48—49).

3. У Хандрикова отчетливо представлен симптом восприятия реальных явлений как «уже виденных», знакомых (по художественной логике «Симфонии», видел их Хандриков только в их доземном, «вечном» облики): «Чем-то страшным, знакомым пахнуло <...> Но то был только доцент химии» (49). «И вспомнил Хандриков, что все это уже совершалось и что еще до создания

мира конки тащились по всем направлениям» (56). «В окне колониальной лавки выставили синие коробки с изображением Геркулеса. Хандриков вспомнил старика и сказал: «Солнце летит к созвездию Геркулеса» (64) и т. д.

4. Одновременно у Хандрикова представлен и другой (патологически сходный с предыдущим) симптом «никогда не виденного»: хорошо знакомое, многократно переживавшееся неожиданно начинает казаться чуждым и незнакомым: «Все было чуждо <...> Он бежал в незнакомых пространствах мимо обычных домов» (46).

5. Хандрикова в моменты «ухода» в «пространства» и «выхода» из них сопровождают слуховые псевдогаллюцинации: «Он проснулся. Был мрачно-серый грот. Раздавался знакомый шум моря.

Но не было так: разбудила супруга. Бегала вдоль маленьких комнат. Шлепала туфлями. Ворчала на прислугу.

Знакомый шум моря по-прежнему раздавался из-за перегородки <...> Но и это не было так: за перегородкой не было моря. Шипел самовар» (45).

6. В эти же моменты «убегания от мира» отчетливо деформируются окружающие героя реальные пространства: Хандрикову казалось, «что он окутан туманной беспредметностью и звездные миры тихо вращаются в его комнате» (46); деформация пространств включает ощущение отделенности от мира, одиночества: «нет никого <...> <курсив Белого. — З. М., Е. М.> бесконечная пустыня протянулась вверх, вниз и по сторонам» (46).

Названные особенности устройства «миров» и поведения Хандрикова даны не в единичных упоминаниях: в соответствии с общей «мотивной» структурой текста, каждая из них многократно повторяется, композиционно варьируясь, и уже сами эти повторы свидетельствуют, что перед нами — доминантные, важные для «картины мира» в «Возврате» характеристики.

Таким образом, художественный универсум «Возврата» четко обрисовывается в следующих контурах:

1) Составляющие универсум миры, по форме энантиоморфные, по своим содержательным характеристикам оказываются построенными на развернутой системе сходств/отличий. Среди выделяемых в тексте оппозиций есть типичные для символистского (и романтического) сознания (единство — раздробленность, внесловесные — словесные коммуникации, иррациональное — рациональное, «логика» и т. д.). Однако в целом противопоставления складываются в систему, достаточно уникальную: «земной» мир внутри «двуполушарного универсума» «Возврата» получает отчетливо «левосторонние» функции, а мир Эдема — «правосторонние».

2) Структура земного мира изоморфна структуре универсума.

Здесь также можно говорить о традиционности противопоставлений, в которых описывается земная действительность (романтический мотив пророчесственного безумия, романтическая, а также руссоистско-толстовская антитеза «ребенок — взрослые» и т. д.). Но и здесь из отдельных привычных компонентов строится весьма своеобразное целое. *Все аномалии Хандрикова до мельчайших деталей совпадают с симптоматикой правосторонних очаговых поражений головного мозга.*⁹ Хотя и Хандриков в своих «земных повторениях» — земной человек, сходный с другими (ср. его «болтливость» на обеде после защиты магистерской диссертации, «умножение» Хандриковых и т. д.), однако центральная для II части «Возврата» оппозиция «Хандриков — люди» отчетливо отделяет его «правостороннюю» психо-патологическую ориентацию от психики остальных героев (особенно — Ценха). Таким

⁹ См.: Т. А. Доброхотова, Н. Н. Брагина. Ук. соч., с. 73 и 75 (шумы моря как типичные слуховые псевдогаллюцинации), 84—88 (симптомы «уже виденного» и «никогда не виденного»), 102—103 («уход» из реальности), 116 (деформированное восприятие пространства) и др.

Скорее всего симптомы заболевания Хандрикова ориентированы на традиционно-культурный образ «священной болезни» — эпилепсии (ср., как возможный ближайший источник, «Идиот» Достоевского). Ср. в поэме Андрея Белого «Первое свидание» (1921) описание тех же, что и в «Возрате», и в мемуарах 1932 г., событий жизни автора:

Передо мною мир стоит
Мифологической проблемой:
Мне Менделеев говорит
Периодической системой;
.....
Я вижу огненное море
Кипящих веществом существ;
Сижу в дыму лабораторий
Над разложением веществ;
.....
Пред всеми развиваю я
Свои смесительные мысли;
И вот — над бездной бытия
Туманы темные повисли...
— «Откуда этот ералаш?» —
Рассердится товарищ наш,
Беспечный фронт и вечный скептик:
— «Скажи, а ты не эпилептик?»

(Андрей Белый. Стихотворения и поэмы, с. 407—408). Однако и в этом случае причина описания эпилепсии именно с правосторонним очагом поражения не ясна, а точность описания — весьма высока. Напомним, что у Белого и в позднейшем творчестве традиционно-романтическая трактовка безумия дополняется интересом к его физиологической основе — поражениям мозга: «Все, промелькнувшее мимо — было одним раздражением мозговой оболочки, если не было недомоганием... мозжечка» (Андрей Белый. Петербург. Ч. I. Берлин: Эпоха, 1922, с. 48). Само безумие определяется как болезненное продуцирование квази-реальных форм пространства и времени заболевшим мозгом (там же, с. 49). Интерес к физиологии и патологии мозга, как видим, тесно связан у Белого с неокантианством.

образом, внутри земной реальности выделены *свои* полюсы «левизны» и «правизны», и земной мир, составляющий, с одной точки зрения, *часть* универсума, с другой представлен как целое, строение которого изоморфно структуре Вселенной.

Как видим, приведенные в начале работы слова Белого об обстоятельствах создания «Возврата» имеют в виду не только внешние стороны творческой истории «III симфонии», а характеризуют общую «картину мира» текста и основные принципы структуры этого в достаточной мере уникального произведения. Вместе с тем, отчетливая связь «Возврата» с традициями романтического «двоемирия» заставляет предположить, что существует класс текстов, поэтический универсум которых рисуется как в той или иной степени изоморфный функциональной структуре мозга. У Белого, однако, этот изоморфизм становится объектом авторефлексии и не только определяет построение текста, но и создает и оправдывает особый тип метаописаний подобных произведений.

ШКАТУЛКА С ЗЕРКАЛОМ. ОБ ОДНОМ ГЛУБИННОМ МОТИВЕ А. А. АХМАТОВОЙ

О. А. Сedaкова

То, что принято называть *поэтическим миром* и что в некотором роде само идет в руки искушенному читателю «сложной», «темной», «герметичной» лирики (поскольку такая лирика ни на что другое в сущности не отвлекается), весьма сложно обнаружить в лирике Ахматовой. Поэтический мир — круг лирических констант, лежащий глубже всех конкретных текстов и задающий выбор их тем, композиционных решений и т. п., *natura naturans* поэта — скрыт именно за «простотой» Ахматовой, за тем, что в ней связывается с «прозаической родословной».¹ Здесь преобладают события, и события в самом традиционном, самом простодушном смысле: роковая встреча, измена, смерть... Природа или культура (*в Эрмитажных залах, Где со мною мой друг ходил*) существуют только вокруг людей, живущих жизнью «героев», и относятся к ним как разнообразные зеркала. Глубинные мотивы, принадлежащие поэтическому миру, не только сложно извлечь, вероятно, они не могут иметь здесь такого решающего значения, как, например, описанный А. К. Жолковским инвариант 'великолепия' для лирики Б. Пастернака.² Отвлечение от явно выраженного («роман в стихах») и явно утаенного (затекстовый автобиографический контекст; подтекст, выстроенный цитатами и реминисценциями) в стихах Ахматовой, конечно, обедняет портрет этой лирики, больше, чем какой-нибудь другой. Однако моя те-

¹ Сама мысль О. Э. Мандельштама о «прозаической родословной» Ахматовой спровоцирована контрастным фоном: символистским и постсимволистским разрывом с классической прозой — с сюжетностью, повествовательностью, психологичностью, с прозаическим словом, предметным и логичным. Свойства стихотворного языка, каким он получается в описании Ю. Н. Тынянова, только после этого разрыва и стали видны невооруженным взглядом или, вернее, на них и стал направлен взгляд. Но ведь разрыв с прозой никогда не был так резок — иначе пришлось бы искать родословную любовной лирики Баратынского и Лермонтова в еще не существующей психологической прозе.

² «Глубинный мотив» близок понятию «инварианта», введенному А. К. Жолковским и Ю. К. Щегловым в цикле исследований: «Тема — приемы выразительности — текст».

ма — только один, не связанный прямо с прозаическим «содержанием» глубинный мотив в его разнообразных воплощениях. В отношении к нему Ахматова удивительно постоянна. Им насыщена и «Поэма без героя», обычно противопоставляемая лирике. Назовем его «одно в другом».

1. Сквозное проведение мотива и его особенности

Зрительным представлением этого мотива могла бы быть «матрешка», вложенные друг в друга объемы. Не соположность вещей, а их внутрисложность и ее возможные последствия — лирическая тема Ахматовой. Глубинный мотив внутрисложности проводится на всех уровнях ее поэтики и, как часто бывает, ярче всего откликается на самых поверхностных. На уровне стихотворного языка: необычайное множество конструкций с предлогом «в», которые можно было бы принять за обычный поэтизм, если бы не их интенсивность и пространственная осмысленность: *и душная во мне тоска; в тебе такая мука; во мне лежит одно воспоминанье; во мне еще жива Страстная страшная неделя; во мне печаль, которой царь Давид По-царски одарил тысячелетья; иль тайна тайн во мне опять* и т. п.³ Первое стихотворение первой книги Ахматовой — из таких, отвечающих на вопрос «в чем?» определений (любовь — *в молитве тоскующей скрипки, в еще незнакомой улыбке, змейкой, голубком*). Характерная странность ахматовского мира — определение предмета через его место. На предметном уровне — всяческие ларцы, ящики, укладки, шкатулки, котомки — разного рода вместиллица, переполняющие мир Ахматовой. На уровне сюжетно-композиционном: *со дня Купальницы Аграфены Малиновый платок хранит. Молчит, а ликует, как царь Давид. В морозной келье белы стены И с ним никто не говорит. Приду и стану на порог. Скажу: Отдай мне мой платок (75)*.⁴ До последнего двуступища — это образ замкнутого хранилища, тайника (красное хранится в белом, горячее и летнее — в холодном, страсть — в молчании). Финальный композиционный жест открывает ларец этого стихотворения, наружу выхвачен малиновый платок и все, что пряталось. Противоположный композиционный жест — финал стихотворения «Я с тобой не стану пить вино» (75): вместе с опущенными глазами все захлопывается внутри. Композиционные решения, совпадающие с одним из вариантов нашего глубинного мотива, особенно ярки в первых книгах Ахматовой. С новой сложностью смысловая композиция — метафора мотива возникает в «Поэме без героя». Наконец, на

³ Конструкцию с предлогом «в» как особенность ахматовского стиля описал В. В. Виноградов. О поэзии Анны Ахматовой. — В кн.: Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976.

⁴ Ссылки по изд.: Анна Ахматова. Стихотворения и поэмы. Л., 1976.

«идеологическом» уровне: *Как в прошедшем грядущее зреет, Так в грядущем прошедшее тлеет* (358) — и общая картина времени у Ахматовой (см. ниже; здесь приводятся только очевидные, не требующие особого разбора примеры).

Внутриположность, изображаемая Ахматовой, необычна. Три ее свойства кажутся самыми интересными:

1. Часто, но не обязательно внутриположны контрастные вещи. Но, вопреки ожиданию, внутреннее не относится к внешнему, как «реальное» к «мнимому», «суть» к «видимости»: *Как белый камень в глубине колодца, Лежит во мне одно воспоминанье* (124) — и внутреннее, и внешнее, и «я», и «колодец», и «камень», и «воспоминание» одинаково реальны и равноценны. В таком мире нет необходимости устранять внешнее, срывать его, как личину, за которой скрывается лик. Свойство вещественности или невещественности также не имеет значения в этом контрасте: материальное и невещественное легко приравниваются друг к другу, уподобляются: *Царскосельскую одурь Прячу в ящик пустой, В роковую шкатулку, В кипарисный ларец* (262) — если вещественность этого ящика-шкатулки-ларца мнимая, ибо он на ходу превращается в книгу И. Анненского, то настолько же мнима невещественность «одури» (ср. совершенно дематериализованный ларец у Блока: *Только первая снится любовь, Как бесценный ларец, перевязана Накрест лентою, алой, как кровь*). Если и можно назвать какой-нибудь признак ахматовского противопоставления внешнего и внутреннего — это психологический контраст, страсть внутри бесстрастия (или наоборот), особенно ясный в конкретных воплощениях мотива: «красное в белом и белое в красном» (см. ниже), в сюжете — условно — «дурной монах» или «блаженная блудница».

2. Внутриположные вещи могут существовать отдельно — это относится и к таким «вещам», как сердце: *«вынь мое сердце и брось* (287), *сердце скрыла, Словно бросила в Неву* (187). Они самостоятельны, разделены твердой границей и не вступают ни в какое взаимодействие. Почти пушкинский образ: *И малиновые костры, Словно розы, в снегу растут*,⁵ даже усугубленный: ведь здесь в опасности не только роза, но и снег — но вся сладострастная острота пушкинского образа исчезла. По ахматовской физике все остается собой в любом месте — и лед в зное: *Во мне, как льдинка в пенистом вине... Не растопил ее великий зной* (114).

3. Внутренность или внешность внутриположных вещей не постоянна. Они могут меняться пространственной ролью: воспоминанье может лежать внутри, его достают, прячут, вынимают. Но

⁵ См. описание «розы на снегу» у Пушкина: А. К. Жолковский. К описанию смысла связного текста, VI, ч. 1. Предварительные публикации Проблемной группы по экспериментальной и прикладной лингвистике. Вып. 76. ИРЯ АН СССР. М., 1976.

в него можно войти, как в дом, в подвал. На перемене пространственных функций «мы — она» построено смысловое развитие стихотворения «Родная земля»: *В заветных ладанках не носим на груди... Но ложимся в нее и становимся ею* (263). Другое стихотворение представляет все наоборот: *Я туда не вернусь! Но возьму и за Лету с собою Очертанья живые моих царскосельских садов* (254). Такая перемена местами — один из отзвуков «зеркальной темы» Ахматовой: *Не я к нему — а он ко мне... Не он ко мне... — а я к нему* (235). Зеркальная перемена местами внутреннего и внешнего разыгрывается в «Поэме без героя»: маски гостей — это, собственно, вывернутая наружу их внутренняя сущность. Не-герой, пришедший без маски, тем самым, оказывается лишенным сути. Так же значительна и множественность масок героини.

2. Варианты мотива

С мотивом «одно в другом» у Ахматовой обычно связана какая-нибудь сюжетная ситуация. Можно выделить три таких ситуации:

- I. Статическое положение одного в другом;
 - II. Положение, несущее в себе потенциальное нарушение статики;
 - III. Динамическая ситуация: установление или нарушение внутривещности. (Нужно отметить своеобразие динамики Ахматовой: это мгновенное, результативное действие. Оно может быть многократно — *сколько раз* — но не постепенно: это, собственно, не движение, а перемена поз. Этих перемен поз больше, чем названо: *Если ты к ногам моим положен, Ласковый, лежи* (64) — императив изображает и запрещенную попытку встать).
- Каждая из этих ситуаций представлена рядом вариантов. Первая ситуация:

а) Одно в другом устойчиво, закономерно (важная для Ахматовой характеристика) и должно быть сохранено: *В каждом древе распятый Господь, В каждом колосе тело Христово* (226), *Но живы навсегда В сокровищнице памяти народной Войной испепеленные года* (232), *И комната, где окна слишком узки, Хранит любовь* (43), *Но капелька новгородской крови Во мне, как льдинка в пенистом вине* (114), *Лишь голос твой поет в моих стихах, В твоих стихах мое дыханье веет* (61), *Отраженьем мое в каналах, Звук шагов в Эрмитажных залах* (376). С таким поворотом мотива связана содержательная тема: пронести, сохранить, остаться дома.

б) Одно в другом незаконно, страшно, но не может быть изменено: *А во флигеле покойник... Как тому назад три года* (110), *Навсегда забиты окошки* (57), *Или забиты, забиты, за...* (303), (прошлое): *Что там? окровавленные плиты Или замураванная*

дверь (258). Такую же невозможность изменить страшную внутрисложность изображает отказ в ответ на соблазн: *Из сердца выну темный стыд* (148). Это одна из возможностей переживания судьбы, рока у Ахматовой. Но чаще рок выражает другая ситуация (см. ниже).

в) Внутрисложность никак не оценивается: так есть. Прямее всего этот мотив выражен в латинском эпитафии: *Deus conservat omnia*, дающем ключ к «Поэме без героя». *Как белый камень в глубине колодца, Лежит во мне одно воспоминанье* (125), *Во мне еще, как песня или горе, Последняя зима перед войной* (107) и т. п.

Вторая ситуация: неустойчивое положение одного внутри другого, грозящее переменой. Что-то прячется, прячет, таится, сквозит, зреет в другом: *А в недрах тайно зреет семя Грядущего* (332), *Как в прошедшем грядущее зреет, Так в грядущем прошедшее глеет* (358), *А будущее в комнате соседней Еще топталось, как толпа статистов* (426) — вспомним соседнюю комнату «Поэмы», где так же топчется прошлое. Как уже видно, таким сомнительным внутрисложением связаны у Ахматовой времена: настоящее — прошедшее — будущее. Настоящее — не точка в линейном развитии, а вместилище и того, что прошло (на самом деле, спряталось), и того, что идет (на самом деле, таится). Память и предвиденье — характернейшие свойства героини — немислимы без опоры на такую картину времени — «кашевая яйца». Еще примеры уже существующего, но не вырвавшегося еще (или не ворвавшегося) будущего: *Шепоточек слышу в плюще: Кто-то маленький жить собрался* (354), *Кто воеет за стеной, как зверь, Кто прячется в саду?* (313), *Победа у наших стоит дверей* (215) — и прошлого: *Мы сознаем, что не могли б вместить То прошлое в границы нашей жизни* (332). Такой поворот общего глубинного мотива часто выражается в сюжетах «неволи», «плена», «заложничества»: *Ты знаешь, я томлюсь в неволе* (69), *Сердце темное измаялось В нежилом доме твоём* (53), *Как хорошо в моем затворе тесном* (104), *Неузнанных и пленных голосов* (201), *Из-под каких развалин говорю* (301), *тебя оставил За себя наложницей в неволе* (150), *Забыл меня на дне* (265). С ним связан ахматовский символ птицы (друга, сердца, песни) в клетке — которую можно выпустить на волю, которая может улететь: *Та комната, похожая на клетку, Где он, как чиж* (325), *Певчих птиц не сажала ты в клетку* (365), *В старых часах притаилась кукушка, Выглянет скоро* (273). Часы с кукушкой и музыкальный ящик (*Выпадало за словом слово, Музыкальный ящик гремел* (371) — представляет механическое нарушение нахождения внутри, статичную динамику. Между прочим, механическая кукушка всегда тянет за собой тему леса — и лес, тем самым, уподобляется ограниченному вместилищу вроде часов: *Я живу, как кукушка в часах,*

Не завидую птицам в лесах (48), Пусть навек остановится время На тобою данных часах... И кукушка не закукует в опаленных наших лесах (376).

С этой, второй ситуацией связана характерная ахматовская тема метаморфозы или нахождения в чужом облике: *боги превращали Людей в предметы, не убив сознанья*. Здесь многое должно сказать *не убив сознанья (125)*. Метаморфоза Ахматовой — как бы маскарад, перемена платья, перенос старого содержания в новую форму: *Летели, как птицы, Цвели, как цветы, Но все равно были бы и я и ты*. Чаще всего перемещение неизменной сущности в новую оболочку выражает конструкция с творительным сказуемым падежом:⁶ *Серой белкой прыгну на ольху (123), Я к нему влетаю только песней и ласкаюсь солнечным лучом (125), Ни ласточкой, ни кленом Не буду я людей смущать (210), Но лучше б ястребом ребенка мне когтить Или змеей уснувших жалить в поле (283), Днем перед нами ласточкой кружила, Улыбкой рацветала на губах (250), Я стала песней и судьбой, Ночной бессонницей и вьюгой (305), Он женщиною был (265)*. Последний пример своей вопиющей грамматикой показывает маскарадность метаморфозы, вложенность одного образа в платье другого.

Частичная метаморфоза выражается конструкцией «в чем-то»: *Не с тобой ли говорю В остром крике хищных птиц (III), Он был во всем: и в баховской Чаконе, И в розах, что напрасно расцвели (240)*. Ослабленный и осложненный вариант метаморфозы — «притворяться», «прикидываться», «принимать за»: *Зачем притворяешься ты То ветром, то камнем, то птицей (105), Я притворюсь беззвучною зимой (301), Пятнадцать лет пятнадцатью веками Гранитными как будто притворилось (336), Я его приняла случайно За того, кто дарован тайной (355)*.

Ситуация неустойчивого, грозящего переменой положения одного внутри другого богато и разнообразно разыграна у Ахматовой. Она может быть нагружена любым содержанием: предчувствие и приближение горя, вдохновения, праздника — и сопровождаться любым оценочным отношением.

Третья ситуация — нарушение или установление внутриположности. Многочисленные примеры такого рода можно разделить на три группы, в зависимости от субъекта совершаемого действия.

а) Волевой акт героини или других героев: «вложить», «вынуть», «спрятать», «нашарить и найти»: *Все мои бессонные ночи Я вложила в тихое слово (56), Ты его в своей бедной котомке На самое дно положи (74), Она слова чудесные*

⁶ Я следую толкованию этой конструкции у В. В. Виноградова: «Творительный сказуемый связан с мыслью о превращении субъекта». Ук. соч., с. 411.

вложила В сокровищницу памяти моей (324), И чье-то веселое скерцо В какие-то строки вложив (202), Или из памяти вынул Навсегда дорогу туда (118), Из памяти твоей я выну этот день (121), Из сердца выну темный стыд (236), Вынь из груди моей сердце — и брось (287), И мимоходом сердце вынут (307), В которую-то из сонат Тебя я спрячу (249), И в памяти черной пошарив, найдешь (259), Бес попутал в укладке рыться (372). Эти действия связаны с названным или угадываемым образом вместилища — ларца (котомки, укладки и т. п.).

«В ливать», «в питывать», «пить» — действия, связанные с образом вместилища для жидкости, кувшина, сосуда (явственная перекличка с библейским образом человека — сосуда): Как соломинкой, пьешь мою душу (31), Весь яд впитал, всю эту одурь выпил (208), Ты не выпьешь, только пригубишь Эту горечь из самой глубины (376), Изменой первою, вином проклятья Ты напоила друга своего... он гибель пьет (151), Будто я свои же рыдания Из чужих ладоней пила (221), А ревность твою, как волшебный напиток, Не отрываясь, пила (317), И яростным вином блудодаянья Они уже упились до конца (319), опытность — пресное, Неутоляющее питье (87).

«Войти», «выйти», «вырваться», «ворваться», «впустить», «приютить», «выпустить», «встретить на пороге», «заглянуть в окно» — группа действий, ясно связанная с символом дома: Вхожу в дома опустелые (209), как вошел ты В мой полночный дом (250), Там строгая память... Свои терема мне открыла... Но я не вошла, я захлопнула страшную дверь (150), И в тайную дружбу с высоким... вошла (121), Как будто перекрестилась И под темные своды вхожу (297) Когда спускаюсь с фонарем в подвал (памяти) (196), Я к нему влетаю только песней (125), И выходят из обители святители (162), Как вышедшие из тюрьмы (248), Но так, как тот, кто вырвался из плена (249), И гостью страшную ты сам к себе впустил (289), Один ведет гостей в хоромы (о выходе книги) (306), В мою торжественную ночь Не приходи (82), И если в дверь мою ты постучишь, Мне кажется, я даже не услышу (68), Зачем ты к нищей грешнице стучишься (114), Не достучишься у чужих ворот (143), Я, к стеклу прикикая стужа (336), Кто же бродит опять у крыльца... Кто приник к ледяному стеклу (257), Лучше заглядывать в окна к Макбету (209), окно раскрыл В темнице гробовой (143), Я окошка не завесила, Прямо в горницу гляди (142), Кто спокоен в своем дому... Раскрывши окна, сказал (70). Выпустить птицу — мою тоску (70), За то, что в дом свой странницу впустил (155). И духовная, и физическая жизнь у Ахматовой мыслятся как замкнутый круг: И тесен назначенный круг (204), Сужается какой-то тайный круг (201), — зона, замкнутая, законная, но граничащая с запретной: И почему-то я всегда вклинялась В запретнейшие зоны

естества (292) — отголосок сказочного мотива типа Синей Бороды, о пленнице, заглядывающей в запретную дверь. Такое нарушение зоны, сама возможность перейти границу толкуется у Ахматовой и как избранничество, и как грехозность: память и прозрение переходят границы времени, творчество — границу видимого мира (*не так, как у людей; у меня на все свои законы*), двойничество — границу личности.

Зарыть, закопать, вырваться из земли: *И я зарыла веселую птицу* (86), *Люди придут и зарюют Мое тело и голос мой* (73), *Значит, хрупки могильные плиты, Значит, мягче воска гранит* (361), *Непогребенных всех — я хоронила их* (300), *И вечные навек захлопну двери* (301). Последний пример объединяет символы дома и земли.

б) Те же действия совершаются некоей силой, независимой от воли или противной ей: *С дыханием жизни врывается в дом* (205), *ландышевый клин Врывается во тьму декабрьской ночи* (191), *Водни святые Ворвался день один* (83) *Спяню ли ввалится в горницу слава* (303), *Осень валит Тамерланом* (261), *Ломятся в комнату липы и клены* (260), *имя Молнией влетело в душный зал* (199).

А она в обреченное тело Силу тайную тайно лила (24), *Смертный час, наклонясь, напойт Прозрачную сулемой* (73), *А тоска мою выпила кровь* (39).

Вылетит птица моя тоска (70), *Из тюремного вынырнув бреда, Фонари* (190), *И из чьих-то приплывшая снов И почти затонувшая лодка* (257), *Ну, а вдруг как вырвется тема* (309), *Или вышедший вдруг из рамы Новогодний страшный портрет* (237), *Иль во тьме подземный камень точит, Или пробивается сквозь дым* (206). Мы видим, что не только поэт врывается в запретные зоны, но и сама запретная зона своевольно врывается в дом, и бывает губительной — и благой.

в) Третья вариация соединяет и сопоставляет две предыдущие: нарушение концентричности или установление ее идут сразу с двух сторон — это и личное усилие, и ответ на него безличной силы. Здесь возможны два случая:

в₁) Действию изнутри отвечает противодействие снаружи, возвращающее все на прежние места: *Отпустила я на волю... — Да вернулся голубь сизый, Бьется крыльями в стекло* (116), *Когда погребают эпоху... — А после она выплывает* (208).

в₂) Невольный личный акт подхватывается сверхличным, что-то вырывается изнутри с тем, чтобы вернуться снаружи. Это самый страшный мотив ахматовской лирики. «Кто чего боится — то с тем и случится», пересказ Екклесиаста: «Чего страшится нечестивый, то и постигнет его». Он составляет почти исключительную тему поздних стихов. Вот его прямое, «идеологическое» выражение: *Как будто то, с чем я внутри себя Всю жизнь боролась, получило жизнь Отдельную и воплотилось в эти Слепые стены, в*

этот черный сад (330), Не оттого, что в мысли о тебе Уже чужое что-то просочилось... Я на пороге встретила его (225), (не нужно объяснять, что это «не оттого» означает как раз «оттого»).

Так и переживается рок у Ахматовой: нового в сущности нет, есть трагическое обнаружение и узнавание. Вся Первая Часть «Поэмы без героя» поглощает этот мотив (*Это я, твоя старая совесть*). Начинаясь с шепоточка в плече, с вырывания темы помимо воли, Первая Часть кончается угрожающей возможностью ее возвращения. Вместе с тем, вторжение мертвецов — не больше чем обнаружение тайной внутренней жизни. И вся эта неустойчивость замкнута в твердый круг: *In my Beginning is my End. Deus conservat omnia.*

С этой ситуацией можно связать «зеркальную» тему поздней Ахматовой: выход из зеркал и вход в зазеркалье. Зеркало здесь — более всего двойник, внешнее, отделившееся от внутреннего и встречающееся с ним (*и в скольких жила зеркалах*). Зеркало Ахматовой связано с прошлым, а прошлое у нее никогда не совпадает с собой: там может быть небывшее (*небывшее свиданье*) и не быть бывшего (*из памяти твоей я выну этот день*). Зеркало связано с будущим — гадательное зеркало Татьяны — Светланы. Неизрасходованная вторая возможность события (*Бывало, я с утра молчу, А сердце пополам*) и является из зеркала — и встреча эта не обязательно пугающая: *И самой же себе навстречу, Как из зеркала наяву... Шла Россия спасать Москву* (130).

Зеркало первых книг — еще не символическое, бытовое зеркало из женского обихода. Перед зеркалом создается канонический образ поэтессы в напряженной и аффектированной позе — тот, с которым она не захочет встретиться *до долины Иосафата*. Замечу, что зеркал в ранних книгах больше, чем названо: героиня видит себя в интерьере, со стороны; там, где говорится «я», мы видим «она»: часто пейзаж оказывается косвенным описанием отведенных глаз — как в стихотворении «Перо задело о верх экипажа» или *А за окнами мороз И малиновое солнце Над лохматым сизым дымом* — (перевела глаза) — *Как хозяин молчаливый Ясно смотрит на меня!* (81). Так что позднее зазеркалье со всей его фантастикой — не новая тема, а новое явление старой темы, еще один пример того, как «В моем начале мой конец».

Три описанных здесь ситуации, воплощающие мотив «одно в другом» с их разнообразными вариантами, в разных и противоположных оценках обнаруживаются на всем протяжении творчества Ахматовой. Эволюция ее поэзии, при резкой перемене поверхностных выразительных приемов и выбора предметов и тем, не коснулась этого глубинного мотива. Его изменение заключается во все большей идеологизации. В ранних книгах он действует, скорее, в области «орудийной сферы», не связываясь

тесно с темами стихов, с их новеллистическими сюжетами. В поздних стихах, где такие сюжеты подаются пунктирно и связь событий почти ирреальна, этот мотив превращается во внутреннюю тему ахматовских вещей, в мировоззренческую позицию.

3. Вместилища и границы

Стихия Ахматовой — твердые тела, отграниченные, оформленные вещи. О вещизме Ахматовой писали, и по-разному.⁷ Но дело не только в излюбленных предметах изображения. Сам принцип композиции Ахматовой — создание вещи с одним центром тяжести, с выраженной или спрятанной пуантой. Но эти стихотворения-вещи не так похожи на композиции минувшего столетия, как может показаться: важнейшая конструктивная роль принадлежит в них паузе, пустоте, недомолвке, умолчанию.

Даже когда поздние стихи и особенно «Поэма» изображают неестественные смещения, вихрь предметов — сами эти предметы не теряют формы, или, по-ахматовски, очертаний. Достаточно посмотреть на небо Ахматовой: *каменное, шелковое, из стекла, бирюзы, синего лака* (оно никогда не бывает воздушным), на *алмазную, хрустальную, сводчатую зиму*. (Недаром, портретируя иную поэтику Пастернака, Ахматова вынуждена создать страннейший образ расплавленного алмаза: *И вот уже расплавленным алмазом Сияют лужи* (188). *На круглый луг, неживую воду, плащ вод, парчовую тину*. Парки и сады покоятся внутри собственных очертаний: *И словно тушью нарисован В альбоме старый Булонский лес* (56). *Очертанья живые моих царскосельских садов* (254). И даже — *очертанья Фауста вдали* (296).

Неразграниченность представляется опасной. Пестрота, ее выражение, появляется в стихах как предвестие беды: *Вдруг запестрела тихая дорога, Плач полетел* (115), *И в пестрой суете людской Все изменилось вдруг* (211), *У грядок груды овощей Лежат, пестры на черноземе* (63), *И прежде небо отражавшим водам Пестрят широкие плащи* (94) *Все влажно, пестро и светло* (228). За всеми этими картинами явно или скрыто следует неблагополучие.

Границами у Ахматовой оказываются: ограды (в том числе, *лучшая в мире*), забор (*Там с девушкой через забор сосед Под вечер говорит*), ткань (*прикосновения сквозь ткань; и моего коснулся платья*), порог, дверь, туман и дым (*дымовая завеса*), наконец, *заветная черта*. Кроме этих «готовых» оград, вещи избавлены от взаимодействия собственными контурами, очертаниями, своей цельностью и неизменностью. Лучшей представляется связь вещей через границу, не переходя ее, — нежнейшая

⁷ См. изложенную А. С. Чудаковым дискуссию о «вещах» Ахматовой. — В. В. Виноградов, указ. соч., с. 505.

беседа, благоговейный взгляд. Я думаю, с этой значимостью ограды и разграниченности связан новеллистический сюжет Ахматовой — *одиночество вдвоем* или *неразрывная разлука*.

Попробуем разобрать это вместилище, устроенное наподобие матрешки: внешний мир, очерченный твердым небом, где солнце (49) и луна (158) — окна; лес (сад, парк); дом; экипаж (соединение дома и экипажа — *Дом пестрей комедьянтской фуры*); сундуки, ящики, ларцы, котомки, укладки; запретная комната (чулан, подвал) в доме. Тело (для души, сердца, солнца — *А с каплей жалости твоей Иду, как с солнцем в теле*), душа (чаще всего для песни), музыка (для «чего-то»: *В ней что-то чудотворное горит* (251), *В которую-то из сонат Тебя я спрячу* (349), *И в недрах музыки я не нашла ответа* (319), глаз (для зрачка и *ржавого веночка*), часы (для *кукушки*), книга (для того, что в ней написано или в нее заложено). Всего перечислить невозможно — каждый предмет может оказаться своего рода шкатулкой. Изю всех этих ларцов остановлюсь только на доме, одном из самых смыслоносущих предметов ахматовского мира. Дом — это родина (*мы остались дома*), творчество (книга — дом, в который хозяин-поэт ведет гостя-читателя), жизнь: твой дом — твоя жизнь; войти в чей-то дом, делить с кем-то кров, стучаться к кому-то, прийти в гости — метафоры разных отношений между героями. Дом — век: *В прохладной детской молодого века* (194). Произведения литературы — дома (дом Макбета, дом Командора), читать — значит заглядывать или прокрадываться в дом. «Поэма»: *В ней прохладно, Как в доме, где душистый мрак И окна заперты от зноя* (220). Зима — беле сводов *Смольного собора, осень построила купол высокий*. Чаще всего сюжет стихотворения каким-то образом связан с домом: побег или возвращение, встреча на пороге и т. п. Многозначительный эпиграф «Я теперь живу не там» соединяет в себе конкретность и символичность неслиянным, только Ахматовой свойственным способом. Дом, в его привычной и древней многозначности, при этом естественной, небрежно-оказиональной и опертой на быт, — такой же сквозной символ Ахматовой, как путь и открытое пространство — А. Блока.⁸ Но нужно помнить, что дом этот — чужой: *Ну, идём домой! Но где мой дом и где рассудок мой?* (196).

4. Некоторые домыслы

Не следует до безумия расширять сферу действия этого мотива — глубинного мотива концентричности, нарушаемой и всё же по сути нерушимой. Но кажется, позволительно от строго текс-

⁸ Д. Е. Максимов. Идея пути в поэтическом сознании А. Блока. — Блоковский сборник, II. Тарту, 1972, с. 25—122.

туального анализа перейти к более сомнительным и недоказуемым прямыми ссылками рассуждениям.

Биография и литература. «Поэзия и правда» Ахматовой находятся в той же связи вмещающего и вмещаемого и так же зеркально меняются местами. О том, как «вкладывается» в стихи и «вынимается» из стихов биографическая конкретность, говорят многочисленные комментарии к ним. Говорит и пушкиноведение Ахматовой, приоткрывающее ее собственный метод перешифровки реальности: в пушкинских этюдах поражает уверенность в единственности разгадки тех или иных «темных» мест — и разгадку эту Ахматова ищет, нимало не сомневаясь, в биографии. Настоящий читатель для Ахматовой — тот, кто посвящен в реальный достиховой мир и может оценить напряжение между двумя этими моментами. Особенно ясно это в поздней лирике, задуманной как бы для единственного читателя: *Читайте все — мне все равно, Я говорю с одним* (298), *Все это разгадаешь ты один* (191). Так же и друг Ахматовой — ее читатель: *Ты стихи мои требуешь прямо.* «Поэзия» помещена внутрь «правды»: *Ведь в крови не осталось ни грамма, Не впитавшего горечи их.* Героиня ведет себя в стихах, как поэт. Это и незаконно (повторяющийся мотив недозволенности поэтического ремесла для женщины), и благо (*Я для тебя не женщина земная*). В конце концов, так есть.

Поэт и читатель. Ахматова вводит читателя в свое Зазеркалье, она (редкий случай!) описывает его в своей *Ars poetica* («Тайны ремесла»), где тайна читателя компенсирует раскрытость поэта — тайна перемещается туда, *как в землю закопанный клад*. Читатель — действующее лицо ахматовских стихов: участвовать в них можно, лишь приняв на себя роль, которую отводит тебе поэт. Оставаясь собой, не став персонажем, можно ничего не услышать: внятного каждому, как совесть, Ахматова не говорит. Читатель, вмещенный поэтом, вмещает его: *На свете кто-то есть, кому бы Послать все эти строчки* (245).

«Этот» и «иной» мир. При невозможности всякого взаимодействия вещей в мире Ахматовой невозможно и смешение двух этих миров. Они разделены, и предмет изображения составляет по преимуществу «этот» мир, который можно внести с собой и в «иной» (*Но возьму и за Лету с собою* (254) *Принесу покаянную душу И цветы из русской земли* (180), и в который «иной» врывается. Будущий «иной мир» изображается в традиционно церковных и традиционно античных формах: Элизий, залетейская сень, покой, божественное милосердие. Тот «иной мир», который врывается в здешний, в ранних стихах благостен, это традиционный мир христианских видений (посещение ангела, видение храма), но уже и в ранних стихах возникает тема явления искушителя, предлагающего нечто вроде фаустовской сделки. В поздних же стихах присутствие «иного мира» осознается почти

исключительно в inferнальных тонах. Монашеский, утешный характер ахматовской поэзии некоторыми авторами явно преувеличен — здесь так же явно наследие «проклятых» поэтов (*Дьявол не выдал. Мне все удалось*). Иная жизнь предполагается сосуществующей с этой, и лучшей, и более страшной, иногда вторгающейся сюда с вестью о себе: *Чьей бы ты ни сделалась женою, Продолжался (я теперь не скрою) Наш преступный брак* (336), *Может быть, где-нибудь вместе живем, Бродим по мягкому лугу, Здесь мы помыслить не можем о том, Чтобы присниться друг другу* (306). Вторжение иного мира в здешний влечет за собой нарушение естественных законов: невероятные повторы событий, разрывы пространства (выход портретов из рам, отражений и т. п.). Ахматовская поэтика не располагает средствами изображать «иной мир». Он всегда «одет», он внутри традиционных, литературных или церковных образов. Там же, где нужно выразить опыт, еще не нашедший традиционной формы, остаются одни местоимения: «что-то», «кто-то», «она» (*Я была на краю чего-то* (220), *Тень чего-то мелькнула где-то* (363), *А я уже стою на подступах к чему-то, Что достается всем, но разною ценой* (220), *И жизнь после конца и что-то, О чем теперь не надо вспоминать* (331). Или попытка снять имя, не совпадающее с сущностью: *Ту, что люди зовут весною* (239), *Ждала ее, Еще не названную мукой* (92), *Дорога не скажу куда* (251). Негативные определения, «негативные предметы» («невстреча», «непосылка поэмы», «несказанные речи») переполняют позднюю лирику, где, кажется, речь идет только о несуществующем, но имеющем место.¹⁰ При этом нового имени, созданного преобразованием ли какого-то реального слова, или новой словесной связью («в слово сплавлены слова» — Б. Пастернак) не возникает. Неопределенность, неназываемость составляет странное внутреннее зерно этих очень определенных стихов.

Психологическая сфера. Психологическая контрастность проявляется не только в характерном для Ахматовой изображении героя и героини, в несовпадении внешнего и внутреннего (*Бывало, я с утра молчу, А сердце пополам; Я смеюсь, а в сердце злобно плачу; Улыбнулся спокойно и жутко И сказал мне: Не стой на ветру*), но и в самом эмоциональном строе речи. Такие объективные эпитеты, как *высокий дом, влажный чернозем, мягкий*

⁹ Средства негативной поэтики у Ахматовой многообразны и требуют отдельного описания. Характерно, что главную и невыполненную еще задачу своего «священного ремесла» Ахматова видит именно в утверждении отрицания: *Но еще не сказал ни один поэт, Что мудрости нет, и старости нет, А может, и смерти нет* (207).

¹⁰ См. исследование Т. В. Цивьян, с лингвистической точки зрения рассматривающее содержательную неопределенность поэзии Ахматовой: «Наблюдения над категорией определенности-неопределенности в поэтическом тексте. (Поэтика Ахматовой)». — В сб.: «Категория определенности-неопределенности в славянских и балканских языках». М., 1979.

луг, алая роза, студеная вода, черные грядки окажутся пустыми поэтически, если в них не слышать внутренней субъективности: любующегося и ласкающего взгляда.

Слово в стихотворном языке Ахматовой не переживает заметной семантической деформации, «рациональный элемент слова»¹¹ остается нетронутым — как все «вместилища» и «оболочки» ее лирики. То, что представляется неназываемым, так и остается неназванным, едва намеченными негативными двойниками слов («невстреча»), отрицаемыми подобиями («похоже на... — но не...»), неуточняемыми местоимениями. Тем не менее, эта таинственная область каким-то образом присутствует и внутри ее вполне словарных, вполне прозаических слов.

5. Конкретные воплощения мотива

Красное в белом и белое в красном

Для интерпретации цветовой символики Ахматовой важны и описанные выше простота и конкретность ее зрительных образов (ср. для контраста «фисташковые голоса на молоке» Мандельштама, или «узкий гудок» Пастернака, или «серебряную ложку протянутых глаз» Хлебникова), и ее согласие на традиционную, почти эмблематичную систему значений, и сосуществование символического и конкретного внутри каждого образа.

Чистые локальные цвета Ахматовой неуловимо эмоционально окрашены: видеть цвет и обладать цветом отраднo (*Белая в чаще изумрудной* (251), *Белеют четко в изумрудном дерне* (33) *Широк и желт вечерний свет* (119) — но о постоянной символике этих ясных и ярких цветов говорить не приходится. Исключение составляют красный (от малинового до желтого: *желтое пламя*) и белый (от белоснежного до серого). Они традиционно эмблематичны. Красное — страсть, грех, жизнь, жар; белое — бесстрашие, чистота, холод, смерть (*Белая лежишь в сиянье белом; Я гощу у смерти белой; А здесь уж белая дома крестами метит*). Интересно не их значение, а их расположение. Они почти не появляются врозь. В первых книгах Ахматовой характернейшее положение красного — внутри белого, и, по общему закону ее физики, оба цвета или оба смысла остаются нетронутыми: *И малиновые костры, Словно розы в снегу, растут* (94), *Я несу букет левкоев белых. Для того в них тайный скрыт огонь...* (35) *Мой рот тревожно заалел И щеки стали снеговыми* (46) (можно вспомнить Петрарковскую метафору «роз на снегу» — алых губ на бледном лице, и ахматовский образ цветка-рта: *О, не одну пчелу Румяная улыбка соблазнила* (172)).

¹¹ В. М. Жирмунский. Преодолевшие символизм. — Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с. 114.

Заметим, что с сопоставлением красного и белого связано сопоставление разных времен года, как в уже приведенном стихотворении «Со дня Купальницы Агрофены»: малиновый летний платок в белой морозной келье. Тот же обостренный контраст намечен и в других стихах с церковными «вещами»: снаружи белая зима, холодное жилье, в нем белое (символически и конкретно — белизна бумаги) Писание, в нем «красная» (символически) Песнь Песней, в ней — красный кленовый лист: *Но иней пушист ... А в Библии красный кленовый лист Заложен на Песне Песней* (94). Тройная белизна (снега, жилья, бумаги), двойная алость — и все похоже на пушкинский поцелуй на морозе, но покоящийся в возможности (или невозможности). Это же сочетание благочестия и страсти, но уже без оттенка соблазна и греха: *И белые нарциссы на столе И красное вино в бокале плоском. Моя рука, закапанная воском, Дрожала, принимая поцелуй, И пела кровь: Блаженная, ликуй!* (145). (Здесь двойное сопоставление: воск и кровь видятся, конечно, как белое и красное. В последнем возгласе раскрыт символ этого контрастного состояния: блаженность переключается с белизны и ликование — с пламенем).

Еще примеры красного в белом: *И моют светлые дожди Его запекшуюся рану, Холодный, белый, подожди* (26) («рана» невольно вызывает цветное впечатление), *Сквозь инея белую ветку Малиновый каплет свет* (117), *И малиновое солнце Над лохматым сизым дымом* (106), *Шатается пьяный огонь По высохшим серым болотам* (105), *Румяной розе и лучу И мне один удел ... А я белой, чем снег* (147), *Тот август, как желтое пламя, Пробившееся сквозь дым* (177).

Но так же, как красный в белом, может сохраняться и белый в красном, холод в огне: *Но капелька новгородской крови Во мне, как льдинка в пенистом вине ... Не растопил ее великий зной* (114), *Только б сон приснился пламенный, Как войду в нагорный храм, Пятиглавый, белый, каменный* (128).

Белое в красном и красное в белом внутренне отвечают многим сюжетам и психологическим состояниям молодой Ахматовой («дурной монах», «блаженная блудница», «равнодушная страсть»: *Напряженно и страстно ждать, Что ему ничего не надо* (80), *жарко гладит Холодные руки мои* (64).

«Новогодняя роза», подхваченная через десятилетия «Поэмой», — редкая ситуация гибельности «красного в белом». Еще одна такая обреченная роза на снегу (и опять пушкинская — Марина): *Ты, запретнейшая из роз, Ты, на царство венчанная дважды, Здесь убьет тебя первый мороз* (312). Но чаще именно роза — источник гибели: она крепко соединена с образом костра, как в «Последней розе»: за цепью смертей в огне просьба об «алой розе» кажется не контрастом к историям страстей, а их «свежим» отражением. Оба образа — и стужи, и огненной ро-

зы — соединяются в имени Морозовой: огонь старообрядческих самосожжений и снег картины Сурикова, имени, благочестия.

Характернейшие образы первых книг «красное в белом» и «белое в красном» в какое-то время исчезают. Поздняя лирика соединяет их в новом образе холодного белого пламени и ледяных роз: *Весь белым пламенем объят* (219), *В белом пламени клонится куст Ледяных ослепительных роз* (163), *Но воздух жжется их благоуханьем И на коленях белая зима* (266), *Лаймлайта холодное пламя* (203), *Холодное, белое, чистое пламя Победы моей над судьбой* (242).

б) «Одичание», «беспорядок».

Общий глубинный мотив воплощается здесь в тематическом кругу «природы» и «культуры». У Ахматовой они вообще не противопоставлены: «природа» у нее похожа на «культуру», и только в редких ситуациях выбора дикому предпочитается культивируемое (полевым цветам — садовые, *для святой Софии*; но нужно заметить, что именно эти искусственно выращенные цветы и называются *цветами из русской земли*).

Возможно, лес, приобретающий в описаниях Ахматовой стройность парка, архитектурный интерьер сельской зимы (*И на пышных парадных снегах* (163)) не кажутся «дикими» из-за самого поэтического письма, разделяющего, выстраивающего: изобразить спутанность и хаотичность на таком языке трудно. Но самое интересное, что дикость у Ахматовой представляет собой прежде всего особое состояние культуры — запущенность, упадок, небрежность: *Одичалые розы пурпурным шиповником стали* (254) *На дикий лагерь похожим Стал город пышных смотров* (177), *Затянулся ржавой тиной Пруд широкий, обмелел* (38). Парадоксальным образом «культура» предшествует дикости, которая до поры до времени заключена внутри нее. И любимый момент Ахматовой — тот, где «культурное» рассыпается, где сквозь него пробивается дикое. Лопухи, крапива, мох, подорожник, плющ, плесень — любимые растения Ахматовой, не сельские и не городские, а крайние, растения запустения, покрывающего порядок. Это и есть праздничный беспорядок, оговорка, источник поэзии: *Смиранный подорожник. Он украшал широкие ступени* (199), *Крапиве, чертополоху Украсить ее надлежит* (208), *И крапива запахла, как розы, но только сильней* (165). Так описано все Царское Село в «Царскосельской оде».

И самый стиль Ахматовой, традиционно сближаемый с классицизмом, — такой же дичающий классицизм. В слове и метрике, в манере цитации, в композиции, в жестах героини (*У меня на все свои законы И немного одичалый нрав*) нас окружает окраина классицистического парка.

К МЕТАСЕМИОТИЧЕСКОМУ ОПИСАНИЮ ПОВЕСТВОВАНИЯ В КИНЕМАТОГРАФЕ

Ю. Г. Цивьян

Настоящая работа являет собой попытку среди множества факторов, обеспечивающих связность киноповествования, выделить механизмы, присущие только кинематографу. Как можно убедиться из дальнейшего, такие механизмы регулируют геометрическую связность кинематографического текста, являются своего рода руслом для движения по тексту общекультурных смыслов, из которых слагается кинофильм. Очевидно, повествование в каждом фильме образуется из элементов ведения рассказа, общих для него с литературными текстами, и того языкового субстрата, который осуществляет развертывание рассказа в киноповествование в собственном смысле слова. Поскольку киноповествование включает в себя в качестве неперемного условия пространственную координацию своих компонентов, представляется уместным рассмотрение типов такой координации.

1. В определенном приближении любой фильм можно определить как дискретную последовательность непрерывных участков текста. Назовем эту последовательность *кинотекстом*. Непрерывные сегменты кинотекста будем называть *кадрами*.

Особенностью кинотекста является то, что нет таких различительных признаков, которые, являясь основой для оппозиций кадров, обеспечивали бы разнообразие внутри кинотекста. Иными словами, в языке кино не существует кода, единицами которого служили бы отдельные кадры и который вместе с тем являлся бы общим для всех фильмов.

Это свойство киноязыка отмечается во многих исследованиях по семиотике кино.¹ При этом отсутствие универсального кода не предполагает отсутствия покадровых парадигм в тех или иных фильмах. Ряды оппозиций в конкретных фильмах являются продуктом художественной организации, результатом упорядочения

¹ См. напр. С. Metz. Le cinéma: langue ou langage? — Essais sur la signification au cinéma. Paris, 1968, p. 39—95.

текста по признакам, существенным для данного автора, стиля, жанра и т. д.

Рассматриваемый безотносительно к языкам искусства кинотекст предстает в качестве текста, лишенного значимого разнообразия кадров.

Если с этой точки зрения кинотекст нельзя рассматривать как цепочку различных единиц, можно попытаться выделить нечто общее, некий инвариант всех кадров кинотекста. Пусть таким инвариантом будет возможность распознать в каждом кадре два элемента: некий «предмет съемки» (напр., персонаж фильма) и некое «пространство», в котором находится или по отношению к которому движется этот предмет (напр., комната). Назовем первый элемент *субъектом* кадра, а второй — его *позицией*.

Тогда кинотекст предстанет как цепочка не структурно различных, а структурно однотипных элементов — кадров. Кадр, в котором выделены только субъект и позиция, будем называть *ядерным кадром*. Кинотекст — это цепочка ядерных кадров. Далее, введем критерий тождества / различия ядерных элементов смежных кадров. Для этого рассмотрим, в какие отношения могут вступать ядерные элементы двух соседних кадров, полагая, что их субъекты и позиции могут быть как одинаковыми, так и разными.

В результате получим четыре типа присоединения кадров: 1) в обоих кадрах и субъект, и позиция одни и те же; 2) субъекты двух кадров различны, а позиции тождественны; 3) тождественны субъекты кадров, но различны их позиции; 4) различны как субъекты, так и позиции двух смежных кадров.

Таким образом, кинотекст выступает в качестве последовательности однообразных элементов, а его разнообразие заключено в способах их присоединения (надо отметить, что этот принцип конструкции сближает кинотекст со структурой надфразовых единств, где в роли сцепления выступает механизм прономинализации, и отличает его от синтагматики, например, фонематического уровня языка, основанной на разнообразии единиц, присоединение которых однообразно).

Напомним, что «кинотекст» моделирует нехудожественный структурный ряд фильмов. Этим он отличается от «монтажа», являющегося механизмом, обслуживающим художественные смыслы, и описываемого в терминах значения, а не нахождения и последовательности. Если монтаж «может быть определен как соположение разнородных элементов киноязыка»², то кинотекст

² Ю. М. Лотман. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973, с. 72.

основан на различных сцеплениях однородных элементов — ядерных кадров.

Таким образом, некое сообщение, присущее кинотексту, может быть выявлено лишь после рассмотрения как минимум двух ядерных кадров и выяснения, какой из типов присоединения они осуществляют. То есть, единицей кинотекста всегда является пара ядерных кадров. Назовем ее *базовой цепочкой* или *базовой синтагмой* кинотекста.

Итак, разнообразие кинотекста представлено альтернативой из четырех базовых синтагм: два кадра идентичны по субъектам и позициям — назовем эту синтагму базовой цепочкой **А—А**; два кадра обладают различными субъектами в отождествленной позиции — базовая цепочка **А—Б**; два кадра обладают одним и тем же субъектом в различных позициях — базовая цепочка **А—а**; наконец, два кадра различаются как по субъектам, так и по позициям — базовая цепочка **А—б**. Парадигма базовых синтагм

А—А
А—Б
А—а
А—б

будет единственной парадигмой кинотекста, рассматриваемого в качестве нехудожественного субстрата киноязыка.

Возникает вопрос, являются ли базовые цепочки значимыми единицами текста и, если являются, то какова область их значений?

Если принять, что ядерные элементы кадра — субъект и позиция — принадлежат плану выражения текста, то можно сказать, что план содержания последнего составляет *временная* интерпретация отношений между входящими в базовую цепочку ядерными кадрами.

Действительно, особенностью кинотекста является его линейность: кадры возникают друг за другом в неизменной последовательности. Однако структура кинотекста не позволяет интерпретировать последовательность кадров как последовательность событий, в этих кадрах изображенных. Временные отношения между событиями закодированы, а кодом этих отношений является парадигма базовых синтагм.

Каковы возможности временной интерпретации, предоставленные этим кодом? С одной стороны, последовательность кадров может означать такую же *последовательность* заключенных в них событий, и тогда план выражения текста будет соответствовать плану содержания. Во всех остальных случаях обнаруживается несоответствие обоих планов: последовательность может обозначать *одновременность* происходящего в двух смежных кадрах или подразумевать, что между событиями соседних кадров опущен целый ряд других событий (= обозначать *пре-*

рывную последовательность, т. е. скачок во времени содержания); в последнем случае событие второго кадра можно интерпретировать как предшествующее событию первого (= *обращенность* времени содержания) или как происходящее через некоторое время после него (= *линейность* прерывной последовательности); наконец, отношения между смежными кадрами могут вообще не подразумевать отношений между представленными в них событиями (= быть *вневременными*).

Можно предложить такую иерархию признаков, членящих план содержания кинотекста:



Базовые синтагмы так или иначе кодируют эти отношения. Цепочка А—А обладает способностью к выражению непрерывной временной последовательности и не способна, например, передать смыслы одновременности или обращенности времени. В свою очередь, цепочка А—Б способна выразить отношения одновременности между двумя событиями или, как и синтагма А—А, расположить их в непрерывной последовательности. Цепочка А—а не может передавать значений одновременности и непрерывной последовательности — ее значением является прерывность временного потока, причем с ее помощью можно выразить как линейное, так и обращенное время. Что касается синтагмы А—б, то вне контекста ее нельзя однозначно соотнести ни с одним из типов временных отношений — она безразлична к временному осмыслению происходящего, т. е. в плане содержания обладает вневременным значением.

Членение планов содержания и выражения кинотекста можно свести воедино в следующей диаграмме, узлы которой помечены признаками, а ветви — отсутствием (—) или присутствием (+) соответствующего признака:

2.1. ПРАВИЛО РАСПРОСТРАНЕНИЯ задает следующий порядок развертывания: отношение между y и z (и далее, между z и неким « r », между r и неким « s » и т. д.) должно быть тем же, что и отношение, заданное на $x \rightarrow y \dots$, то есть,

- 1) если $x \rightarrow A$ и $y \rightarrow A$, то $z \rightarrow A \dots$
- 2) если $x \rightarrow A$ и $y \rightarrow B$, то $z \rightarrow B \dots$
- 3) если $x \rightarrow A$ и $y \rightarrow a$, то $z \rightarrow a \dots$
- 4) если $x \rightarrow A$ и $y \rightarrow b$, то $z \rightarrow b \dots$,

где B — ядерный кадр с той же позицией, что и A и B , но с отличным от обоих субъектом, a — кадр с субъектом, идентичным A и a , но в другой позиции, a γ — отличный от A и от b как по субъектам, так и по позициям. То есть, в правило распространения входит, наряду с повторностью базовых отношений, условие о неповторении реализацией каждого последующего кадра реализаций всех предыдущих (естественно, кроме случая 1)).

Таким образом, правило распространения дает нам четыре цепочки

- 1) $A-A-A-\dots-$ (из $A-A$)
- 2) $A-B-B-\dots-$ (из $A-B$)
- 3) $A-a-a-\dots-$ (из $A-a$)
- 4) $A-b-b-\dots-$ (из $A-b$),

представляющие, соответственно, ряд изображений с тем же субъектом в той же позиции, ряд разных субъектов в одной позиции, один субъекта в ряде разных позиций и ряд разных субъектов в разных позициях.

2.2. ПРАВИЛО ПОВТОРЕНИЯ реализует каждый последующий член цепочки не как один, а как два ядерных кадра, причем отношения между ними и их реализация должны повторять отношения и реализацию каждого $x \rightarrow y$, т. е.

$$\begin{aligned} z &\rightarrow (K-M) \\ (K-M) &\rightarrow (x-y), \end{aligned}$$

вследствие чего цепочка $x \rightarrow y \rightarrow z \rightarrow \dots$ превращается в цепочку $x \rightarrow y \rightarrow x \rightarrow y \rightarrow \dots$, в результате реализации которой получим четыре цепочки

- 1) $A-A-A-A-\dots$ (из $A-A$)
- 2) $A-B-A-B-\dots$ (из $A-B$)
- 3) $A-a-A-a-\dots$ (из $A-a$)
- 4) $A-b-A-b-\dots$, (из $A-b$),

первая из которых вообще никак не интерпретируется в терми-

нах кинотекста, а остальные понимаются как *чередование* двух субъектов в одной позиции, двух позиций при одном субъекте, двух разных субъектов и позиций.

2.3. ПРАВИЛО КОМБИНИРОВАНИЯ реализует z как один удерный кадр, причем отношение на $y-z-\dots$ не должно повторять отношения на $\{x-y-\dots$:

- 1) если $x \rightarrow A$ и $y \rightarrow A$, то $z \rightarrow \text{не } A$
- 2) если $x \rightarrow A$ и $y \rightarrow B$, то $z \rightarrow \text{не } A$ и не B
- 3) если $x \rightarrow A$ и $y \rightarrow a$, то $z \rightarrow \text{не } A$ и не a
- 4) если $x \rightarrow A$ и $y \rightarrow b$, то $z \rightarrow \text{не } A$ и не y

По правилу комбинирования получаем 12 трехчленных цепочек:

- 1) $A-A-B$
- 2) $A-A-a$
- 3) $A-A-b$
- 4) $A-B-B$
- 5) $A-B-a$
- 6) $A-B-b$
- 7) $A-a-B$
- 8) $A-a-a$
- 9) $A-a-b$
- 10) $A-b-B$
- 11) $A-b-a$
- 12) $A-b-b$

3. Большие синтагматические единицы кино организованы способом запрета, накладываемого либо на использование внутри себя тех или иных базовых цепочек, либо на применение тех или иных правил развертывания. Существующие синтагматические типы образуют два класса, в зависимости от того, какой из этих запретов определяет их структуру. Одним из этих классов будет класс *семантических синтагм*, смысл которых определяется исключительно их грамматикой (тем или иным правилом развертывания). Если в семантических синтагмах план выражения кодирует план содержания и их семантика носит специфически кинематографический характер, то класс *артикуляционных синтагм* как бы приспособливает язык кино к выражению внеположенного ему «общекультурного» содержания, т. е. обеспечивает «членораздельность» текста. Артикуляционные синтагмы тем или иным образом *членят* повествование, и поэтому их кодирующие механизмы сосредоточены на границах сегментов, в то время как грамматика семантических синтагм работает внутри последовательности по всей ее протяженности.

Смыслообразующим моментом *семантических синтагм* явля-

ется грамматика развертывания по правилам повторения и распространения.

Правило комбинирования участвует в порождении *границ артикуляционных синтагм*. В этих синтагмах развертывание может протекать по двум другим правилам, но в таком случае они не будут носить кодового характера. Статус кода распространение и повторение приобретают лишь в результате применения к строго определенным базовым цепочкам, которые в таком случае развертываются в семантические синтагмы.

3.1. СЕМАНТИЧЕСКИЕ СИНТАГМЫ.

3.1.1. ПРАВИЛО ПОВТОРЕНИЯ, примененное к базовой цепочке А—б, дает нам синтагматический тип А—б—А—б..., который К. Метц называет «*параллельным монтажом*»⁴ и причисляет к а-хронологическому виду синтагм, так как внутри нее чередуются мотивы, безразличные к временной локализации происходящего, но обладающие «символическим» значением, например, чередование сцен роскоши и опустошения и т. д.

Базовая синтагма А—б, как отмечалось, в рамках кинотекстовой семантики выражает вневременное соотношение составляющих ее кадров. Тем самым она делает возможными две интерпретации: с одной стороны, ее можно понимать как два разных сообщения о разных вещах, и тогда отношение между ее кадрами будет носить метонимический характер; с другой стороны, она может быть сообщением о чем-то одном, отличным от сообщений каждого из ее кадров, и тогда она будет пониматься как метафора. Выбор интерпретации зависит от окружения синтагмы. Например, если А—б оказывается границей двух сцен, одной из которых принадлежит кадр А, а другой — кадр б, то ее интерпретация будет протекать в метонимическом ключе. В свою очередь, правило повторения, воспроизводящее отношение А—б *энное* число раз, вычленяет тем самым метафорический аспект этого отношения. Именно в этом и заключается семантический код грамматики повторения для синтагмы «*параллельного монтажа*».

Примененное к цепочке А—Б правило повторения порождает цепочку А—Б—А—Б..., которая может быть, а может и не быть семантической синтагмой. Кинотекстовое значение А—Б включает в себе возможности как последовательной, так и одновременной интерпретации отношений между А и Б. Развернутая из А—Б *посл.*, цепочка А—Б—А—Б... является одним из вариантов упорядоченности *сцены* (напр., сцена диалога): последовательность в содержании передается такой же последовательностью в выражении, и поэтому цепочка является некодовой.

В свою очередь, цепочка, порождаемая повторением А—Б *одн.*,

⁴ С. Metz, *Op. cit.*, p. 127.

представляет собой синтагматический тип, носящий название «*чередующей синтагмы*»⁵: в цепочке А—Б—А—Б... отношения между каждым А и Б являются отношениями одновременности, а между каждым А и А, Б и Б — последовательности, напр., синтагма «погоня». Понятно, что в этом случае развертывание по правилу повторения будет кодирующей операцией.

Далее, *повторение*, примененное к А—а, не способно породить устойчивого синтагматического типа, однако здесь уместно привести пример, где такая грамматика использована в качестве «окказионального» кода, создающего довольно неожиданный смысл. В фильме Алена Рене «Люблю тебя, люблю тебя...» (1967) герой становится объектом научного эксперимента, возвращающего его в прошлое. Однако машина времени работает с перебоями, то и дело перемещая героя из прошлого в настоящее. В конце фильма кадры, изображающие героя, который кончает жизнь самоубийством в «прошлом времени», чередуются с изображениями его смерти в настоящем по принципу А—а—А—а..., ассоциируясь с другими синтагматическими типами повторения. Это — пример того, как чисто грамматическая конструкция оказывается способной создать и передать смысл — в данном случае, смысл, инвариантный для поэтики Алена Рене: «погоня прошлого за настоящим». Заметим, что изучение грамматики синтагм может обнаружить целый слой языковых средств, не использовавшихся в практике кино.

3.1.2. ПРАВИЛО РАСПРОСТРАНЕНИЯ, примененное к базовой синтагме А—А, не способно породить семантической синтагмы: последовательность А—А—А... является одним из вариантов *сцены* (см. в разделе 3.2.1.).

Примененное к остальным базовым цепочкам *распространение* дает нам три разных типа описательных синтагм.

Цепочка А—а по этому правилу развертывается в последовательность А—а—а..., которую назовем *субъектной описательной синтагмой*; инвариантный для всех ее кадров субъект помещается каждым следующим кадром в иную позицию как бы для того, чтобы «проверить» или продемонстрировать его поведение в различных ситуациях. При этом разные «места» служат для характеристики персонажа: субъект описывается с помощью позиций. Для этой синтагмы характерно разнообразие позиционных контекстов при едином субъектном контексте. Поскольку субъектная описательная синтагма *описывает* субъект своих кадров, а не рассказывает истории о нем, ее код можно отнести к категории, названной К. Метцем «а-хронологической»: она не интегрирована во внутрифильмовый временной поток, а развертывается в некоем «концептуальном» пространстве.

⁵ Соответственная синтагма в таксономии К. Метца носит название «*syntagme alterné*», см. С. Metz, *op. cit.*, p. 130.

С субъектной описательной синтагмой «зеркально» соотносится позиционная описательная синтагма, получаемая по правилу *распространения* из А—Бодн. (как и в случае с *повторением*, *распространение* А—Бпосл. некодowo и является вариантом *сцены*). Соответственно, между всеми кадрами этой синтагмы наблюдается отношение одновременности: все субъекты цепочки А—Б—В... находятся в одной и той же позиции и, будучи «одновременно присутствующими», служат для описания этой позиции. Если в предыдущей синтагме предметом описания был субъект, а средством — позиция, то здесь персонажи (или вещи) оказываются средством для описания места. Этой синтагме свойственно разнообразие субъектных контекстов при едином позиционном контексте (см. прим. 6)).

Далее, правило *распространения* разворачивает цепочку А—б в последовательность А—б—γ..., каждый кадр которой не тождественно другому ни по позиции, ни по субъекту. Если две предыдущие синтагмы служат для характеристики одного из ядерных элементов, инвариантного для всей цепочки, то синтагма А—б—γ... не обладает инвариантом, представленным в ядерной структуре ее кадров: цепочка не имеет единого контекста по всей своей протяженности. С каждым кадром происходит накопление как субъектных так и позиционных контекстов, поэтому такую синтагму можно назвать *накопляющей синтагмой*.

Однако отсутствие ядерных инвариантов не означает, что накапливающая синтагма не упорядочена. Пожалуй, единственным примером полностью неупорядоченной накапливающей синтагмы будет синтагматика рекламных роликов «СКОРО НА ЭКРАНАХ!», монтирующихся не по принципу связности, а по принципу максимального разнообразия мест и персонажей рекламируемого фильма. Во всех остальных случаях накапливающая синтагма обладает каким-либо семантическим (неядерным) инвариантом, для описания которого она служит. Этим инвариантом может быть та или иная ситуация или событие, причастность к которой является единственным общим моментом всех кадров синтагмы (напр., документальный фильм о войне), и тогда в цепочке А—б—γ... выделяется метонимический аспект межкадровых отношений. С другой стороны, инвариантом цепочки может стать некая тема, подразумевающая метафорическую интерпретацию отношений в цепочке (ср. *синтагму параллельного монтажа*, порожденную из той же базовой структуры А—б). В последнем случае синтагма полностью свободна от категорий времени и пространства. В рамках иварианта «темы» можно различить опять же метонимическую и метафорическую ориентацию цепочки: элементы темы могут быть визуально выражены в кадрах (= случай метонимической ориентации, напр., монтажный принцип Дзиги Вертова) или возникать как нечто отличное от

изобразимого в кадрах (= метафорически; напр., «интеллектуальный монтаж» С. М. Эйзенштейна).

3.2. АРТИКУЛЯЦИОННЫЕ СИНТАГМЫ.

Как уже отмечалось, артикуляционные синтагмы не создают своей семантики, а являются способами кинематографического воплощения «готового» содержания. Выбор между ними адекватен выбору степени непрерывности (= артикулированности) в передаче того или иного рассказа. Поэтому ограничения, определяющие их структуру, касаются ресурсов языка (= объема базы, количества глубинных структур), а не способов использования этих ресурсов (= правил развертывания).

3.2.1. СЦЕНА является самой непрерывной из артикуляционных синтагм, так как в ее пределах дозволено развертывание синтагм с отождествленными позициями и запрещено появление базовых цепочек с различными позициями:

	Распространение	Повторение	Неграмматическое развертывание
A—A	+	0	+
A—B	+	+	+
A—a	—	—	—
A—б	—	—	—

Таким образом, внутри *сцены* обязательным является «единство места и времени» (= единый позиционный контекст для всех входящих в нее кадров). При этом ясно, что в пределах *сцены* последовательность кадров может не иметь никакой грамматики, то есть кадры следуют друг за другом в порядке, продиктованном требованиями повествования, а не правилами развертывания (в матрице это обозначено как *неграмматическое развертывание*). Соответственно, границы *сцены* отмечены появлением (= конец) и исчезновением (= начало) базовых цепочек, дискретных по позициям. Таким образом, грамматика синтагм работает не внутри *сцены*, а на ее границах, порождая последние по правилу *комбинирования*:

Границы сцены

	начало	конец
«плавная»	A—б—б..., A—б—а...	...A—A—б, ...A—B—а
«скачок»	A—а—а..., A—а—б...	...A—A—а, ...A—B—б

Обозначив границы *сцены* через (#), получим такую схему порождения *сцены*:



3.2.2. НЕПРЕРЫВНЫЙ ЭПИЗОД является артикуляционной синтагмой, менее жестко организованной (и поэтому «менее непрерывной»), чем *сцена*: наряду с базовыми цепочками А—А и А—Б, в нем разрешено разворачивание цепочки А—б:

	Распространение	Повторение	Неграммат. разв.
А—А	+	0	+
А—Б	+	+	+
А—а	—	—	—
А—б	+	+	+

Непрерывный эпизод обеспечивает «плавность» повествования. Его границы отмечены входением в последовательность базовой цепочки А—а, запрещенной внутри *непрерывного эпизода*, поскольку она вносит в текст присущее ей значение прерывности времени. Границы этого синтагматического типа порождаются по соответствующим правилам *комбинирования* (см. 2.3).

3.3.3. Наконец, третьей артикуляционной синтагмой является ЭПИЗОД. Если составить матрицу разворачивания *эпизода*, обнаружится, что все ее ячейки заполнены плюсами: внутри этой синтагмы разрешены все типы разворачивания всех базовых синтагм. Ограничения внутри него носят только контекстный характер.⁶ Эпизодом является отрезок текста от одного пустоконтекстного ядерного кадра до другого кадра с пустым контекстом. Это значит, что эпизод начинается там, где вводится новый персонаж в новом пространстве, причем условием ставится новизна одновременно и персонажа, и места: внутри эпизода может проис-

⁶ Контекстом цепочки будем считать совокупность входящих в нее ядерных кадров, неким х-контекстом — совокупность встречаемостей в ней кадров х, а х-контекстом у — совокупность встречаемости х слева от у. Пустым х-контекстом (= ∅х-контекст) будет цепочка без вхождений х. Далее, под позиционным контекстом понимается совокупность одинаковых позиций кадров, под субъектным контекстом — совокупность одинаковых субъектов. Например, цепочка кадров А-Б-В-Г обладает общим позиционным контекстом, пустым позиционным а-контекстом, пустым Г-контекстом В, пустым субъектным (но непустым позиционным) Д-контекстом, пустым Д-контекстом и т. д.

ходить накопление «новых персонажей» в «старых местах» и новых мест, вводимых известными зрителю персонажами.

Понятно, что эпизод должен начинаться с базовой цепочки А—б, где кадр б должен обладать пустым б-контекстом (= А— \emptyset б). Если кадр с непустым контекстом обозначить через $\sim\emptyset$ А, то начало эпизода можно записать в таком виде:

$$\dots \sim\emptyset A \text{---} \quad \vdots \quad \emptyset б \dots \text{эпизод} \dots,$$

а конец — в таком:

$$\dots \text{эпизод} \dots \sim\emptyset A \quad \vdots \quad \text{---} \emptyset б \dots$$

Таким образом, внутри эпизода может происходить накопление новых позиционных и новых субъектных контекстов, но не новых позиционных и субъектных контекстов одновременно. Эпизод ограничивает не количество содержащейся в нем новой информации, а количество новой информации, содержащейся в одном кадре. Это — чисто формальная функция, сходная с правилом, по которому предложение, описывающее новую ситуацию или новую мысль, должно начинать новый абзац.

Все артикуляционные синтагмы взаимно переводимы, причем правила такого перевода легко формализуются. Практически, любое сообщение «литературного» типа может быть передано при помощи любого из трех артикуляционных синтагм — эпизода, непрерывного эпизода и сцены. С этой точки зрения выбор между ними будет «киностилистическим», то есть на определенном уровне синтагмы артикуляционного класса являются синонимичными.

ДИАЛОГ И СТРУКТУРА КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА

(о реверсивных монтажных моделях)

М. Б. Ямпольский

В раннем кино пространство строилось по типу театрального сценического пространства и в основном исчерпывалось видимым, замкнутым в рамку кадра объемом. В результате «гриффи-товской революции» на смену этому статичному и обозримому во всей полноте пространству пришло пространство монтажное, создающееся из совокупности фрагментов, метонимическое и не представленное на экране целиком. Видимое на экране пространство есть фрагмент некоего континуума, который без ограничений распространяется во все стороны от экрана и даже перпендикулярно его плоскости в сторону зрительного зала (предэкранное пространство). Условное псевдосценическое место действия было заменено условно трехмерным континуумом, реконструирующимся на основании фрагмента, заключенного в прямоугольник кадра.¹ Для того, чтобы зритель мог следить за действием и легко ориентироваться в структуре диететического пространства постоянно восстанавливая из «обрывков» его фиктивную целостность, кинематограф выработал специфический монтажный код, который сложился примерно в 1908—1915 годах.² Для сохранения принципиальной для классического нарративного кино «иллюзии реальности» монтажная парадигма этого кода должна была складываться из совокупности нескольких простых фигур, которые бы обеспечивали легкость и автоматизм чтения.

Чтение кинематографического монтажного пространства (в интересующем нас аспекте) основывается на трех типах кадров³:

1. Ситуационный кадр (*master shot*, или в терминологии Н. Берча, *situation shot*) — как правило, общий план того пространства, в котором разворачивается действие, обычно включает в себя основных действующих лиц. Ситуационный кадр закладывает в память зрителя основные данные ситуации и дает общий «очерк» пространства и взаимоотношений протагонистов. Этот кадр, будучи прямым наследником статичных общих планов ран-

него кино, в принципе является главным зрительским путеводителем в монтажном пространстве. Он снят с точки зрения некоего абстрактного субъекта, неидентифицируемого с персонажами, а потому он может быть определен как «объективный» план.

2. Кадр смотрящего персонажа («look of outward regard» в терминологии С. Воркапича) — это крупный план лица персонажа, взгляд которого направлен во внекадровое пространство, в том числе и прямо в камеру.

3. Кадр видения персонажа (eye-line shot в терминологии С. Воркапича) — этот кадр обычно следует за кадром 2 и представляет собой общий план, из которого исключен персонаж кадра 2. Если такой кадр следует за кадром 2, то он автоматически прочитывается как кадр субъективного видения персонажа.⁴

Кадры 2 и 3 составляют целостное звено, которое прочитывается как полная реверсия (до 180°) точки зрения и в международной кинотерминологии получило название фигуры «reverse angles». В целом это звено читается как совокупность двух взаимодополняющих пространств, которые охватывают весь горизонт и дают разверстку кругового континуума.

Любое кинематографическое повествование в той или иной степени базируется на смене этих трех типов кадров, два из которых «объективные» планы, а один «субъективный». Эта триада сформировалась не случайно: она способна обеспечить внятность фильмической наррации с помощью исключительно лаконичных и экономных средств.

Фигура «reverse angles» строится на предельной контрастности своих составляющих. С одной стороны, мы имеем крупный план лица, «останавливающий» течение фильмического времени и изолированный от окружающего пространства, сводящий почти к нулю остроту линейной перспективы, с другой стороны, — общий план, открытый для внутрикадровой динамики, строящийся по законам оптической перспективы.⁵ Такая максимальная резкость перепада и обеспечивает этой монтажной фигуре большую простоту чтения.

Взаимосвязь и взаимообусловленность кадров 2 и 3 имеют особое для всей структуры фильма значение, поскольку именно они гарантируют две важнейшие для кинематографической наррации процедуры:

1. Создают необходимый для кинематографического диегезиса трехмерный объем действия. При этом угол охвата пространства может легко видоизменяться. Если, например, крупный план смотрящего дан в профиль, то соответственно реверсия точек зрения оказывается неполной, но достигает 90°. Угол обращения точки зрения задается осью взгляда персонажа на крупном плане. Таким образом, соположение кадров 2 и 3 запускает очень простой «угломер» и позволяет, варьируя угол съемки лица смотрящего или изменяя направление его взгляда, менять

угловую соотнесенность монтируемых фрагментов пространства (от 90° до 180°).

2. Создают обратимость субъектов зрения. Поскольку данное монтажное звено предполагает смену объективного плана на субъективный, то именно в нем заложена возможность перехода к кинематографическому повествованию «от первого лица», а, следовательно, и запуска механизма повествовательной диалогичности. На этом же основан и весьма важный для «полноценного» переживания фильма эффект двойной идентификации: «первичной идентификации», когда зритель ассоциируется со взглядом персонажа и как бы занимает его место, и «вторичной идентификации», когда зритель идентифицирует себя с персонажем извне.⁶

По мере развития и усложнения кинематографической наррации на основные свойства данной монтажной фигуры начали напластовываться все более тонкие семантические модальности. Так, со временем фигура «reverse angles» взяла на себя и весьма важную функцию организации субъектно-объектных отношений внутри фильмического текста. Поскольку крупный план является знаком смотрения, а общий знаком видения, то персонаж, чьи крупные планы доминируют, как правило, выступает и как активная, господствующая сила в повествовании, его субъект; тот же персонаж, который в основном фигурирует на общем плане оказывается, как правило, объектом наррации и занимает в ней подчиненное положение. А отсюда и отношения доминирования между персонажами часто кодируются структурой взаимоотношений планов.⁷

Таким образом, лежащая в основе монтажного кода фигура «reverse angles» в процессе эволюции киноязыка постепенно принимает на себя множество функций, что приводит к ее семантической перегрузке. Внутри фильмической структуры она работает на пределе своих возможностей, являясь диспетчером множества смыслов, одновременно циркулирующих на разных уровнях. При этом в фильме ее полифункциональность оборачивается нерасторжимостью генерирования определенных пространственных форм от генерирования определенных субъектно-объектных отношений. Так, уже в гриффитовских версиях экранизаций «Эноха Ардена» А. Теннисона (1908, 1911), где фигура «reverse angles», по-видимому, начала формироваться, сближение крупного плана лица Энни Ли с общим планом ее терпящего кораблекрушение мужа привело к весьма существенной для дальнейшей истории монтажа пространственной аберрации: оба персонажа, отдаленные десятками или сотнями миль моря, оказались иллюзорно совмещенными в едином пространстве.⁸ Перед Гриффитом, вероятно, первоначально стояла цель монтажно выразить лишь некие психологические отношения (тревогу жены о пропавшем муже), пространственные отношения

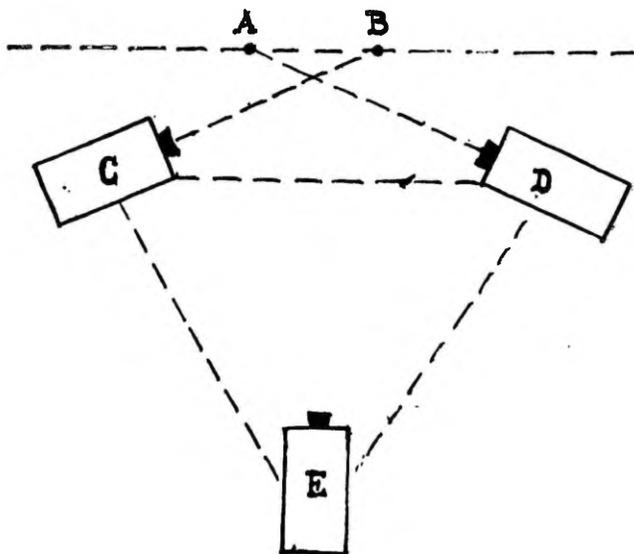
были привнесены именно в силу отмеченной полифункциональности данной монтажной фигуры.

И, наконец, еще одно существенное для нашей темы замечание. Фигура «reverse angles» имеет квазидиалогическую структуру. Даже тогда, когда она включает *одного* персонажа, она предполагает чередование *двух* взглядов, принадлежащих отчетливо дифференцируемым субъектам — субъекту действия (персонажу) и стороннему «наблюдателю», которого мы будем в силу его всеприсутствия и бесплотности называть «абсолютным субъектом».⁹

Диалогичность кинематографического пространства, казалось бы, должна создавать весьма благоприятные предпосылки для воплощения диалога на экране, ведь словесный диалог здесь может быть подкреплен особым структурированием пространства, созданием весьма тонких отношений между говорящими в самой раскадровке.

Между тем, рано возникшая необходимость в изображении диалога сразу же выявила целый ряд весьма значительных сложностей. Основным способом изображения диалога длительное время оставался ситуационный кадр, охватывавший двух собеседников общим полем зрения. Постепенно сложился особый тип монтажного изображения диалога, который в отечественной кинотерминологии получил название «восьмерка».¹⁰ Этот тип стал нормативным и доминировал в мировом кинематографе в конце 30-х — 40-ые годы, то есть в период господства «классической», т. н. «голливудской» модели фильма.¹¹

«Восьмерка» снимается в соответствии с «принципом треугольника».¹² См. схему:



А и В — разговаривающие персонажи. АВ — линия взгляда персонажей. С, D и E — съемочные камеры. CD — основание треугольника, параллельное линии взгляда персонажей. Камеры С и D повернуты по отношению к АВ под одинаковыми симметричными углами.

«Восьмерка», как правило, вводится ситуационным кадром, снятым с точки E. Затем следует монтажное чередование кадров, снятых камерами С и D. Как видим, такое расположение камер исключает из монтажной структуры кадр Z (кадр видения персонажа), то есть элиминирует субъективное видение. По сути дела, кадры, снятые камерами С и D, также являются ситуационными кадрами, так как включают в поле зрения часть спины, плеча или головы ближайшего к камере собеседника, снятого сзади.

Таким образом, классический нарративный кинематограф в силу каких-то причин не подкрепляет диалог сменой качественно различных субъектов зрения и как бы нивелирует диалогические отношения персонажей субъектной однородностью монтажного пространства. Особое внимание киноведов к «восьмерке» в последнее время привлек французский исследователь Ж.-П. Удар. Он попытался для объяснения углового смещения камеры по отношению к оси взгляда персонажей использовать понятие «suture», разработанное в области структурного психоанализа учеником Ж. Лакана Ж.-А. Миллером.¹³ Согласно Удару, важнейшим моментом в чтении фильма является момент осознания зрителем неполноты изображения, наличия внекадрового пространства. Из факта неполноты зритель делает вывод, что само изображение относится к сфере означающего, носит дискретный, а не континуальный характер и является дискурсом, а следовательно, имеет и автора — «Другого», «Отсутствующего», идентификация с которым является, по Лакану, важнейшим моментом в становлении субъекта, в преодолении его разорванности. Однако фильм функционирует так, чтобы маскировать наличие этого Отсутствующего (Absent), он как бы сутурирует (сшивает — отсюда и понятие suture, шва) дискурс, создавая иллюзию диегетической континуальности. На место Отсутствующего он подставляет персонаж (этим объясняется потребность в реверсии взгляда). Но обретение Отсутствующим плоти и крови деституирует его в качестве Отсутствующего и вновь полагает присутствие Другого в воображаемом внекадровом пространстве. Удар определяет suture как «элиминацию отсутствующего и его воскресение в ком-то».¹⁴ Но для сохранения своей роли воображаемого субъекта кинематографического дискурса зритель должен занимать «позицию, смещенную по отношению к полю воображаемого, по отношению к местоположению Отсутствующего»,¹⁵ таким образом он сохраняет за дискурсом статус чужого дискурса и задает «значащий объект как означа-

ющее отсутствия».¹⁶ Для того, чтобы сохранить отчужденность зрителя по отношению к дискурирующему субъекту (как отсутствующему, так и присутствующему в качестве персонажа) и используется, по мнению исследователя, угловое смещение, характерное для «восьмерки». В нашу задачу не входит анализ теории Удара,¹⁷ вызвавшей обширную дискуссию.¹⁸ Мы, однако, считаем, что возникновение «восьмерки» может быть объяснено и иными причинами, корни которых кроются в свойствах рассмотренной монтажной фигуры «reverse angles».

Эта фигура не приспособлена для выражения диалога, так как реверсивная смена планов при съемке двух обращенных друг к другу собеседников неизбежно приводит на монтаже к простому чередованию лиц говорящих. При этом возможны два варианта:

1. Чередование крупных планов одинакового масштаба. В этом случае мы имеем дело со своего рода «равновесием» в отношениях персонажей. Но фигура «reverse angles» здесь неизбежно разрушается, поскольку крупный план лица, будучи знаком смотрения, обязательно требует общего плана видения. Однако вместо него зритель снова получает крупный план лица — знак смотрения, так что при чередовании таких симметричных планов возникает своеобразный «порочный круг». Мы получаем серию замкнутых друг на друга индикаторов зрения, указателей, не разрешающихся в общий план видения. Такая ситуация приводит к распаду диегетического пространства. Пространственная связь между персонажами разрушается.

2. Чередование персонажей, данных с разной степенью укрупнения, например чередование крупного плана лица персонажа А и среднего плана персонажа В. В такой «разбалансированной» ситуации функция зрения передается персонажу А, а В оказывается объектом зрения. Однако, поскольку ось зрения камеры в обоих случаях совпадает с осью взглядов персонажей, трудно не идентифицировать взгляд камеры со взглядом экранных собеседников. В таком случае становится невозможным объяснить, почему лицо одного персонажа крупнее лица другого, если они сняты с одинакового расстояния. Разномасштабность чередующихся планов неизбежно подрывает непротиворечивость диегетического пространства.

Важным способом разрешения возникающих противоречий в данном случае становится ситуационный кадр. Классическая «восьмерка» обязательно прибегает к общему плану говорящих для создания ощущения целостности пространства.¹⁹ В качестве паллиатива может также использоваться звук, который с помощью так называемых «звуковых захлестов» создает иллюзию пространственной целостности.²⁰

Но ситуационного кадра, даже настойчиво повторяемого, также, как и звука, обычно не достаточно. Монтажная фигура

«reverse angles» как будто захлебывается от переизбытка субъектов зрения. В принципе рассчитанная на двоих, она вынуждена включать в себя третьего субъекта — к персонажу и «абсолютному субъекту» прибавляется еще один персонаж. Но три точки зрения не могут реализовать себя в строго двоичной реверсивной структуре «reverse angles». Ситуация складывается таким образом, что диалогическое по структуре пространство оказывается приспособленным для «существования» лишь **одного** персонажа.

И здесь-то со всей очевидностью проявляются пределы возможностей основного монтажного кода.

Монтажный код классического кинематографа основывается на крайне простых бинарных структурах, которые не могут нормально функционировать в трюичной системе; её сложность сразу лавинообразно возросла бы. На усложнение структуры монтажный код реагирует, вырабатывая более простое пространство, то есть активней обращаясь к ситуационным кадрам. Все три типа кадров, составляющие «восьмерку», в той или иной степени охватывают ситуацию в целом, являются ситуационными кадрами, восходят к более примитивной поэтике, как бы осуществляют «регресс» на более раннюю стадию развития киноязыка.

Однако кадры, снятые камерами С и D, не просто охватывают ситуацию в целом, они сохраняют и характерную для «reverse angles» пространственную обратимость. В результате возникает своеобразная «гибридизация» кадров различного типа, приводящая к химерическому совмещению в «восьмерке» весьма противоречивых свойств.

Угловое смещение кадров, снятых камерами С и D, по отношению к оси взгляда персонажей АВ обыкновенно очень невелико, однако оно достаточно для того, чтобы взгляд камеры идентифицировался со взглядом «абсолютного субъекта». Первостепенное значение в этом смысле имеет (часто находящийся вне фокуса) фрагмент показанного со спины тела ближайшего к камере собеседника. Угловое смещение и вид спины одного из персонажей дезинтегрируют взгляд камеры и взгляд персонажей, освобождают камеру от пространственных «пут». Тем самым обеспечивается возможность менять масштаб лиц собеседников (что особенно важно для организации субъектно-объектных отношений), не разрушая пространственной непротиворечивости. В этих же кадрах обращенное к камере лицо смотрящего всегда мельче затылка персонажа, занимающего первый план (так в кадре, снятом камерой С, лицо В мельче затылка А). Однако, как уже указывалось, активная роль, функция зрения в монтажном коде приписывается тому, за кем закреплен более крупный план. В типичном кадре, составляющем «восьмерку», смотрящий (В) в кадре оказывается на втором плане, дан в

глубине, вдали (разность масштаба подчеркивается сверхприближенностью повернутого спиной персонажа). Кроме того, камера С находится так близко от головы обращенного к ней спиной персонажа А, и ось ее взгляда находится под столь незначительным углом к углу его зрения, что зритель невольно отчасти идентифицирует свой взгляд со взглядом А. Таким образом, смотрящий (В) (в системе основного монтажного кода) в системе «восьмерки» одновременно оказывается и видимым, а видимый (А) смотрящим. Кадры «восьмерки» строятся на комбинации внутри одного зрительного поля элементов, обычно разнесенных в рамках первичных, основных монтажных структур. При этом совмещение элементов, позаимствованных из разнородных пространств фигуры «reverse angles», приводит к соединению в «восьмерке» тех логически «несовместимых» смысловых обертонов, которые неотделимы от этих элементов.

По отношению к такому кадру, снятому с угловым смещением, невозможно дать однозначный ответ на вопрос, кому приписана здесь функция зрения, кто тут смотрит. Такое положение совершенно запутывает до того достаточно ясную идентификацию субъектов зрения.

Казалось бы, кадры, снятые камерами С и D, идентифицируются с видением «абсолютного субъекта». Однако тот факт, что внутри этих ситуационных кадров продолжают работать реликтовые значения, привносимые из основного монтажного кода, разрушает однозначность такой идентификации. Персонажи оказываются не просто равнозначными объектами зрения «абсолютного субъекта», они активно борются за «овладение» взглядом.

«Восьмерка» поэтому создает очень хрупкую структуру взаимоотношений между персонажами. Она постоянно требует внешних «подпорок» для бесперебойной работы. Состояние неустойчивого равновесия, в котором пребывает здесь механизм кинематографической наррации постоянно призывает поддержку со стороны чисто ситуационных кадров (снятых камерой E). Немалая роль отводится также и звуку. Поскольку говорящий персонаж в принципе доминирует над слушающим, то распределение речи в диалоге здесь начинает играть важную структурную роль, как бы сталкивая центр тяжести и приводя в движение балансирующую структуру.²¹ Функция зрения в силу этого может иллюзорно перейти к тому, кто в данный момент говорит.

Нормальное функционирование «восьмерки» зависит и от еще одного весьма существенного момента: направленности взглядов собеседников.²² В фигуре «reverse angles» направление взгляда — это камертон, по которому настраивается монтажный угломер. Поэтому, играя существенную для структурирования пространства роль, оно не могло быть строго детерминировано. «Восьмерка» же требует от персонажей сохранения взаимона-

правленности взглядов, а от камер совершеннейшей угловой симметрии. Здесь же вводится неукоснительное табуирование взгляда персонажа в камеру. Действительно, стоит актеру посмотреть в камеру, как вся структура пространства оказывается под угрозой. Взгляд в камеру переадресует к ней персонажа, камера теряет статус «абсолютного субъекта», превращаясь в третьего собеседника, как бы физически присутствующего в пространстве диалога.

Потеряв функцию пространственного ориентира, взгляды становятся диспетчерами речи и, замкнувшись друг на друга, служат для устранения нежелательных субъективных планов, которые могли бы иметь деструктивное для пространства диалога значение.

Способность одного и того же кадра соскальзывать от «объективного» видения к субъективному²³ делает весьма относительной, а часто и затруднительной идентификацию субъекта зрения внутри сравнительно сложных монтажных структур. Поэтому кинематограф вводит целый ряд легко различимых признаков субъективности, которые обеспечивают ясность субъектной идентификации. К числу таких признаков относятся — ярко выраженные ракурсы, движение камеры (имитирующее походку или езду в автомобиле), всевозможные искажения изображения, призванные сигнализировать опьянение, болезнь, слезы, различные каше и т. д. Именно о кадрах, снабженных таким дополнительным «инструментарием» обычно и принято говорить, как о субъективных.

Таким образом «восьмерка» со всеми ее дополнительными атрибутами — ситуационным кадром, точно выверенным режимом взглядов, звуковыми захлестами и т. д. — является сложной системой, работающей на преодоление противоречий, возникших в результате введения ситуации диалога в пространство, основанное на бинарной монтажной фигуре «reverse angles».

При этом сознательные нарушения хрупкого баланса в работе «восьмерки», отклонения от нормативного режима ее функционирования являются фундаментальными средствами обогащения кинематографического языка. Наибольшее распространение «восьмерка» получила в классических голливудских фильмах, ориентированных на нерушимость иллюзии реальности. Но и среди них в тех случаях, когда эта реальность становится источником тревоги, напряжения — в триллерах, фильмах ужасов — намечаются отдельные отклонения от нормативного функционирования «восьмерки». Множество вариантов разного режима работы этой фигуры может быть обнаружено у А. Хичкока.

В фильмах же, более радикально отклоняющихся от традиционных моделей, «восьмерка» обыкновенно подвергается и более решительному пересмотру. Степень распада нормативной

монтажной реверсивной модели в какой-то мере может сигнализировать степень нетрадиционности киноязыка.

Рассмотрим на примере, каким образом строится кинематографический диалог в фильмах, отвергающих логизирующую роль «восьмерки».

В числе классических фильмов такого рода особое место принадлежит «Страстям Жанны д'Арк» (1927) Карла Теодора Дрейера. Остановимся на некоторых чертах его поэтики.

Фильм Дрейера в свете нашей темы представляет особый интерес. Поскольку большая часть фильма посвящена процессу над Жанной и сценам допросов, то ситуация диалога между героиней и судьями оказывается ведущей в процессе структурирования фильмического пространства.

Противостояние двух сторон в этом диалоге приобретает для Дрейера большое значение, так как на его основе строится вся совокупность работающих в фильме оппозиций.²⁴ Постановщик стремился выйти за рамки узко психологического или исторического подхода к теме и достичь того, что сам он называл «абстрагированием».²⁵ Для этой цели Дрейер решительно отмечает детали исторического быта, стилизует костюмы и декорации, упрощая их и придавая им «надъисторический» характер. Но главная роль в «спиритуализации» фильма отводится переосмыслению традиционных диалогических структур. Прежде всего режиссер разрушает зрительскую ориентацию в диегезисе, создавая ощущение условного (неизмеримого) времени и до крайности ослабляя возможность ясной пространственной локализации говорящих. Тем самым ситуация диалога разрывает рамки физической конкретности и превращается в противостояние друг другу неких духовных сил.

Первой процедурой, к которой прибегает здесь Дрейер, является почти полная элиминация ситуационных кадров. Фильм оставляет ложное ощущение, будто он состоит из одних крупных планов,²⁶ хотя на самом деле в нем высок процент средних и общих планов. Ложность такого ощущения проистекает из того факта, что общие планы практически никогда не охватывают нескольких собеседников сразу, Жанна всегда изолирована от судей. Такая функциональная «неполноценность» общего плана и приводит к тому, что он не воспринимается в качестве такового.²⁷ Вторая процедура связана с уничтожением внешних ориентиров среды. В натуральных кадрах в качестве фона преобладает чистое небо, в интерьерах (художники Г. Варм и Ж. Гюго) доминируют беленые стены, лишённые каких-либо украшений или иных «подсказок» для ориентации в монтажном пространстве.²⁸ Лица Жанны и ее оппонентов, как правило, предстают на нейтральном фоне, они витают в некоем «голом», однородном пространстве.²⁹ Наконец, Дрейер никогда не показывает на первом плане спины собеседника. Говорящие тем самым полностью

дезинтегрируются. Единственными ориентирами в пространстве оказываются соотношения масштабов планов и направления взглядов. Но этих ориентиров оказывается недостаточно. Постоянный дефицит ориентиров активизирует функционирование основного монтажного кода, который почти во всех сценах не в состоянии разрешить сложных пространственных задач (ситуация усложнена еще и тем, что Дрейер обыкновенно сталкивает в монтаже не менее трех — а часто и больше — собеседников. «Reverse angles» же, как было показано, легко «захлебывается» при наличии двух собеседников). Режим фильма поэтому — режим постоянной загадки. Но противоречивость пространственных отношений используется режиссером для структурирования сложных человеческих взаимоотношений в фильме. Распад диетического пространства служит для мобилизации «побочных» семантических компонентов монтажного кода, которые и выдвигаются на первый план.

Сцена причастия Жанны перед казнью начинается, например, следующим образом:

1. В центре кадра священник (погрудный план) с чашей и облаткой. Смотрит вверх.

2. Жанна (крупно) в левой части кадра. Смотрит слегка вверх объектива.

3. Луазелер (один из судей и главных врагов Жанны) крупно. Его лицо в верхней левой части кадра обрезано рамкой — не видны лоб и правый глаз. Смотрит слегка вправо.

4. Лицо Жанны (значительно мельче, чем в кадре 2) в нижнем левом углу кадра. Смотрит чуть вверх. Справа на стене крест.

5. Священник, как в кадре 1, но смотрит вниз.

Поскольку все ориентиры в данной сцене сводятся исключительно к масштабам планов и направлению взглядов, попробуем восстановить некоторую логику взаимоотношений персонажей по этим скудным параметрам.

Кадры 1 и 2 относительно легко между собой связываются. Жанна (крупный план — знак смотрения) смотрит на священника, чей взор вознесен к небу. Однако в этой паре кадров есть незначительная аномалия — диссимметрия в композиции кадра 2, где лицо Жанны дано почему-то слева. Такой сдвиг стыкует кадр 2 с кадром 3, чья композиция подчеркнута асимметрична — левый край кадра режет лицо Луазелера. Связь между Жанной и Луазелером подчеркивается также равенством масштабов (традиционно сохраняемым в классической раскадровке диалога). Но в связи между этими двумя кадрами также есть аномалия: расхождение осей взглядов — Жанна смотрит чуть вверх, Луазелер чуть вправо. Кроме того, возникшая на стыке кадров 1 и 2 связь между Жанной и священником затрудняет включение в диалогическое пространство Луазелера. Отметим

также, что расхождение осей взглядов имеет более деструктивное значение, чем смещение в композиционной симметрии (никак не кодифицированное). Связь между кадрами 3 и 4 основана на взаимодействии разномасштабных планов. Луазелер (крупный план) здесь — субъект зрения, Жанна (средний план) — объект зрения, жертва Луазелера (крест на стене как символ жертвенности). Но между кадрами 3 и 4 опять наблюдается расхождение осей взглядов. Кадр 5 легко стыкуется с кадром 4. Здесь близость масштабов изображения (знак диалогизма) накладывается на совпадение осей взглядов, символизирующее причастие (тот же крест на стене, на сей раз как аллегория причастия), однако и здесь в композиционной диссимметрии таится легкий деструктивный оттенок.

Все пять планов стыкуются между собой с известным «зазором». Легкая аномалия их связей необходима для того, чтобы «открыть» пространственную структуру эпизода, впустить в нее любое нужное количество участников. Три протагониста объединены здесь зыбкими связями. Но при этом связь Жанны и священника несет в себе меньше противоречий, чем связь между Жанной и Луазелером. В итоге Луазелер как бы стремится ворваться внутрь с трудом собирающегося и вновь распадающегося пространства, он как бы хочет войти с Жанной в стойкое соприкосновение на правах доминирования и почти добивается этого на стыке кадров 3 и 4. Но «умиротворяющее» подключение кадра 5 (следом за ним идет титр: «Аминь») вновь «выталкивает» Луазелера из пространства, куда он вписывается хуже двух других героев. Причастие осуществляется. Враг оказывается бессильным. «Дефекты» же в связях между Жанной и священником используются для того, чтобы впустить в колеблющееся пространство их взаимоотношений враждебную силу, воплощенную в «монтажной агрессии» планов лица Луазелера (чья обрубленность рамкой кадра отражает его положение внутри треугольника персонажей).

Еще в 1922 году в эссе «Новые идеи в кино» Дрейер отмечал, что главным достижением известного датского режиссера Б. Кристенсена является то, что «ему удалось так сочетать общий и крупный план, чтобы выразить одновременно причину и следствие.»³⁰ В 1927 году Дрейер сам использовал отклонения от кодифицированных норм монтажного построения диалога для создания новых способов детерминации. Цепочка кадров в «Страстях», как бы разворачивающаяся на плоскости некий пространственный ребус, позволила режиссеру так прихотливо «оборачивать» причины и следствия, что над словесным дислогом титров возник особый диалог персонажей и воплощенных в них сил.

К числу прочих процедур, использованных Дрейером, следует отнести данное на крупном плане движение глаз персонажей,

меняющих направление взгляда. Таким движением глаз Жанны связаны, например, цветок и череп — два символа стоящей перед героиней дилеммы. Поворот взгляда меняет всю топологию фильмического пространства. Целую «хореографию» поворачивающихся взглядов можно обнаружить в «Иване Грозном» С. М. Эйзенштейна, чьи монтажные приемы во многом близки стилю Дрейера.³¹

Хотя художники типа Дрейера и Эйзенштейна часто отказываются от соблюдения монтажных «правил» при воплощении диалогических ситуаций, сама поэтика таких отклонений и кинематографический стиль, основанный на них, возможны лишь на основании целого ряда кодифицированных фигур от простейших форм «reverse angles» до более изощренных фигур «восьмерки».

Эти фигуры сохраняют значение кода, модели. Даже подвергнувшись частичному разрушению, фрагментации, приложенные к ситуациям, чья сложность во многом превышает их «разрушающую способность», они в виде обломков продолжают работать, организуя нарративное пространство фильма, наводя магнитное поле смысла на цепочку разрозненных изображений.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Н. Бёрч говорит в связи с этим о «двух пространствах» — внутрикадровом и внекадровом — и считает, что их организация и взаимосвязь лежат в основе построения текста в кино. Он же предложил классификацию видов внекадрового пространства по степени его актуализации. См. N. Birch. Praxis du cinéma. P., 1969, p. 30—51; P. Bonitzer. Des Hors-champs. — In: Le regard et la voix. P., 1976, p. 9—24.

² О становлении интересующей нас парадигмы основного монтажного кода см. нашу работу «Кино «тотальное» и «монтажное». — Искусство кино, 1982, № 7.

³ Здесь и далее мы, конечно, упрощаем реальное многообразие монтажных вариантов, сводя их к некоторым основным «архетипам».

⁴ Кстати, этим объясняется так поразивший современников опыт Л. Кулешова, монтировавшего крупный план лица И. Мозжухина с различными общими планами и достигавший иллюзии пространственного единства двух кадров. Этот эксперимент свидетельствовал лишь о том, что к моменту его проведения (1920) основной монтажный код в области пространственных реверсивных фигур уже сложился.

⁵ Разнородность слагающих «reverse angles» пространств дополнительно сигнализирует качественное различие «субъективного» и «объективного» видений в тексте и генетически восходит к аналогичному различию в живописи (см. H. Damišh. Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture. P., 1972), но оно же в какой-то мере делает условной разверстку диететического пространства, так как крупный план лица может лишь отчасти считаться изображением фрагмента пространственного континума. Таким образом «reverse angles» является отчасти фиктивной актуализацией полного объема диететического пространства, Важные следствия этого явления не могут быть рассмотрены в данной статье.

⁶ Об этом: J.-L. Baudry. Effets idéologiques produits par l'appareil de base in «L'Effet cinéma». P., 1978, p. 13—26. Поскольку фигура «reverse angles» обеспечивает реверсию пространства и позволяет совмещать взгляд персонажа со взглядом на этого же персонажа со стороны, можно говорить о том,

что в ней реализуется зеркальная пространственная структура, столь существенная для кинематографического текста. См. Ю. М. Лотман. Текст в тексте. — Уч. зап. / Тартуский гос. ун-т, вып. 567. Труды по знаковым системам — XIV. Тарту, 1981, с. 15; J.-P. Simon. Le Filmique et le Comique. Essai sur le film comique. P., 1979, p. 95—119; M. Jampolskis. Kino ka spogulis. — Maksla, 1982, n. 1.

⁷ Р. Беллур показал, что в «Птицах» А. Хичкока переход героини фильма Мелани с крупных планов на общие равнозначен ее превращению из субъекта в объект и подготавливает агрессию птиц, которой Мелани подвергнется. R. Bellour. «Les Oiseaux»: analyse d'une séquence. — Cahiers du cinéma, etc. 1969, n° 216, p. 24—38. В русле этой работы Беллура выполнен анализ Т. Кюнтзеля, вскрывающий некоторые семантические механизмы фигуры «reverse angles». T. Kuntzel. Savoir, pouvoir, voir. — Ça / Cinéma, mai 1975, n. 7/8, p. 85—97.

⁸ Более детальный анализ «Эноха Ардена» с этой точки зрения см. в нашей работе «Кино «тотальное» и «монтажное», а также А. N. Vardas. Stage to Screen: Theatrical Method from Garrick to Griffith. Cambridge, 1949, P. 211—213; T. Gunning. Note per una comprensione dei film di Griffith. — Griffithiana, marzo-luglio. 1980, n° 5—6, p. 19—20; J. Aumont. Griffith, le cadre, la figure. In: Le cinéma américain. Analyses de films, sous la dir. R. Bellour. P., 1980, p. 58—61. Тот же прием был в форме «цитаты» использован Р. Флаэрти в «Человеке из Арана» (1934) с уже сознательной установкой на создание пространственной химеры. В 1934 году чередование крупного плана жены моряка и общего плана рыбаков, сидящих в лодке, не могло прочитываться иначе, как их соприсутствие. См. R. Huss, N. Silverstein. The Film experience. Elements of Motion Picture Art. N. Y., 1968, p. 110—11.

⁹ В принципе взгляд «абсолютного субъекта» может идентифицироваться со взглядом автора, повествователя. Мы, однако, воздерживаемся от этого, поскольку такая идентификация ставит весьма сложный вопрос о кинематографическом дискурсе. Так как в фильме в ряде случаев можно обнаружить целый ряд указателей дискурса, относящих те или иные кадры к «речи» повествователя, нам кажется нецелесообразным в рамках данной работы определять «абсолютный субъект» как автора. Рассмотрение дискуссионной проблемы о дискурсе и функции автора в кино не входит в нашу задачу. См. F. Jost. Discours cinématographique, narration: deux façons d'envisager le problème de l'énonciation. In: Théorie du film sous la dir. de J. Aumont et J. L. Leutrat. P., 1980.

¹⁰ Для удобства мы здесь различаем «reverse angles», при реверсии совмещающий ось взгляда персонажа с осью зрения камеры, и «восьмерку» как фигуру, принятую для съемок диалога и подразумевающую угловое смещение оси камеры по отношению к оси взгляда.

¹¹ Данные о распространении этой фигуры см. B. Salt. Film Style and Technology in the Forties. — Film Quarterly, v. 31, fall 1977, n° 1, p. 50—53. По данным Б. Солта, в ряде фильмов на долю «восьмерки» приходится большая часть всего монтажа: «В Аризонской глуши» (Л. Силандер, 1967) — 72%, «Все о Еве» (Д. Манкевич, 1950) — 65%, «В Порту» (Э. Казан, 1954) — 63%, «Приключения Дон Жуана» (В. Шерман, 1948) — 62% и т. д.

¹² Это понятие введено для наглядности автором одной из наиболее полных на сегодняшний день «нормативных» грамматик кинематографа Д. Арихоном. У него же мы позимствовали приведенную схему. D. Arijon. Grammar of the film language. Lnd. N. Y., 1981, p. 26—49.

¹³ J.-A. Miller. La Suture (éléments de la logique du signifiant). — Cahiers pour l'Analyse, janv.-févr. 1966 n° 1; см. также S. Leclaire. L'analyste à sa place? — Cahiers pour l'Analyse, janv.-févr. 1966 n° 1; A. Green. L'objet (a) de J. Lacan, sa logique et la théorie freudienne. — Cahiers pour l'Analyse, mai-juin 1966 n° 3.

¹⁴ J.-P. Oudart. La Suture. — Cahiers du cinéma, avr. 1969, n° 211, p. 38.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Основные положения этой теории изложены Ударом в следующих работах в журнале «Cahiers du cinéma»: La Suture. ar. 1969 n° 211, mai 1969 n° 212; Bresson et la vérité», oct. 1969 n° 216; Travail, lecture, jouissance, juillet 1970 n° 22; L'effet de réel, mars-avril 1971 n° 228; Notes pour une théorie de la représentation, mai-juin 1971, n° 229, n° 230, juillet 1971; Un discours en défaut, oct. 1971, n° 232, nov. 1971 n° 233.

¹⁸ Назовем только основные работы: D. Dayan. The Tutor-Code of Classical Cinema. «Film Quarterly», v. 28, fall 1974 n° 1; W. Rothman. Against the System of the Suture. — Film Quarterly, v. 29, Fall 1975 n° 1; S. Heath. Narrative Space. — Screen, v. 17, autumn 1976 n° 3; S. Heath. Notes on Suture. — Screen, v. 18, winter 1977/78; n. 4, J. Rose. The Imaginary — The Insufficient Signifier. British Film Institute Educational Advisory Service Seminar Paper, Nov. 1975.

¹⁹ Специалист по монтажу Х. Мануджян, например, так описывает нормативный монтаж диалога: «Время от времени по мере прогрессирования диалога, вновь вводится средний план обоих персонажей с тем, чтобы восстановить для зрителя физические отношения между ними, затем мы вновь возвращаемся к «восьмерке». Н. Р. Manugian. The Film-Maker's Art. N. Y. — Lnd., 1966, p. 95.

²⁰ Подробнее об этом см. Л. Б. Фелонов. Проблемы и тенденции современного монтажа. М., 1980, с. 60—65.

²¹ Следует также учитывать, что фильм, будучи визуальным текстом, не обладающим относительно ясной линейной организацией, в известной мере может рассматриваться как поле, пронизанное силовыми линиями, по которым структурируется смысл. Звук, например, как важнейший генератор смысла, является неким «блуждающим» звеном, за локализацию которого «борются» элементы изображения. Поскольку он не порождается непосредственно самим изображением, но приписывается наиболее вероятному источнику (например, человеку, чьи губы шевелятся) по принципу чревовещания, то в фильме постоянно наблюдается «игра» взаимовлияний пространственных монтажных структур и звука. Однако в силу того, что звук в фильме нуждается в источнике, к которому он мог бы «приписаться», в «восьмерке» обычно говорит тот, чье лицо обращено к зрителю. В противном случае звук оказывается как бы отчасти «беспризорным» и может оказывать деструктивное воздействие на диалог. См. D. Percheron. Sound in Cinema and its Relationship to Image and Diegesis. — Yale French Studies, 1980, n. 60, p. 16—23; R. Altman. Moving lips: Cinema as Ventriloquism. — Yale French Studies, 1980, n° 60, p. 67—79; R. Odin. A propos d'un couple de concepts: son in vs son off. — Linguistique et sémiologie, Lyon, 1979, n° 6, p. 95—125.

²² Структурирующая роль взгляда в кино рассмотрена в сл. работах: N. Brown. Rhetorique du texte spéculaire. (A. propos de «Stagecoach») — In: Communications, 1975 n° 23, p. 202—211; N. Brown. Narrative Point of View: The Rhetoric of «Au Hasard, Balthazar». — Film Quarterly, v. 31, fall 1977 n° 1, p. 19—31.

²³ Зыбкость субъектной идентификации может использоваться в определенном роде текстах, чьей целью является создание мира, «мерцающего» между фантазией и реальностью. Так, например, «Вампир» (1932) К. Т. Дрейера постоянно использует прием переприписки точки зрения. Дрейер систематически вводит в конце кадров, которые, казалось бы, увидены героем фильма Дэвидом Греем, фигуру самого Грея, разрушающую кодифицированную в монтаже субъектную атрибуцию. См. M. Nash. «Vampyr» and the Fantastic. — Screen, v. 17, autumn 1976 n° 3, p. 29—67.

²⁴ Вот «репертуар» таких оппозиций, согласно К. Келману: «Конфликт между свободой и властью; между любовью (здесь, к Богу) и традицией подавления; между юностью (в начале Жанна утверждает, что ей девятнадцать) и старостью (все священники, кроме немногих, поддерживающих Жанну, стары, если не дряхлы); между долгом (по отношению к ее идеям) и любовью (к

жизни); и в конечном счете и по преимуществу, между жизнью (за которую борется Жанна) и смертью (которую навязывают ей оппоненты)». К. Кейман. Dreyer. — *Film Culture*, winter 1964/65, n° 35, p. 3.

²⁵ См. V. Petric. Dreyer's concept of abstraction. — *Sight and Sound*, v. 44, spring 1975, n° 2, p. 108—112.

²⁶ Сам Дрейер называл эти планы «странными крупными планами» и мечтал высокой выверенностью их функционирования. С. Дрейер. *La mystique réaliste*. (1930) — *Cahiers du cinéma*, oct. 1961, n° 124, p. 35.

²⁷ Н. Берч указывает на то, что в фильме все планы вне зависимости от их масштабов работают однотипно и в этом усматривает «анормальность» «Страстей». N. Birch. Carl Theodor Dreyer: The Major phase. — In: *cinema. A critical dictionary. The major film-makers*. Ed. by R. Roud. v. I, Lnd., 1980, p. 297. Д. Бордуэлл объясняет это явление тем, что «голые» общие планы фильма не вносят дополнительной информации и потому работают так же, как крупные. D. Bordwell. *Filmguide to «La Passion de Jeanne d'Arc»*. Bloomington-Lnd., 1973, p. 24.

²⁸ К. Томпсон и Д. Бордуэлл указывают, что «reverse angles» вообще может функционировать нормально лишь благодаря неизменности фона, который является важнейшим элементом в процессе поддержания пространственной стабильности. K. Thompson, D. Bordwell. *Space and Narrative in the Films of Ozu*. — *Screen*, v. 17. Summer 1976, n° 2, p. 42—43. О структурирующей роли «параметрических» элементов в связи с кодом монтажа см. D. Chateau, F. Jost. *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie. Essai d'analyse des films d'Alain Robbe-Grillet*. P., 1979.

²⁹ «Чистый» фон нейтрализует линейную перспективу в кадре. Ж. Нарбони, рассматривая эту черту поэтики Дрейера, отмечает, что тем самым разрушается «прочность точки схода», вокруг которой читается центрическая композиция. J. Narboni. *La mise en demeure*. — *Cahiers du cinéma*, déc. 1968, n° 207, p. 38—41. К этому следует добавить частое у Дрейера дезориентирующее нарушение композиционной симметрии кадра и «разлитую» освещенность, не позволяющую локализовать источник света.

³⁰ С. Дрейер. *Idées nouvelles dans le cinéma*. — *Cahiers du cinéma*, oct. 1961, n° 124, p. 28.

³¹ Сам Дрейер признавался во влиянии на его «Страсти» монтажа «Броеносца «Потемкин». Б. Аменгуаль, отмечая черты архаизма в кинематографическом мышлении Дрейера, называл его и Эйзенштейна «единственными духовными детьми Гриффита». B. Aменгуаль. *Les nuits blanches de l'âme*. — *Cahiers du cinéma*, déc. 1968, n° 207, p. 53. Экцентричность дрейеровского монтажа иногда напоминает «неловкости» пионеров кинематографа. Но есть основание связывать монтаж «Страстей» и с авангардистским кинематографом 20-х годов. См. K. Bond. *Léger, Dreyer, and Montage*. — *Creative Art*, oct. 1932, p. 135—138. Дрейер, действительно, стоит на перекрестке архаики и авангардизма, кстати, часто отнюдь не противоречащих друг другу.

СИМУЛЬТАННОСТЬ И ДИАЛОГИЗМ В ПОЭТИКЕ ДОСТОЕВСКОГО

П. Х. Тороп

*Заре Григорьевне Минц
и ее спецкурсу по Достоевскому*

В истории изучения романной поэтики Достоевского можно выделить три главные традиции. Первая традиция восходит к работам Вяч. Иванова и берет за основу трагедийность романов писателя (драматургичность и мифологичность), называя их романами-трагедиями.¹ Вторая традиция, связанная с именем Б. Энгельгардта, исходит из понятия идеологического романа.² Последнюю, синтезирующую традицию представляет М. Бахтин, определяющий роман Достоевского как полифонический. **«Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов действительно является основной особенностью романов Достоевского.** Не множество характеров и судеб в едином объективном мире в свете единого авторского сознания развертывается в его произведениях, но именно множественность равноправных сознаний с их мирами сочетается здесь, сохраняя свою неслиянность, в единство некоторого события».³ Хотя М. Бахтин и полемизирует с Вяч. Ивановым и Б. Энгельгардтом, следует все же сказать, что это была полемика не по сути, т. к. сравниваются подходы разного порядка. Все три традиции должны были сосуществовать как попытки интерпретации разных особенностей романной поэтики Достоевского. Их следует, видимо, не противопоставлять, а сопоставлять

¹ Вяч. Иванов. Достоевский и роман-трагедия. — В его кн.: Борозды и Межи. Опыты эстетические и критические. М.: Мусагет, 1916, с. 5—60. Ср. и полемическое развитие данного определения в работах В. Я. Кирпотина: В. Я. Кирпотин. Достоевский — художник. Этюды и исследования. М., 1972.

² Б. Энгельгардт. Идеологический роман Достоевского. — В кн.: Достоевский. Статьи и материалы. / Под ред. А. С. Долинина. Сб. 11. Л.: Мысль, 1925, с. 71—105.

³ М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4-ое. М., 1979, с. 6—7. (выделено М. Бахтиным).

и попытаться увидеть в этом сопоставлении отражение многоплановости романа Достоевского, его многоуровневость. Поэтому вполне закономерными кажутся, например, следующие возможности сравнения романов Л. Толстого и Ф. Достоевского: роман-эпопея — роман-трагедия, гомофонический роман — полифонический роман, чисто эпический роман — роман, находящийся на грани драмы и лирики.⁴

На фоне сказанного полифонизм в смысле Бахтина характеризует лишь один конкретный уровень романа Достоевского или же, в более общем случае, просто художественный текст. Ср.: «В тексте все время идет полилог различных систем... /.../ Поэтический (художественный) текст в принципе полифоничен».⁵ В более узком же плане в данном контексте любопытна мысль Л. Долежелы о современной прозе, которую характеризует использование «полифонической техники», т. е. свободного изменения типа повествования от объективного до разных вариантов субъективного повествования (точек зрения). При этом, по мнению Л. Долежелы, возникают два симультанных тематических уровня: внешней реальности и психологического действия.⁶

В данной работе нас будет интересовать роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» с точки зрения симультанности и диалогизма. Это значит, что в особенностях построения романа мы попытаемся указать на некоторые принципы связывания разных уровней и элементов текста в единое целое. Нас интересует художественное единство как генератор смысла, как диалектика начала и конца, творения и восприятия, симультанности и диалогизма, т. е. процесс текста и каналы протекания этого процесса.⁷

На основе пространственно-временных связей в романе можно операционально выделить три сосуществующих уровня (хронотопа): топографический хронотоп, психологический хронотоп и метафизический хронотоп. В какой-то мере уровни эти предсказаны уже известной триадой Б. Энгельгардта: среда — почва — земля.⁸ Топографический хронотоп связан с элементами авторской тенденциозности в романе, с узнаваемостью в романе конк-

⁴ H. Brzozą. Tolstoj i Dostojewski. Przestrzeń artystyczna wykładnią metody filozofania. — *Slavia Orientalis*, 1981, N 1, s. 25.

⁵ Ю. М. Лотман. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972, с. 110.

⁶ L. Doležel. Vers la stylistique structurale. — In: *Travaux linguistiques de Prague*. 1. L'École de Prague d'aujourd'hui. Prague, 1966, p. 264—265.

⁷ См. также нашу статью: Текст как процесс. — В кн.: *Finitis duodecim lustris*. Сб. статей к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана. Таллин, 1982, с. 167—171.

⁸ Б. Энгельгардт Ук. соч., с. 92—93. М. Бахтин же различал в одной из поздних записей «хронотоп изображенного события, хронотоп рассказчика и хронотоп автора (последней авторской инстанции)», но развития эти мысли не получили. См.: М. Бахтин. Из записей 1970—1971 годов. — В его кн.: *Эстетика словесного творчества*. М., 1979, с. 338.

ретного исторического времени и места, а также событий. Топографический хронотоп является хронотопом сюжета, он делит роман на ряд пространственно-временных единиц, соответствующих сюжетным ходам. Этот узнаваемый мир денотатов описан «невидимым, но всеведущим существом», который имеет свои цели и может быть весьма субъективным. На этом уровне роман **гомофоничен**: «Предположить нужно автора существом всеведующим и не погрешающим, выставляющим всем на вид одного из членов нового поколения.» (7, 149).⁹ С топографическим хронотопом тесно взаимосвязан **психологический хронотоп** — хронотоп персонажей. Уже писалось о специфичности соединения Достоевским сюжета и героя, о том, что их соответствие требует некоторых дополнительных условий (т. е. тесной взаимосвязи между данными уровнями): максимальной мобильности героя и сильной дискретизации романного пространства, а также ускорения времени.¹⁰ Сюжетный ход, подчеркнутый на первом уровне перемещением в пространстве и времени, совпадает на втором с переходом из одного душевного состояния в другое. Топографический хронотоп генерирован сюжетом, психологический хронотоп — самосознанием персонажей. Вместо невидимого описывающего на этом уровне перед нами мир автономных голосов, вместо гомофонии — **полифония**. Этот уровень наиболее изучен М. Бахтиным, но кажется, что он не довел свой анализ до конца. Он построил теоретическую классификацию типов слова,¹¹ но в материале выделял в первую очередь голоса. Тем самым М. Бахтин подчеркивал автономность голосов и их диалогические отношения, но почти не занимался полифонией в целом — *хором голосов как единством*. Видимо именно этот аспект собирался он усиливать в переработанном варианте, в проспекте которого он написал: «Принципы сочетания голосов могут быть раскрыты лишь после тщательного анализа слова у Достоевского.»¹²

Ниже мы покажем, что слово «невидимого и всеведущего» повествователя тесно соприкасается с индивидуальными словами отдельных персонажей. Слово связывает разные уровни и связывает голоса на уровне полифонии, а с другой стороны, слово и осмысливает эту взаимосвязь. В этом плане любопытна реакция Л. Толстого на стиль «Братьев Карамазовых». В октябре 1910 года Толстой перечитывал этот роман, а С. Толстая записала дважды его реакцию: «...Л. Н. встал бодрее, читает «Карамазо-

⁹ Тексты Достоевского цитируются по изданию: Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. в тридцати томах. Т. 1—23. Л., 1972—1981. В скобках первая цифра указывает на том, следующие на странице.

¹⁰ В. Н. Топоров. Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления («Преступление и наказание»). — В сб.: Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973, с. 94 и сл.

¹¹ М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского, с. 231.

¹² М. Бахтин. Из книги «Проблемы творчества Достоевского». — В его кн.: Эстетика словесного творчества, с. 183.

вых» Достоевского и говорит, что очень плохо: где описания, там хорошо, а где разговоры — очень дурно; везде говорит сам Достоевский, а не отдельные лица рассказа. Их речи не характерны.»¹³ «Вечером Л. Н. увлекался чтением «Братьев Карамазовых» Достоевского и сказал: «Сегодня я понял то, за что любят Достоевского, у него есть прекрасные мысли». Потом стал его критиковать, говоря опять, что все лица говорят языком Достоевского и длинны их рассуждения.»¹⁴ Может быть причины подобного восприятия в какой-то мере связаны с наблюдением Д. С. Лихачева по поводу «Бедных людей»: «Персонажи говорят больше того, что они могли бы сказать в жизни. Их разговор носит наджизненный, надбытовой характер. Это разговор их существ — сущностей.»¹⁵ К такому же выводу приходит А. П. Чудаков после анализа изображения предметного мира в произведениях Достоевского, назвав тип литературного мышления писателя сущностным (в отличие от формо-ориентированного типа мышления).¹⁶

Эти выдержки нужны нам для подтверждения факта наличия **метафизического хронотопа**, т. е. уровня описания и создания метаязыка. Слово, связывающее уровни сюжета и самосознания, приобретает в целом произведении метаязыковое значение, так как связано с идейным осмыслением всего текста, в том числе пространства и времени. Метаязык задается не просто описываемым, а его главной идеей — и оказывается, что на более глубоком уровне полифония является лишь сосуществованием разных трансформаций этой идеи. Тем самым на уровне метафизического хронотопа правильное оказывается говорить о **гетерофонии**, о вариациях единой идеи. «Невидимый» автор становится на этом уровне видимым в том смысле, что именно он устанавливает язык описания. Таким образом, уровень топографического хронотопа является наблюдаемым миром, уровень психологического хронотопа — миром наблюдателей и метафизический хронотоп — миром устанавливающего язык описания. С точки зрения действия романа этим уровням соответствуют типы поведения (действие как таковое), порядок поведения (создание личностью текста своего поведения) и топос поведения (место действия среди других действий, рассматриваемых как обуславливающие его или обуславливаемые им).¹⁷

¹³ С. А. Толстая. Дневники. В 2-х томах, т. 2. 1901—1910. Ежедневники. М., 1978, с. 216.

¹⁴ Там же, с. 221.

¹⁵ Д. С. Лихачев. «Летописное время» у Достоевского. — В его кн.: Литература — реальность — литература. Л., 1981, с. 100.

¹⁶ А. П. Чудаков. Предметный мир Достоевского. — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования, 4. Л., 1980, с. 105.

¹⁷ См. подробнее: Б. А. Успенский и др. Персонологическая классификация как семиотическая проблема. — Уч. зап. / Тартуский гос. ун-т, вып. 198. Труды по знаковым системам, III. Тарту, 1967, с. 27—29.

Из сказанного вытекает, что автор не входит в качестве самостоятельного голоса в полифонию (на уровне психологического хронотопа), а присутствует «невидимым» в сюжете, окрашивая сюжет авторским голосом и тем самым объективизируя этот последний¹⁸ и делая его видимым, хотя и не всегда увиденным, на самом глубоком уровне метафизического хронотопа. Но хотя автор на этом глубинном уровне в принципе виден, понимать его все же нелегко, так как метаязык, установленный им, является весьма сложным. Более того, метаязыков, хотя и тесно взаимосвязанных, в романе несколько, но эта множественность едина, так как у Достоевского метаязыковое описание совпадает с метатекстовым, т. е. в каждый момент рядом выступают (как истоки диалогизма) дескриптивное и мифологическое,¹⁹ профаническое и сакральное описания.

В целях понимания этого механизма следует на каждом из выделенных трех уровней увидеть тернарность романного мира Достоевского. В указанной выше статье В. Н. Топоров выделяет в «Преступлении и наказании» самый глубинный архаический пласт мифологического мышления, различая сакральный центр пространства, профаническое пространство и путь героя, соединяющий их.²⁰ На этом, так сказать, физическом уровне, *зарождается* хронотоп романа Достоевского. Нас же интересуют способы *текстового существования* этого хронотопа, для чего мы и выделили три его уровня. То есть мы начинаем отсчет от метафизического уровня, акцентируя в художественном мышлении писателя не столько психологическую, сколько художественную сторону.

Сопоставив начало и конец романа, можно получить некую модель произведения, даже эволюцию от профанического к сакральному: «В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер, один молодой человек вышел из своей каморки, которую нанимал от жильцов в С-м переулке, на улицу и медленно, как бы в нерешимости, отправился к К-ну мосту» (6, 5) <...> «Он даже и не знал того, что новая жизнь не даром же ему достается, что ее надо еще дорого купить, заплатить за нее великим, будущим подвигом...»

Но тут уж начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новой, доселе совершенно неведомой действительностью. Это могло бы составить тему нового рассказа, — но теперешний рассказ наш окончен» (6, 422).

¹⁸ См.: Z. Mints. F. Dostojevski ja tema romaan «Idioot». — In: F. Dostojevski. Idioot. Tallinn, 1975, lk. 692.

¹⁹ О разграничении метаязыкового и метатекстового описания см.: Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский. Миф — имя — культура. — Уч. зап. / Тартуский гос. ун-т, Труды по знаковым системам VI. Тарту, 1973, с. 282.

²⁰ В. Н. Топоров. Цит. соч., с. 92, 103.

После реального перемещения в пространстве и времени, пересечения героем различных физических границ, ср. важные мысли и события на мостах Петербурга, эпилог рисует перед читателем переход из одного мира в другой. Действительно, мир романов Достоевского кажется подчеркнуто бинарным. В «Идее романа» Достоевский пишет: «Человек не рождается для счастья. Человек заслуживает свое счастье, и всегда страданием.

Тут нет никакой несправедливости, ибо жизненное знание и сознание (т. е. непосредственно чувствуемое телом и духом, т. е. жизненным всем процессом) приобретается опытом про и contra, которое нужно переташить на себе» (7, 155). А завершается это двумя одновременными пропастями в «Братьях Карамазовых». Есть про и contra в мире реальности, есть в человеке и есть в метаязыке автора. Но кроме двух миров есть еще граница между ними, где и создается идейное единство романа. В этом плане можно согласиться с А. Белым, который утверждал: «Искусство ни логично, ни нелогично, а идейно. Идейность заключает в себе и понятие нелогичности. Идейность является единственным существенным принципом искусства. Не идя вразрез с формальными принципами, он является их более центральным толкованием».²¹ А эта идейность связана в романах Достоевского с центральным героем, человеком на границе, или осознающим ее существование, который становится некоторой осью произведения и с которого начинается само создание произведения. Если в истории Раскольникова лишь в эпилоге эксплицируется герой, стоящий не просто на границе, но создающий единство двух миров, связывающий противоположности,²² то в дальнейшем писатель формулирует это уже в черновиках или в начале самого произведения. В черновых материалах к «Бесам» мы находим следующее определение: «ИТАК, ВЕСЬ ПАФОС РОМАНА В КНЯЗЕ, он герой. Все остальное движется около него как калейдоскоп» (11, 136). А в начале «Братьев Карамазовых» сказано от автора об Алексее Карамазове, герое романа: «Ибо не только чудак «не всегда» частность и обособление, а напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого, а остальные люди его эпохи — все, каким-нибудь наплывным ветром, на время почему-то от него оторвались...» (14,5). В каждом романе можно найти такую сердцевину... и расколотость, преодолимую или непреодолимую, в зависимости от персонажа. Сердцевина же всегда идейна, главный герой — идеолог, имеющий свое слово или ищущий его.

²¹ А. Белый. *Формы искусства*. — В его кн.: *Символизм. Книга статей*. М.: Мусагет, 1910, с. 164.

²² Ср. в этом плане интересный подход к романам Достоевского: M. Cadot. Возможно ли рассматривать некоторые романские структуры Достоевского как возникшие в результате винтообразного движения? (III). — В кн.: *International Dostoevsky Society. Bulletin. Nov. 1977, N 7, p. 36—37.*

При этом уже в «Преступлении и наказании» следует учитывать не только различие глупого сознания и умного сердца, но и тот факт, что слово и человек взаимосвязаны и характер этой взаимосвязи допускает и оценочный подход к персонажам Достоевского.

Для понимания границы между двумя мирами, сердцевины романов Достоевского, следует помнить, что уже в «Преступлении и наказании» действует закон, сформулированный писателем в черновых набросках к «Братьям Карамазовым»: «Человек есть воплощенное Слово. Он явился, чтоб сознать и сказать» (15, 205).²³ Таков человек с осознанным идеалом, верой в Христа как идеал человека. Поэтому с точки зрения сердцевины романы Достоевского действительно христовоцентричны. Но этот бердяевский христовоцентризм не охватывает еще всей структуры романов писателя. Кроме границы есть еще два мира, мир профанический и мир сакральный, «антропоцентрический» и «теоцентрический».* Рассмотрим это триединство романов Достоевского ближе.

Видимо христовоцентризм был ярко выражен уже в «Записках из подполья», но до читателя, как известно, этот вариант не дошел, а полная рукопись исчезла. Остались записные тетради, записи у тела жены и черновик не состоявшейся статьи «Социализм и христианство». 16 апреля 1864 года Достоевский записывает в тетради: «Маша лежит на столе. Увижусь ли с Машей?»

Возлюбить человека, как **самого себя**, по заповеди Христовой, — невозможно. Закон личности на земле связывает. Я препятствует. Один Христос мог, но Христос был вековечный от века идеал, к которому стремится и по закону природы должен стремиться человек. <...> Когда человек не исполнил закона стремления к идеалу, то есть не приносил **любовью** в жертву своего я людям или другому существу (я и Маша), он чувствует страдание и назвал это состояние грехом» (20, 172—175). В черновике указанной статьи эти мотивы усилены: «А по Христу получите:

Есть нечто гораздо высшее бога-чрева. Это — быть властелином и хозяином даже себя самого, своего я, пожертвовать этим я, отдать его — всем. В этой идее есть нечто неотразимо-прекрасное, сладостное, неизбежное и даже необъяснимое» (20, 193). Таким образом, Достоевского интересует вечный процесс нравственного совершенствования человека, возможность или невозможность его воскресения. Если в 1862 году он признал основной мыслью всего искусства девятнадцатого столетия мысль

²³ Подробнее мы об этом писали в статье «Воплощение слова»: Р. Тогор. *Sõna kehastumine*. — *Sirp ja Vasar*, 1981, N 47, 48.

* Сопоставление двух систем мировоззрения (с человеком или богом в центре системы), двух миров на самых разных уровнях структуры романов Достоевского было глубоко проведено в рамках спецкурса проф. З. Г. Минц.

В. Гюго о **восстановлении** погибшего человека (20, 28), то сам он обогатил существенно эту основную мысль, связывая восстановление с воскресением. Тем самым Достоевский не диалектизирует *post factum*, как утверждал Вяч. Иванов в указанной выше статье (с. 38), а скорее диалектизирует *ante factum*. Писатель имеет свою основную мысль, основную тему, развивает ее в течение всей жизни. В этом одна из причин цельности Достоевского.²⁴ Даже тогда, когда тема воскресения, в связи с целой галереей персонажей, отсутствует, это отсутствие всегда значимое, необходимое для осмысления этих персонажей.²⁵ Этой гипертеме воскресения подчиняются и все темы первого и второго планов, перечисленные Б. Энгельгардтом в его указанной выше статье: темы русского сверхчеловека, русского Фауста, русского Мефистофеля, Идиота и тема самозванства и маски, русского праведника, «горячего сердца на распутьях» (с. 98—104). Более того, можно указать и на наиболее значительный источник этой гипертемы, своеобразный гипертекст, эксплицированный лишь в эпиграфе романа «Братья Карамазовы»: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода.» (Ев. от Иоанна, 12:24). Ниже мы проиллюстрируем реализацию этой гипертемы в романе «Преступление и наказание». Сейчас нас интересует структура произведения, и в этом плане гипертема является темой, которая встречается в тексте неоднократно и имеет даже в случае разных обозначений единый денотат.²⁶ Этим она отличается от лейтмотива, предполагающего единство десигната. Единство денотата позволяет говорить о монтажной композиции в романе Достоевского,²⁷ причем, так сказать, монтажной сеткой и является структура романа.

Гипертекст и гипертема имеют разные модификации, названные отчасти в эпиграфах, отчасти в самих текстах. В «Преступ-

²⁴ Ср. записки к статье «Яблоко натуральное»: «В человеческом уме понятие о предмете, и даже совершенно цельное понятие, всегда предшествует основательному знанию этого предмета. Итак, мы воспринимаем природу целиком, но бессознательно или малосознательно» (20, 196).

²⁵ Ср. мысль К. Бремона: «... повествователь, желающий создать временную последовательность рассказываемых событий и стремящийся придать им смысл, имеет только одну возможность — связать их воедино в некоторое поведение, ориентированное на финал». К. Бремон. Логика повествовательных возможностей — В кн.: Семиотика и искусствоведение. М., 1972, с. 134.

²⁶ Именно единство денотата в случае гипертемы подчеркивается в работе: S. Wysocki. Problematyka symultanizmu w prozie. Poznań, 1981, s. 86.

²⁷ См. подробнее: Л. М. Цилевич. О проблеме сюжетно-композиционного единства. — В кн.: Сюжетосложение в русской литературе. / Сб. статей. Даугавпилс, 1980, с. 8—9. Ср. на этом фоне мысль С. Эйзенштейна: «Монтаж имеет реалистическое значение в том случае, если отдельные куски в сопоставлении дают общее, синтез темы, т. е. образ, воплотивший в себя тему». С. Эйзенштейн. Монтаж 1938 — В его кн.: Избр. произв. в шести томах, т. 2. М., 1964, с. 170.

лении и наказании» таким текстом, реализующим гипертему, стала легенда о воскресении Лазаря, названная несколько раз в тексте. Гипертема и гипертекст являются носителями высшей идеи, но идейность романа Достоевского ими не исчерпывается. Они являются лишь основой идеологического ядра, идеологемы романа, но сама структура идеологемы сложнее, т. к. связана с многими текстами, реализующими гипертему. С одной стороны, исследователи утверждают, что романы Достоевского открыты, что «прагматический аспект полифонизма есть запланированность плюралистического восприятия».²⁸ С другой стороны, гипертема допускает «перевод» на разные метаязыки, сосуществующие в рамках одного произведения.

Каждый метаязык, в свою очередь, связан с определенным кругом текстов, и в случае фрагментарности метаязыка полнота возможного осмысления достигается при помощи метатекстов. Соглашаясь с тем, что «идеологическое ядро впитывает в себя структурные признаки периферийных текстов»,²⁹ можно на метафизическом уровне выделить два взаимодополняющих варианта гипертемы (или два полюса идеологемы): антропоцентризм связан с миром профанических текстов, а теоцентризм с миром сакральных текстов. Следовательно, гипертема одновременно и непременно сакрализуется и профанируется, становится сакральной и профанической идейностью.³⁰ Таким образом, гипертема, осуществляясь в идеологическом ядре, приобретает в структуре романа семиотизирующую силу.

Р. Г. Назиров пишет, что принципом искусства Достоевского «стало парафразирование классических текстов с помощью газетной фактуры и быта. Для эпизодов меньшего значения он парафразировал фактически любые тексты...»³¹. Мы хотели бы добавить, что в плане изучения поэтики чужого слова, интекста Достоевского, в первую очередь важен генетический аспект, причем в смысле не конкретного источника цитат, а целого корпуса текстов, по сути дела интертекстов. Антропоцентрический и теоцентрический миры интертекстуальны, они создают и два мира интертекстуальности, мир профанической и мир сакральной интертекстуальности. Даже в случае названия конкретных книг и авторов все же главное для понимания структуры произ-

²⁸ Р. Г. Назиров. Проблема читателя в творческом сознании Достоевского — В кн.: Творческий процесс и художественное восприятие. Л., 1978, с. 235.

²⁹ Ю. М. Лотман. Происхождение сюжета в типологическом освещении. — В его кн.: Статьи по типологии культуры. Вып. 2. Тарту, 1973, с. 34.

³⁰ Так, для Ю. Кристевой идеологема и является «материализованной интертекстуальной функцией, которую можно установить на разных уровнях текстов и носителем которой является знак. J. Kristeva. Problemy strukturowania tekstu. — Pamiętnik Literacki, 1972, LXIII, z. 4, s. 247, 250.

³¹ Р. Г. Назиров. Реминисценция и парафраза в «Преступлении и наказании» — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования, 2. Л., 1976, с. 92.

ведения не в этих источниках, а в их принадлежности к одному из миров. Естественно, что в таком случае два мира находятся в отношениях иерархии, и мир сакральных текстов находится в ценностном плане в этой иерархии на более высокой ступени, хотя и может в тексте произведения оказаться профанизированным.

Профанические тексты являются источником заразных идей, летающих в воздухе, они внушают антропоцентризм, доводящий до мысли «все позволено». Героям не обязательно читать эти тексты, можно т. ск. заразиться через воздух, но, с другой стороны, и сакральные тексты могут восприниматься персонажами в разных формах. Раскольников, начинающий в Эпиллоге переход из одного мира в другой, так и не открыл ни разу Евангелия, но хорошо знал, что там есть Четвертое Евангелие с легендой о воскрешении Лазаря. Для него это устный текст, чтение Сони. Перешедший в мир сакральных текстов уже не подчиняется «заразе» профанических. Так, Соня Мармеладова читала «Физиологию» Льюиса (6, 16), но она считает эту и другие книги Лебезятникова смешными (6, 244). Раскольников символически освобождается от заразы в последнем сне. Соприкосновение этих двух миров текстов создает и эффект симультанности событий, которые являются одновременно синхроническими событиями конкретного места и времени и панхроническими, вечными.³² Одновременное представление сакрального и профанического варианта гипертемы было, видимо, сознательным приемом, восходящим, может быть, к статьям А. Григорьева. Приведем для сравнения отрывок из адресованной Достоевскому статьи: «Но этот кипящий океан жизни оставляет постепенные отсадки своего кипения в прошедшем — и в прошедшем, т. е. в отсадках-то этих, мы и можем уловлять органические законы совершившихся жизненных процессов, — больше еще: имеем право и возможность, уловивши в отсадках процессов несколько повторившихся не раз законов, умозаключать о возможности их нового повторения, хотя, конечно, в совершенно новых, неведомых нам формах. Затем, так как отсадки могут быть разбиты на известные категории и так как каждая категория жизненных процессов может быть названа известным именем, это имя, составляющее, так сказать, душу процесса, становится для нас на степень **силы жизненной**, породившей и руководившей этот процесс».³³

Актуальное осмысливается вечным не только в романах писа-

³² Ср. «Надпись на доме одного древнего философа *Intrate pax et hic dei sunt* (Входите, ибо здесь боги. — П. Т.) можно было бы начертать на многих изображениях Достоевского». И. Анненский. Речь о Достоевском — В его кн.: Книги отражений. М., 1979, с. 235.

³³ А. Григорьев. Парадоксы органической критики. (Письма к Ф. М. Достоевскому). — В его кн.: Эстетика и критика. М., 1980, с. 139.

теля. Напомним читателю известный отрывок из воспоминаний А. Г. Достоевской:

«— Нет, я знаю, я должен сегодня умереть. Зажги свечу, Аня, и дай мне Евангелие! <...> Федор Михайлович не расставался с этой святою книгою во все четыре года пребывания в каторжных работах. Впоследствии она всегда лежала у мужа на виду, на его письменном столе, и он часто, задумав или сомневаясь в чем-либо, открывал наудачу это Евангелие и прочитывал то, что стояло на первой странице (левой от читавшего). И теперь Федор Михайлович пожелал проверить свои сомнения по Евангелию. Он сам открыл святою книгу и просил прочесть.

Открылось Евангелие от Матфея. Гл. III, ст. П: «Иоанн же удерживал его и говорил: мне надобно креститься от тебя, и ты ли приходишь ко мне? Но Иисус сказал ему в ответ: не удержи-вай, ибо так надлежит нам исполнить великую правду» .

— Ты слышишь — «не удерживай» — значит, я умру, — ска-зал муж и закрыл книгу».³⁴

Итак, есть миры сакральных и профанических текстов, веч-ных (ср. вечная книга и «вечная Соня») и сиюминутных, времен-ных. Хотя эти миры внутренне весьма гетерогенны, но все же именно они являются основой осмысления целого текста. А внут-ренняя гетерогенность порождает (или является порождением) некоторые особенности поэтики Достоевского, прежде всего двойничество. Если на метафизическом уровне важна сама би-нарность, наличие двух миров и двух языков их описания,³⁵ то на более высоких уровнях картина осложняется. На психоло-гическом уровне с миром профанических текстов соединяется мир самосознания героев Достоевского, а с миром сакральных тек-стов — мир подсознания (или «главного ума»,³⁶ т. к. доминиро-вание теоцентризма в случае Сони Мармеладовой, например, обозначает цельность человека). На этом уровне важно учиты-вать структурную близость между мифом и психологией,³⁷ выра-жающуюся в совпадении двух движений — в психологическом и

³⁴ А. Г. Достоевская. Воспоминания. М., 1981, с. 375.

³⁵ Так и мысль Л. П. Гроссмана о том, что Достоевский «знал, что одно только заглавие настольной книги часто определяет человека полнее самых решительных поступков и речей», можно интерпретировать в аспекте принадлеж-ности человека к одному из двух миров. Л. П. Г р о с с м а н. Семинарий по Достоевскому. Материалы, библиография и комментарии. М. — Пг., 1922, с. 10.

³⁶ Ср.: «У Достоевского мы встречаем чрезвычайно редкое различие двух функций мысли, тех двух разумов или умов, «главного» и «неглавного», кото-рые ведут обособленное существование и каждый из которых может быть без другого. Ведь и у Идиота есть «главный» ум и нет «неглавного». Дм. Чи-ж е в с к и й. Достоевский — психолог. — О Достоевском. II. / Сб. статей. Под ред. А. Л. Бема. Прага, 1933, с. 63.

³⁷ Эту тему интересно развивает в своих работах R. Anderson. См.: R. B. Anderson. Crime and Punishment: Psycho-Myth and the Making of a Hero. — Canadian—American Slavic Studies, Winter 1977, vol. 11, No. 4, p. 525 и сл.

интертекстуальном пространствах. Переход из одного мира в другой является переходом к цельности, к самому себе (ср., например, пушкинскую речь Достоевского), внешняя борьба является в то же время и внутренней. На этом уровне появляется и плюрализм: профанические идеи, объединением которых оказалась теория Раскольникова, разделены между его двойниками, и в действие вступает «закон заслуженного собеседника», как наклонность «видеть в каждом встречном самого себя...»,³⁸ воспринимать мир, исходя из собственной доминанты. Этот закон предопределяет взаимоотношения между Раскольниковым и его двойниками, является источником его психологической напряженности.³⁹ Человек, принадлежащий только к профаническому миру самосознания, не знает самого себя, не может поэтому понимать и окружающий мир: в итоге получается лебезятниковская вульгаризация или лужинская демагогия.

В этом профаническом мире персонажи Достоевского находятся в иерархических отношениях, и место иерархии зависит от их близости к границе и к другому, сакральному миру. Сакральный мир является на психологическом уровне миром подсознания, который реализуется прежде всего в снах. О снах в романах Достоевского существует уже целая литература — нас же интересует в данном случае их подчеркнутая литературность. Если мир самосознания наполнен профаническими, научными и публицистическими текстами, то мир подсознания характеризуется художественной литературой, сакрализованными в творчестве Достоевского текстами. Наполеону, Штирнеру, Льюису и другим противопоставлены Некрасов, Лермонтов, Пушкин, Вольтер (как источники снов) и др. О снах говорится перед первым сном Раскольникова, что они «производят сильное впечатление на расстроенный и уже возбужденный организм человека» (6, 46), а в черновых материалах можно прочесть: «Али есть закон природы, которого не знаем мы и который кричит в нас. Сон» (7, 137). Сны прогностичны и не только для читателя. Если в начале романа сон не подкрепил Раскольникова (6, 25), то в дальнейшем сон измучил его (первый сон — из детства); сон мог бы предсказать результат преступления до его совершения, если бы не прервавшие его семь ударов часов (второй, лер-

³⁸ См. подробнее интереснейшие мысли о Достоевском А. А. Ухтомского, приведенные из его архивных материалов в статье: В. Л. Меркулов. О влиянии Ф. М. Достоевского на творческие искания А. А. Ухтомского. — В кн.: Художественное и научное творчество Л., 1972, с 172 и сл.

³⁹ Напряженность этих отношений может быть охарактеризована примером, приведенным в популярной книге по математической логике: «Врачи в психиатрической лечебнице собирались выписать пациента, страдающего шизофренией, и решили подвергнуть его проверке при помощи детектора лжи. Среди прочих пациенту был задан вопрос: «Вы Наполеон?» Пациент ответил отрицательно. Детектор показал, что он лжет». Р. М. С м а л и а н. Как называется эта книга? М., 1981, с. 12.

монтовский сон — перед преступлением); сон показывает его одиночество после преступления и знакомит с собой в новом качестве (третий сон — и Свидригайлов на пороге как продолжение сна); сон способствует пониманию сути ошибки Раскольникова и подготавливает воскресение (четвертый сон — на каторге). Лжи самосознания противопоставляется истина снов.

Но сон может у Достоевского видеть лишь человек, близкий к «границе». Раскольников находится на самой границе, и поэтому его поступки осмысливаются одновременно его сознанием и подсознанием. Эта ситуация границы отражена в черновых материалах: «Свидригайлов — отчаяние, самое циническое. Соня — надежда, самая неосуществимая. (Это должен высказать сам Раскольников). Он страстно привязался к ним обоим» (7, 204). Воскресением Раскольникова роман кончается, но до этого было воскресение Сони и профаническое воскресение — вояж — Свидригайлова. Раскольников понял в эпилоге окончательно свою фатальную неразлучность с Соней, через Соню находит себя.⁴⁰

Сакрализованные тексты художественной литературы в снах Раскольникова и других персонажей отражают прежде всего «законы природы, кричащие в нас» и, хотя они истинны, не являются высшей инстанцией, т. е. они принадлежат не метафизическому уровню, на котором может быть полностью осмыслен текст.⁴¹ Как нам кажется, к этому высшему рангу сакральных текстов принадлежат три пласта интертекстуальности: ветхозаветный пласт, новозаветный пласт и античный, или, вероятнее, гомеровский пласт.⁴² Особенно важную роль играют эти тексты в сфере границы, семиотизации, в которой на метафизическом уровне находились гипертема и идеологическое ядро, а на психологическом уровне знаковые (само)ощущения, переживания, мысли и сны. С гипертемой связывает этот уровень знаковое сло-

⁴⁰ «Маска и человек вновь соединились», как характеризует это Р. Б. Андерсон. См. о Соне и Свидригайлове как о масках, используемых Раскольниковым, подробнее в его работе: R. B. Anderson. Raskolnikov and the Myth Experience. — *Slavic and East European Journal*, Spring 1976, vol. 20, No. 1, p. 13—14.

⁴¹ См. о различии описания связи Мышкина и Настасьи Филипповны на уровне психологическом (Бедный Рыцарь — Мадонна) и метафизическом (Христос — Магдалина), о котором Р. Г. Назиров говорит, что «внешнее отношение «Рыцарь — Мадонна» противоречит внутреннему: «Христос — Магдалина»». Р. Г. Назиров. О выражении авторской позиции в романах Достоевского. — В кн.: *Проблемы типологии реализма*. Свердловск, 1976, с. 116.

⁴² См. о закономерности последнего пласта в этом списке в письме Достоевского к брату Михаилу от 1 января 1840 г.: «Ведь в Илиаде» Гомер дал всему древнему миру организацию и духовной и земной жизни, совершенно такой же силы, как Христос новому».

во. С одной стороны, это шоковое слово⁴³ и появление табу в речи персонажей, с другой стороны, определенный элемент (знак) гипертемы. Тем самым бинарность вновь становится тернарностью, так как при помощи сакральных текстов описывается в сфере христовоцентризма поведение не только представителей идей теоцентризма, но и антропоцентризма.

На топографическом уровне антропоцентризму соответствует сюжет и мир денотатов, точнее — внешних денотатов локального пространства и времени. Теоцентризму же соответствует архисюжет и мир внутренних денотатов, т. е. образов внешнего денотата.⁴⁴ Это значит, что денотат переносится из сакрального мира в профанный и осмысливается там именно сакральными текстами. С таким выводом сопоставимо мнение И. Лапшина, что в творчестве Достоевского почерпнутое из реальной действительности мгновенно **изолируется** от нее и переносится в область художественной фантазии...⁴⁵, или с мыслью А. Долинина о том, что все творчество Достоевского после «Записок из Мертвого Дома» «есть в сущности акт возведения в мировые символы своего личного опыта, приобретенного именно там, в мире отверженных».⁴⁶

Известно, что Достоевский является одним из самых сюжетных русских писателей XIX века. И все же его острые сюжетные коллизии тесно связаны с архисюжетами, как в плане всего сюжета, так и отдельных его ходов. Следовательно, опять перед нами рядом актуальный сюжет и сюжет-архетип.⁴⁷ В художественном мышлении Достоевского существует такое деление, примеров в черновиках очень много. К разным местам черновиков относятся записи типа «... по апостолу Павлу» (9, 120), «Сливает с Библией» (9, 135), «... Гасом (Гаазом. — П. Т.) становится» (9, 139), «При характере Идиота-Яго» (9, 161) и т. д.

Архисюжет, таким образом, связывает топографический уро-

⁴³ См. о различении физического шока (холод, удар, смятение) и ментального шока (испуг, удивление, радость и т. д.) на уровне слова J. Starobinski. The word reaction; from physics to psychiatry. — Psychological Medicine, 1977, N 7, p. 380. Ср. с этим рассуждением по поводу слова «вдруг» у Достоевского в указанной работе В. Н. Топорова и в итоговой работе: С. М. Соловьев. Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского. Очерки. М., 1979, с. 65—81.

⁴⁴ Ср.: «... функция знака представляется нам как способность знака возбуждать внутренний денотат, т. е. образ внешнего денотата...» Г. П. Мельников. Системология и языковые аспекты кибернетики. М., 1978, с. 223.

⁴⁵ И. Лапшин. Эстетика Достоевского. — В кн.: Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. / Под ред. А. С. Долинина. Пб.: Мысль, 1922, с. 97.

⁴⁶ А. Долинин. Ненапечатанные страницы из «Записок из Мертвого Дома». (Текст, история отрывка, и почему он не был напечатан). — Там же, с. 368.

⁴⁷ См. о соотношении сюжета-архетипа, фабулы и актуального сюжета в работе: Б. Ф. Егоров и др. Сюжет и фабула. — В кн.: Вопросы сюжетологического. / Сб. статей, 5. Рига, 1978, с. 20—21.

вень с более глубокими уровнями в плане теоцентризма, а в антропоцентризме этому соответствует идеологическое и психологическое осмысление пространственно-временных связей, т. е. можно говорить даже о персонажном хронотспе.⁴⁸ Объединяет эти два мира сфера знаков, знаковых предметов, ситуаций, поведения. Причем знаковость возникает именно в результате объединения двух миров, семиотизации их объединения. Только в случае такой взаимосвязи знаки являются сюжетными, а не фабульными, то есть обладают сюжетным весом.⁴⁹

В итоге можно механизм романа Достоевского изобразить при помощи следующей таблицы:

		христовоцентризм (сфера семиотизации)	
Уровни	антропоцентризм	теоцентризм	
топографический хронотоп	сюжет	мир знаков	архисюжет
гомофония	мир внешних денотатов	(знаковых имен, предметов, ситуаций, поведения)	мир внутренних денотатов
психологический хронотоп	самосознание	мир знаковых (само)-ощущений, переживаний, мыслей, слов	подсознание
полифония	мир автономных голосов		мир законов природы, кричащих в нас
метафизический хронотоп	идейность профанная	мир гипертемы и идеологического ядра	идейность сакральная
гетерофония	мир профанных текстов		мир сакральных и сакрализованных текстов

Проиллюстрируем для начала эту таблицу на примере одного элемента гипертекста романа — на образе камня, заваленный

⁴⁸ Ср.: Дробность мира произведений Достоевского «захватывает не только духовную жизнь, но и ближайшую к ней часть материального мира». Д. Лихачев. Внутренний мир художественного произведения. — Вопросы литературы, 1968, № 8, с. 85.

⁴⁹ В связи с иллюстрированием Ю. Н. Тынянов считал, напр. что изымается из произведения всегда фабульная деталь. Ю. Н. Тынянов. Иллюстрации. — В его кн.: Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 317.

которым Лазарь лежал четыре дня. Этот образ имеет и автобиографическую нагрузку, так как с историей Лазаря связана еще и четырехлетняя каторга самого Достоевского. 6 ноября 1854 года писатель написал брату Андрею: «Всякий час, всякую минуту тяготело, как камень, у меня на душе. Во все четыре года не было мгновения, в которых бы я не чувствовал, что я на каторге». Камень, отделяя один мир от другого, является границей и, тем самым, знаком. Гипертема как сфера христовоцентризма вводит в роман историю Лазаря в неразрывной связи с более сакральным вариантом, воскресения Христа, где также камень играет важную роль, и профаническим вариантом, где образ камня несет символично-идеологическую нагрузку. Для иллюстрации понимания профанической идейности на самом глубоком, метафизическом уровне может послужить один более поздний текст, отрывок из «Дневника писателя»: «Идея вдруг падает у нас на человека, как огромный камень, и придавливает его наполовину, и вот он под ним корчится, а освободиться не умеет. Иной соглашается жить и придавленный, а другой не согласен и убивает себя <...> Нет, устать, возненавидеть жизнь, возненавидеть, значит, и всех, о, нет, нет, пройдет это жалкое, уродливое, недоношенное племя, племя корчащихся под свалившимся на них камнями, засветит как солнце новая великая мысль, и укрепится шатающийся ум, и скажут все: «Жизнь хороша, а мы были гадки» (23, 24, 26).

Перейдем на психологический уровень, отражающий эти тексты. Из сентябрьского письма (1865) Достоевского Каткову мы узнаем, что Раскольников освобождается от камня: «Божия правда, земной закон берет свое <...> Законы правды и человеческая природа взяли свое, убили убеждения, даже без сопротивления». Но в начале романа мы узнаем, что одна мечта Раскольникова приняла новую форму, «... явилась вдруг не мечтой, а в каком-то новом, грозном и совсем незнакомом ему виде, и он вдруг сам сознал это... Ему стукнуло в голову, и потемнело в глазах» (6, 39). А в черновике приведено состояние его после преступления: «Ведь я знал, что я кирпич, который упал на голову этой старухи» (7, 121). В финале же стоят простые слова: «Вода камень точит» (6, 402). О будущем Сони думает Раскольников словами: «... разврат, одурманивающий ум и окаменяющий сердце» (6, 247). Лебезятников говорит Лужину, что вопрос о потребностях — «это камень преткновения для всех вам подобных...» (6, 284). Так для него самого, так и для Раскольникова, его двойника. Сформулировал это Порфирий Петрович: «... ах! камень-то, камень-то, помните, камень-то, вот еще под которым вещи-то спрятаны? <...> как стали вы излагать — так вот каждое-то слово ваше вдвойне принимаешь, точно другое под ним сидит!» (6, 346). В случае самоубийства он советует оставить записку — «... и об камне упомяните: благороднее

будет-с» (6, 353). Параллельно же дается состояние Разумихина в момент осознания им счастья служить сестре и матери Раскольникову: «... как будто пятипудовая гиря свалилась с его сердца. Теперь он имеет право отдать им всю свою жизнь, служить им...» (6, 236). И сам Раскольников несколько раз близок к этому состоянию. Его чувства после признания Соне: «Давно уже незнакомое ему чувство волной хлынуло в его душу и разом размягчило ее. Он не сопротивлялся ему: две слезы выкатились из его глаз и повисли на ресницах» (6, 316). Напомним: «Вода камень точит». В сцене с матерью: «Как бы за все это ужасное время разом размягчилось его сердце» (6, 397). Перед ритуалом на Сенной, вспомнив слова Сони, то же самое ощущение: «Все разом в нем размягчилось, и хлынули слезы» (6, 405). Профанируя воскресение, Раскольников как мученик поднимается на четвертый этаж конторы, но там известие о смерти Свидригайлова ставит все на свои места: «... на него как бы что-то упало, и его придавило» (6, 409).

На уровне сюжета мы знаем о камне, под которым лежат вещи: «... большой, неотесанный камень, примерно, может быть, пуда в полтора весу...» (6, 85). Под этим камнем Раскольников ритуально похоронил себя, повторив данные о нем Заметову (6, 128) и Соне (6, 317, 323), знает об этом и Порфирий Петрович. В плане архисюжета история Лазаря, слова Иисуса: отнимите камень (6, 251), — дополняются еще некоторыми сакральными сюжетами. Один из них введен в роман словами Раскольникова Лужину (о Соне): «... не стойте мизинца этой несчастной девушки, в которую вы камень бросаете» (6, 232), Вспомним: «... кто из вас без греха, первый брось на нее камень» (Ев. от Иоанна, 8 : 7). Также переведены в сюжет слова Христа фарисеям, требовавшим заставить его учеников молчать: «Сказываю вам, что если они умолкнут, то камни возопиют» (Ев. от Луки, 19 : 40). Не выдает свою тайну Раскольников, делают это за него его «камни преткновения»: Петр Петрович Лужин и Порфирий Петрович. Напомним, что в переводе с греческого имя Петр означает скалу, каменную глыбу, подчеркнута это и в Евангелии. Особое значение приобретает на этом фоне подчеркнутое молчание другого двойника — Свидригайлова. Лишь его смерть играет для Раскольникова роковую роль. В связи с этим любопытно одно место из первой (краткой) редакции романа: «Я не видал ни Венеции, ни Золотого Рога, но ведь, наверно, там давно уже умерла жизнь, хоть камни все еще говорят, все еще «вопиют» доселе» (7, 40), т. е. оказывается, что концы не могут быть схоронены.

И еще одна деталь, связанная с камнями. Раскольников собирается идти на «пробу» с подарком сестры, хочет заложить «золотое колечко с тремя какими-то красными камешками» (6, 53). А в конце романа мы узнаем, что у Свидригайлова «на пальце был огромный перстень с дорогим камнем» (6, 358). С. В. Бе-

лов видит в цвете камней кольца Раскольникова «предвестие неизбежного пролития крови».⁵⁰ Кажется возможным, что важнее здесь связь между двумя кольцами, и камень обозначает в обоих случаях власть, сидящего на престоле. Приведем для сравнения отрывок из Апокалипсиса: «... и вот, престол стоял на небе, и на престоле был Сидящий; и Сей Сидящий видом был подобен камню яспису и сардису; и радуга вокруг престола, видом подобная смарагду» (Откровение, 4: 2—3). Видимо, не случайно и то, что за решением Раскольникова пойти на пробу с кольцом с тремя камнями сразу последует профаническая ситуация подслушивания беседы офицера и студента, после чего он возвратился домой, бросился на диван и «свинцовый сон налег на него, как будто придавил», причем спал он «долго и без снов» (6, 55), А под вечер следующего дня, до преступления ему грезился оазис, где он пьет холодную воду: «... голубая вода, холодная, бежит по разноцветным камням...» (6, 56: разноцветные камни также указаны в цитате из Откровения). «Вода камень точит».

Основой для интерпретации подобных явлений в творчестве Достоевского и должно, по нашему мнению, послужить изложенное нами понимание механизма романов Достоевского, причем должны одновременно учитываться симультанность и диалогизм, вытекающие из данного подхода. С одной стороны, это означает бинарность в художественном мышлении Достоевского, двоемирие его романов, с другой стороны, его произведения всегда едины, всегда есть граница, на которой создается двусторонний взгляд на все явления. Противоположным мирам сопутствуют одновременность локального и вечного в сюжете, сознания и подсознания в человеке, профанного и сакрального в идеях. Идет вечный диалог как источник диалектики и существует диалектика как единый метод мышления.

Много писалось о цифровой символике Достоевского. Попробуем один из ее аспектов рассмотреть на фоне сказанного выше. С точки зрения художественного механизма романа первостепенную роль играет, может быть, уже его деление на 7 частей (6 частей и эпилог). Об этом также много писали, но нас интересует 7 как сумма 4 и 3 (см. в связи с символикой семи и указанный комментарий С. В. Белова, с. 99—100). Сакральная цифра семь является соединением символа профанного миропорядка (4) и сакрального триединства (3). Опять два начала в едином. С этой точки зрения не окажется чрезмерным упрощением проследить через эту цифру и развитие сюжета и эволюцию героя. Детство есть время гармонии земного и божественного в человеке. Но Достоевский приводит целый ряд примеров преступности профан-

⁵⁰ С. В. Белов. Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Комментарий. Л., 1979, с. 101.

ного мира, где дети должны страдать. Поэтому семилетний возраст детей в романе не случаен. Буквально можно в романе понимать слова Господа, высказанные после потспа: «...не буду больше проклинать землю за человека, потому что помышление сердца человеческого — зло от юности его; и не буду больше поражать всего живущего, как Я сделал...» (Бытие, 8:21). Истоки зла, конфликтности, раскола — в детстве, будто утверждает писатель: «детский, надтреснутый семилетний голосок, певший «Хуторок»» (6, 18); сыну Катерины Ивановны 7 лет (6, 22), в черновике столько же дочке (7, 119); «там семилетний развратен и вор» (6, 252); 7 детей у Капернаумова; 14-летняя самоубийца (6, 391); Соне 14 лет, когда женился на Катерине Ивановне отец (6, 16), в распивочной стоял за стойкой мальчик «лет четырнадцати» (6, 12). И главное, семь лет Раскольников в первом его сне (6, 46), где описано его «первое личное оскорбление» (7, 138). Это были истоки конфликта. В связи с самим конфликтом значение семи сохраняется: на семь часов назначает Лужин встречу Соне, зная, что она не состоится (6, 288); семь лет живет с женой Свидригайлов (6, 175); в семь часов уходит Раскольников на преступление (6, 57); в семь часов он встречается с матерью, она показывает ему его статью, которую он еще не видел в опубликованном виде, и он чувствует отвращение (6, 395). Можно еще добавить, что Раскольников живет в квартире № 14 (6, 135). И вот эпилог, в котором начинается переход Раскольникова из одного мира в другой и восстанавливается единство человека, гармония двух начал, и на семь лет, оставшиеся до конца каторги, он был готов смотреть как на семь дней (6, 422). И восходит солнце, которое в начале романа «ярко блеснуло ему в глаза, так что больно стало глядеть...» (6, 74) и которое теперь, после совета Порфирия Петровича становиться солнцем (6, 352) и обозначает для него новую жизнь: «Солнце, жизнь, жизнь!» (7, 144). Интересно, что в конце романа упоминается нетронутое Евангелие и боязнь Раскольникова, что Соня его этой книгой замучит. Получилось же наоборот, сам Раскольников признал теперь эту книгу своей. Она неотделима от его воскресения и имеет как в случае Сони раньше, так и его — теперь, функции литературной терапии.⁵¹ Эти функции могут быть проиллюстрированы басней Эзопа о поединке ветра и солнца.⁵² В нашем контексте важно, что с усилением ветра человек все более напрягается и расслабляется при свете солнца, т. е. ветер (вихрь)

⁵¹ По мнению специалиста, психотерапевтическое начало в Библии вообще весьма ощутимо: M. Shiryon. Biblical Roots of Literatherapy. — *Journal of Psychology and Judaism*, Fall 1977, vol. 2, No. 1, p. 3—11.

⁵² Эзоповская басня иллюстрирует, по мнению исследователя, теоретическую основу психотерапии, применяющей литературную терапию: M. Shiryon. Poetry Therapy and the Theoretical and Practical Framework of Literatherapy. — *Art Psychotherapy*, 1977, vol. 4, p. 75.

и солнце принадлежат к разным мирам. Раскольникову понадобилось полтора года каторги, чтобы в этом окончательно убедиться.

Раскольников убедился в этом к концу романа, а его судьба predetermined уже с самых первых страниц романа.⁵³ Носителями этой predeterminedности являются указанные три пласта интертекстуальности: ветхозаветный, новозаветный и античный (гомеровский). В конце романа, любуясь восходом солнца, Раскольников и Соня видели залитую солнцем степь: «Там была свобода и жили другие люди, совсем не похожие на здешних, там как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его» (6, 421). Другой мир, другие люди и переход... Свидригайлов вынужден в последние свои часы бороться с водной стихией: «К десяти часам надвинулись со всех сторон страшные тучи; ударил гром, и дождь хлынул, как водопад. Вода падала не каплями, а целыми струями хлестала на землю» (6, 384). Будучи уже отрешенным человеком, он пробирается сквозь этот «потоп», к Соне, чтобы передать 3000 рублей, потом к молодой невесте: «Ну, в Америку собираться да дождя бояться, хе-хе!» (6, 385). И в то же время мы узнаем, что воды он даже боится: «Никогда в жизнь мою не любил я воды...» (6, 389). Раскольников же не видит воды даже в своем последнем сне, где кроме уже указанных в литературе источников следует, как кажется, иметь в виду и ветхозаветный источник. Ведь ситуация в этом сне напоминает потоп: «Все должны были погибнуть, кроме некоторых, весьма немногих, избранных» (6, 419), которые уже находились в ковчеге и поэтому избранных людей не видели и не слышали: «... это были чистые избранные, предназначенные начать новый род людей и новую жизнь, обновить и очистить землю, но никто и нигде не слышал их слова и голоса» (6, 420). А после сна «о потопе», на второй неделе после Святой «в арестантской палате отворили окна» (6, 420), как «по прошествии сорока дней Ной открыл сделанное им окно ковчеге»... Бытие (8:6). И вот Раскольников увидел «послепотопный мир» «Веков Авраама». На этом фоне понятно, почему комната Раскольникова дважды называется морской каютой (6, 93, 111). А вводит эту тему в роман сравнение дома, где жили жертвы Раскольникова с «Ноевым ковчегом» (6, 83). Не исключено, что странное описание комнаты Сони также вызвано тем же, это — ковчег: «Сонина комната походила как будто на сарай, имела вид весьма неправильного четырехугольника, и это придавало ей что-то уродли-

⁵³ Ср. на этом фоне реакцию Л. Толстого: «У него в романах в первой главе, лучшей, все сказано; дальше — размазня. <...> В «Преступлении и наказании» (лучший роман) первая глава — лучшая.» У Толстого, 1904—1910. «Яснополянские записки» Д. Т. Маковицкого. Кн. вторая. 1906—1907. М., 1979, с. 460.

вое. Стена с тремя окнами, выходившая на канаву, перерезывала комнату как-то вкось, отчего один угол, ужасно острый, убегал куда-то вглубь . . . , другой же угол был уже слишком безобразно тупой» (6, 241).

В пользу этого говорит профанированный вариант данного сюжета. Ной имел право спасти своих сыновей и их жен, таким спасителем в профанированном варианте является Семен Захарович Мармеладов (в переводе память господня). И в жизни Ноя был день, когда он выпил вина, опьянел и «лежал обнаженным в шатре своем» (Бытие, 9 : 21). Вспомним на фоне поведения сыновей Ноя домашнюю обстановку Мармеладова, хотя это и может показаться натяжкой. У Ноя был ковчег, Мармеладов пять ночей провел на Неве, на **сенных** барках (6, 13). Скрываясь за возом **сена**, Раскольников, идя на преступление, незаметно вошел во двор и дом жертвы (Ноев ковчег) (6, 60). «Шагах в тридцати или в сорока от **Сенной**» (6, 355) происходит решающий разговор между Свидригайловым и Раскольниковым, отсюда пойдет Свидригайлов на встречу с Дуней и отправится в «путешествие» — ему не дано увидеть восходящего солнца. Раскольников же начинает свой путь с Сенной, с самой ее середины (6, 405) и с этой же точки его сопровождает Соня (6, 406).

С этим ветхозаветным сюжетом спасения и избранности симультанно связан новозаветный пласт интертекстуальности с двумя главными, хотя и не единственными сюжетами — воскресение Лазаря и Голгофа и воскресение Христа, а также их профаническими вариантами. И все эти сюжеты связаны также симультанно античным (гомеровским) сюжетом взятия Трои, в борьбе за которую участвовали и люди, и боги. Но на этих пластах за неимением места мы в этой статье остановиться не можем, надеясь, что смогли указать на некоторые существенные особенности художественного мышления Достоевского, не нашедшие должного внимания в комментариях и исследованиях по поэтике Достоевского.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От редакции	3
Ю. М. Лотман. О семиосфере	5
В. М. Сергеев. Структура диалога и «неклассические» логики	24
Т. В. Черниговская, В. Л. Деглин. Проблема внутреннего диалогизма (нейрофизиологическое исследование языковой компетенции)	33
Л. Мялль. Диалог в «Бодхичарьяватаре»	45
Н. Н. Николаенко, В. Л. Деглин. Семиотика пространства и функцио- нальная асимметрия мозга	48
Т. М. Николаева. «Слово о полку Игореве». Лингвотекстологический диа- лог: русские — половцы	68
З. Г. Минц, Е. Г. Мельникова. Симметрия — асимметрия в композиции «III симфонии» Андрея Белого	84
О. А. Седакова. Шкатулка с Зеркалом. Об одном глубинном мотиве А. А. Ахматовой	93
Ю. Г. Цивьян. К метасемиотическому описанию повествования в кине- матографе	109
М. Б. Ямпольский. Диалог и структура кинематографического простран- ства (о реверсивных монтажных моделях)	122
П. Х. Тороп. Симультианность и диалогизм в поэтике Достоевского	138

SISUKORD

Toimetuselt	3
J. M. Lotman. Semiosfäärist	5
V. M. Sergejev. Dialoogi struktuur ja «mitteklassikalised» loogikad	24
T. V. Tšernigovskaja, V. L. Deglin. Seemise dialogismi probleem (keelekompetentsuse neurofüsioloogiline uurimus)	33
L. Mäll. Dialoog «Bodhitšarjavatāras»	45
N. N. Nikolajenko, V. L. Deglin. Ruumisemiootika ja peaaegu funktsionaalne asümmeetria	48
T. M. Nikolajeva. «Lugu Igori sõjaretkest». Lingvotekstoloogiline dialoog: venelased — polovetsid	68
Z. G. Mints, J. G. Melnikova. Sümmeetria — asümmeetria Andrei Belõi «III sümfoonia» kompositsioonis	84
O. A. Sedakova. Peeglilaegas. Ühest A. A. Ahmatova süvamotiivist	93
J. G. Tšivjan. Narratiivi metasemiootilisest kirjeldamisest kinematograafias	109
M. B. Jampolski. Dialoog ja ruumi struktuur kinematograafias (reversiivsetest montaažimudelitest)	122
P. H. Torop. Simultaansus ja dialogism Dostojevski poetikas	138

CONTENTS

Editorial Note	3
J. M. Lotman. On Semiosphere	5
V. M. Sergejev. The Structure of Dialogue and Non-Classical Logic	24
T. V. Tshernigovskaya, V. L. Deglin. On the Problem of Inner Dialogism (neurophysiological investigations on language competence)	33
L. Mäll. Dialogue in the «Bodhičarjavatra»	45
N. N. Nikolayenko, V. L. Deglin. Semiotics of Space and Functional Asymmetry of the Brain	48
T. M. Nikolayeva. «The Tale of the Raid of Igor». Linguotextological dialogue: Russians versus Polovcians	68
Z. G. Mintz, E. G. Melnikova. Symmetry — Asymmetry in the Composition of «The Third Symphony» by Andrei Belyi	84
O. A. Sedakova. A Casket with the Looking-Glass. On a Deep Motive of A. A. Ahmatova	93
Y. G. Tšivyan. On Metasemiotic Description of Narration in Motion Pictures	109
M. B. Yampolsky. Dialogue and Structure of Space in Motion Pictures (on reversible assembly models)	122
P. H. Torop. Simultaneity and Dialogism in the Poetics of Dostoyevsky	138

Цена 1 руб. 60 коп.